JUAN DE LA CUEVA Y EL NACIMIENTO DEL TEATRO HISTÓRICO EN ESPAÑA

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
E HISPANOAMERICANA

JUAN DE LA CUEVA Y EL NACIMIENTO DEL TEATRO HISTÓRICO EN ESPAÑA

Doctorando: FCO. JAVIER BURGUILLO LÓPEZ

Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Miguel M. García-Bermejo Giner, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº.

El Director de la Tesis

Fdo.: Miguel M. García-Bermejo Giner

El Doctorando

Fdo.: Fco. Javier Burguillo López

2010

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
E HISPANOAMERICANA

JUAN DE LA CUEVA Y EL NACIMIENTO DEL TEATRO HISTÓRICO EN ESPAÑA

Doctorando: Fco. Javier Burguillo López

Director: Dr. Miguel García-Bermejo Giner

2010
SALAMANCA

A mis padres, Javier y María Teresa

ÍNDICE

PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS 17

PRIMERA PARTE
VIDA Y ESCRITOS DE JUAN DE LA CUEVA

¶ CAPÍTULO UNO. EL ESCRITOR Y SU ENTORNO CULTURAL 31
1.1. Semblanza literaria 31
1.1.1. Infancia y juventud 31
1.1.2. La aventura americana 32
El cancionero *Flores de baria poesía* 32
1.1.3. De vuelta a Sevilla: intensa labor literaria 35
La antología impresa de 1582 35
La traducción de Ravisius Textor 37
Entre amigos y enemigos 38
1.1.4. Madurez y fallecimiento 41
La *Conquista de la Bética* 42
Los años finales 46
1.1.5. La recolección manuscrita de su producción literaria 47
Primer códice 47
Segundo códice 48
Copias diversas 51
1.1.6. Obras perdidas 51
1.2. El contexto cultural sevillano 55
1.2.1. Una ciudad y un tiempo precisos 55
1.2.2. El humanismo sevillano 56
Primera mitad del siglo. Algunas noticias 56
Segunda mitad del siglo. Humanistas destacados 58
El programa estético-político de Mal Lara 60
1.2.3. De las academias al *Libro de retratos* 63
1.2.4. El retrato de Juan de la Cueva 68

¶ CAPÍTULO DOS. EL TEATRO DE JUAN DE LA CUEVA 79
2.1. El panorama dramático finisecular 79
2.1.1. Los caminos del teatro prelopista 79
2.1.2. La generación teatral de 1580 80
La Biblioteca del conde de Gondomar 83
La tragedia prelopista 84
El Madrid teatral de Cervantes y Lasso de la Vega 88
El grupo valenciano 90
2.1.3. La renovación teatral finisecular. Balance final 91
Breves notas sobre el *Ejemplar poético* 92
2.2. El teatro en sus libros 94
La edición de 1583 94
La edición de 1588 94
Una tercera edición y la *Segunda parte de las comedias y tragedias* 95
Una tragedia fantasma 96
La edición de 1603 96
Teatro para leer 98
2.3. El teatro de Juan de la Cueva 100
2.3.1. Precedentes sevillanos 100
2.3.2. Los años de representación 101
2.3.3. Las piezas de Cueva 104
Propuestas de clasificación tradicionales 104
Los macrotipos «drama» y «comedia» 106
Una nueva propuesta de clasificación 108
2.3.4. Breve presentación del contenido de las piezas 110
Piezas «a noticia». Breve presentación 110
Piezas «a fantasía». Breve presentación 114

¶ CAPÍTULO TRES. EL TRASFONDO POLÍTICO DE LOS DRAMAS FINISECULARES 121
3.1. La interpretación política de los dramas de Juan de la Cueva 121
3.1.1. La monografía de Anthony Watson 122
La sucesión de Portugal: de la Historia a la crítica literaria 123
Críticas a la anexión de Portugal 129
La oposición sevillana 132
La interpretación política de los dramas de Cueva 135
Balance final 138
3.1.2. Documentos sevillanos sobre la guerra de Portugal 139
3.2. La interpretación política de los dramas finiseculares 145
3.2.1. El nuevo horizonte crítico 145

3.2.2. El caso de *La gran Semíramis* 146
3.3. Dos puntos de partida 150
3.3.1. El influjo de Séneca y los trágicos italianos 150
3.3.2. La teoría del poder en el Renacimiento 152

SEGUNDA PARTE
CLAVES DE UN PROGRAMA CULTURAL

¶ CAPÍTULO CUATRO. EL ROMANCERO HISTÓRICO 159
4.1. Los romances de Juan de la Cueva 161
4.1.1. El *Coro febeo de romances historiales*, 1587-1588 161
Descripción material y del contenido 161
Diseño editorial 166
Un lugar para el *Coro* en el panorama editorial 167
El sentido macrotextual de la colección 169
Romances sobre la mitología clásica y la Historia Antigua 172
Romances sobre la historia legendaria de Castilla 178
El *Valerio de las historias* y el *Coro febeo* 205
Romances no historiales 208
4.1.2. El *Segundo coro febeo de romances historiales* 208
4.1.3. Juicio literario 212
4.2. La Historia en octosílabos 214
4.2.1. Esbozo histórico 214
4.2.2. Lasso de la Vega y los romances históricos 216
La temática «historial» en el romancero nuevo 216
Lasso de la Vega en el romancero nuevo 218
4.2.3. Cueva y el «problema» de la lengua 221
4.2.4. La matriz sevillana del *Coro febeo* 225
Alonso de Fuentes 225
Lorenzo de Sepúlveda 226
Otros precedentes sevillanos 227
La configuración temática del romancero erudito 229
4.3. Un apunte sobre el oficio de escribir romances y teatro 233
Romances en un escenario 233
¿El romancero o las crónicas? 234
Historia, identidad, romances y teatro 238

¶ CAPÍTULO CINCO. ESCRITURA Y CONTEXTO CULTURAL DE LA «TRAGEDIA DE LA MUERTE DE ÁYAX TELAMÓN SOBRE LAS ARMAS DE AQUILES» 243
5.1. Una cuestión de honor 243
5.2. Una historia y dos desenlaces 245
El desenlace griego 246
El desenlace latino 247
5.3. La tradición emblemática 249
Estudiar con los emblemas de Alciato 249
La suerte de Áyax en los *Emblemata* 252
5.4. La historia de Troya a escena 255
5.4.1. Desarrollo del argumento 255
Primera jornada 255
Segunda jornada 257
Tercera jornada 259
Cuarta jornada 261
5.4.2. Análisis del contenido 263
Fuentes utilizadas 263
Historia de la crítica 264
El sentido ejemplar de la pieza 265
Imágenes que educan 268
El teatro como espectáculo 271
Polimetría y lenguaje 274
Balance final 275
5.5. La recepción castellana de la fábula 278
5.5.1. Nacidos para combatir 278
5.5.2. Un proyecto editorial de éxito 282
El *Inventario* de Antonio de Villegas (1565 y 1577) 282
Un poema para un duque 284
Descripción del contenido 285
La «Torre de la Armería» de Alba 288
5.6. Ovidio en el frente 291
5.6.1. La versión castellana de Acuña 292
5.6.2. La relación entre Acuña y Juan de la Cueva 295
Semejanzas y diferencias 295
5.6.3. El contexto poético-social andaluz 301
5.7. Relación entre el romance y el drama de Cueva 303
5.8. La lección de un guerrero griego 308
Sapientia et fortitudo 308
El soldado ideal 309

Morir en escena 311
5.9. Aquiles es español 315
Argumento de la comedia lopesca 315
Uso y sentido de unas fuentes 318

¶ CAPITULO SEIS. EN BUSCA DE LA FAMA 323
6.1. La recepción ejemplar de la materia clásica 323
6.1.1. El Templo de la Fama 323
El palacio de Diana 323
Dimensión ético-política 325
6.1.2. El canon de los hombres ilustres 328
6.2. El ideal renacentista 332
Juan de Mena en busca de la fama literaria 332
6.3. Fama y memoria en la tradición «historial» hispalense 335
6.3.1. El paradigma de Fernando de Herrera 335
La batalla de Lepanto 336
La vida de Tomás Moro 338
6.3.2. La «autocanonización» literaria en el entorno hispalense 340
Cueva y los géneros historiográficos renacentistas 340
El Templo de la Fama sevillano 342
6.4. Referentes escénicos e iconográficos 344
6.4.1. Las causas de la fama 344
6.4.2. Entre la fiesta civil, las academias y los escenarios 346
Primeras noticias dramáticas 346
El fasto público 349
Los palacios de las academias 350
El referente iconográfico de la nueva Roma 352
6.5. El teatro de la fama 357
6.5.1 La ideología de la fama en el teatro de Cueva 357
Los puntos más destacados de cada pieza 357
Balance general 376
6.5.2. La ideología de la fama en el teatro prelopista 378
Algunos ejemplos destacados 378
Los consejos de un padre a su hijo 380
6.5.3. Los personajes alegóricos 381
¿Un «invento» de Cervantes? 381
Su función dramática 383
6.5.4. El camino hacia la *comedia nueva* 386
Las primeras obras de Lope 386

Los nuevos cauces dramáticos 389

¶ CAPÍTULO SIETE. NOTAS PARA LA FORJA DE UN CANON ÉPICO 391
El canon épico de Mal Lara y su academia 394
La *intentio auctoris* del *Hércules* 396
Elementos de su metodología compositiva 397
Entre la realidad y la ficción 399

¶ CAPÍTULO OCHO. LA CULTURA DE LA GUERRA 403
8.1. Lecciones de cultura militar 403
8.1.1. Un estado de opinión 403
8.1.2. La milicia figurada 406
8.1.3. El nuevo estatuto teatral del soldado 410
Soldados contra rufianes 411
La proyección literaria de los soldados modernos 413
8.1.4. Lecciones de historia de España 420
8.2. Discípulos de Apolo, pero también de Marte 424
8.3. Las farsas de guerra 428
El recuerdo de Rojas 428
Tramoya y apariencias 429
Escipión en Numancia 430

TERCERA PARTE
EDICIÓN Y ESTUDIO

¶ CAPITULO NUEVE. LA EDICIÓN DE LOS DRAMAS 435
9.1. Descripción y ejemplares 435
9.1.1. Descripción de la primera edición 435
9.1.2. Descripción de la segunda edición 438
9.1.3. Descripción de la suelta de 1603 441
9.2. Testimonios conservados 442
9.3. Normas de edición y transcripción 446
9.3.1. Disposición del texto 446
Apariencia 446
Notas léxicas, culturales y aparato crítico 446
9.3.2. Normas de transcripción 447
Modernización. Recuperación 447
Conservación 447
9.4. Abreviatura de las fuentes más comunes 449

9.5. Edición 451
9.5.1. Textos liminares. Licencia de *A* 451
9.5.2. Textos liminares. Preliminares completos de *B* 453
9.5.3. Edición de los textos dramáticos 463
¶ *Comedia segunda. Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón* 464
Primera jornada 466
Segunda jornada 480
Tercera jornada 496
Cuarta jornada 514
¶ *Comedia novena. Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* 522
Primera jornada 525
Segunda jornada 543
Tercera jornada 557
Cuarta jornada 575
9.6. Aparato crítico 586
9.6.1. Nota inicial 586
9.6.2. Preliminares 587
9.6.3. *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón* 587
9.6.4. *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* 590
9.6.5. Colofón 592

¶ CAPÍTULO DIEZ. PRIMERA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LOS DOS DRAMAS ROMANOS 593
10.1. La *Comedia del saco de Roma* 593
10.1.1. De la ciudad saqueada a la representada 593
Un apunte histórico 593
El eco cultural de los acontecimientos 595
Escasos precedentes dramáticos 597
10.1.2. La comedia de Cueva 600
Argumento 600
Verdad teatral frente a verdad histórica 601
10.1.3. Caracterización de los personajes 603
Los capitanes 603
Los soldados españoles 605
Los personajes vacíos 605
Balance final 607
10.1.4. De las fuentes a la interpretación del drama 608
El romancero de la historia reciente 610
Las fuentes narrativas 610

Las fuentes iconográficas 613
10.2. La *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* 616
Argumento de la pieza 616
Claves destacadas 617
10.3. Esquema métrico y uso literario 621
10.3.1. *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón* 621
10.3.2. *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* 623
10.3.3. Reflexión general 625
10.4. Apéndice visual 628

CUARTA PARTE
CONCLUSIONES Y APÉNDICES

CONCLUSIONES 637
APÉNDICES 643
BIBLIOGRAFÍA 656
1. Bibliografía. Obras de Juan de la Cueva 656
Obra no dramática. Ediciones modernas 656
Obra dramática. Ediciones modernas 657
2. Bibliografía de la busca de sueltas 660
3. Bibliografía general 663

PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS

LA OBRA DRAMÁTICA de Juan de la Cueva (Sevilla 1543-Granada 1612) empezó a ser considerada por la crítica durante el siglo XIX, por eruditos neoclásicos como Leandro Fernández de Moratín, editado por Engenio de Ochoa (1938: I, 110-126), que inaugura además las ediciones modernas de Cueva (1938: I, 251-285). En los últimos decenios de esa centuria, en los preliminares de la magna edición de las comedias de Lope de Vega preparada por Menéndez Pelayo, se sitúa a Cueva como uno de los principales precursores del Fénix y de la *comedia nueva*[1]. Este juicio alcanzó una gran difusión gracias a la edición de las *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva* que realizó Francisco A. Icaza en 1917, cuyo prólogo finaliza con la siguiente conclusión: «Una de las mayores glorias de Juan de la Cueva es haber sido el iniciador y en cierto modo el maestro de Lope» (Cueva 1917: I, LVI). Sus palabras tuvieron gran peso en la crítica posterior al acompañar a la única edición moderna completa que existe hasta la fecha, y al formar parte después de la edición parcial más popular del siglo pasado (Cueva 1924)[2].

Este protagonismo fue asumido por hispanistas extranjeros como Crawford (1922: 158-164) o Pfandl (1929)[3]. Para el crítico alemán, nuestro dramaturgo representa una etapa intermedia entre el teatro popular de Lope de Rueda y la *comedia nueva* que se caracterizó por prefigurar algunos de los elementos más singulares del modelo barroco: mezcla de lo trágico y lo cómico, tener en cuenta las leyendas nacionales y el romancero, armonizar lo elevado y lo popular, y el empleo de estrofas diferentes según sea la escena o el personaje en cuestión.

Todas estas consideraciones se tambalearon cuando Bataillon (1935)[4] publicó sus «Simples réflexions sur Juan de la Cueva», donde sostuvo que la crítica había

[1] La edición fue publicada por la Real Academia en varios tomos entre la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX. Pero leo esta referencia a partir de Menéndez Pelayo (1949: III, 180-182).

[2] Véase en la Bibliografía una relación de las ediciones modernas del teatro de Cueva.

[3] Cfr. Pfandl, *Geschichte der Spanischen National-literatur in ihrer Blütezeit* (1929), pero tengo en cuenta su posterior edición en castellano, Pfandl (1952: 122-125).

[4] Leo la traducción española en Bataillon (1964).

sobrevalorado la influencia de Cueva en la evolución del teatro castellano porque había tenido la fortuna de publicar sus piezas en un tiempo en el que no era común llevar las obras de este género a la imprenta. Subraya también que su nombre y su obra parecen no tener ningún eco entre los escritores contemporáneos –a excepción de Agustín de Rojas–, y que ni Cueva se acuerda de Lope en sus escritos ni el Fénix menciona al hispalense en ningún momento. Por eso, aunque su obra llena una enorme laguna en nuestra historia teatral, no es más que «un cargamento salvado de un inmenso naufragio» (Bataillon 1964: 212). Desde esta perspectiva, Cueva no sería más que uno de tantos dramaturgos de segunda fila del teatro andaluz de aquellos días.

Este juicio ha matizado notablemente su influencia en la crítica posterior. A partir de sus palabras, por ejemplo, Crawford revisó su percepción del teatro de Cueva en la segunda edición de su monografía sobre el teatro prelopista: de ser «the outstanding figure in the period of transition which preceded the appearance of Lope de Vega» en (1922: 158), pasa a ser «an important figure» en (1937: 164).

Guerrieri (1936) preparó una monografía sobre *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnuolo*, en la que –aunque parece que no llegó a conocer el texto de Bataillon (1935)– considera su teatro como relevante dentro de la evolución nacional, pero no decisivo. Y subraya también la excesiva carga letrada –literaria– de sus piezas: «Tutte le sue opere, anche quelle teatrali, rappresentano lo sforza disperato di realizzazione e di adattamento: sono esperimenti letterari, non creazione di aperta simpatia: presuppongono la regola, la legge, la ricerca, il modello, lo studio» (1936: 39). En ese mismo año de 1936, Morby defendió su Tesis doctoral sobre el teatro de Cueva que, a pesar de que no llegó a publicar como tal, vio la luz de forma fragmentada en varios trabajos posteriores. En 1940 estudió las características de la versificación dramática del hispalense y se mostró poco cercano a la propuesta de Bataillon; puso entonces de relieve varios fragmentos de uno de los romances del *Segundo Coro febeo de romances historiales* en el que Cueva se queja de que sus contemporáneos no reconocieron aquellos puntos en los que su teatro había sido innovador, y que se habían aprovechado de su ingenio de forma ingrata: «I sang and the world saw from me in comic and tragic style what was seen in no other age». Y añade, citando ahora el texto en castellano:

> pues saqué el premio de aquellos
> que en su invención acabaron,
> [...]
> cual a mí por mis comedias
> á salido el propio pago
> de aquellos que las imitan
> i siguen sus propios passos,

i aprovechándose dellas,
son a su invención ingratos[5].

Morel-Fatio (1923: 34), de hecho, había ya apuntado años atrás que Lope debió evitar el nombre de Cueva por desprecio a su teatro o por castigarle con el olvido por no haberle mencionado en el *Exemplar poético* (1609)[6].

Pero la respuesta más decidida a los argumentos del crítico francés llegó de la mano de Wardropper (1955) en su «Juan de la Cueva y el drama histórico», en el que propone valorar el teatro del hispalense por sí mismo, más allá de su influencia en la obra de Lope. Subrayó así el carácter innovador de su teatro, por ser el primero en valerse de la historia nacional y del romancero, de tal forma que en él ya se «bosqueja una concepción nacional del teatro histórico» (1955: 150). Para sustentar esta idea analizó la *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora* (1579) y sugirió que tanto en ésta como en el resto de sus piezas históricas se aúnan dos corrientes, la humanística –argumentos en prosa, erudición clásica, numerosos cultismos, lenguaje altisonante, épico, etc.– y la popular, que en su caso era también un fruto de la formación humanística que había recibido de Mal Lara y de su *Filosofía vulgar*, deudora de la tradición paremiológica de los humanistas. Por un lado, en la comedia se glosan varios romances, pero por otro, «el Cid y don Sancho han sido desarraigados del ambiente juglaresco en el que literalmente nacieron, para incorporarse a la tradición renacentista, disfrazados de soldados romanos» (1955: 151). En suma, Wardropper (1955: 152) entendió que «el teatro histórico-nacional es un producto del humanismo sevillano del siglo XVI», y que Cueva fusionó en esta comedia lo tradicional y lo humanista. El popularismo de su teatro, además, tiene como objetivo enseñar, enseñar deleitando, al contrario que el de Lope de Vega, que

[5] *Apud* Morby (1940: 217-218). Este *Segundo Coro febeo de romances* permanece aún manuscrito. Se conserva en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (ms. 82-2-5 bis). Debe ser posterior al primero, impreso en 1587.

[6] Morel-Fatio (1923: 34) responsabilizaba a Lope de ese silencio, mientras que Romera (1933: 6-7) explicaba la ausencia del nombre de Cueva en las obras del Fénix, y del de Lope en las del sevillano, como la prueba de una enemistad que debía trascender lo literario, dado que Lope introducía en sus elencos de poetas incluso a sus más acérrimos rivales, como hizo en *La Filomena* (1621) con Torres Rámila y su cuadrilla. Véase los detalles de este episodio en Entrambasaguas (1967: II, 11-47 y 163-235) y Tubau (2008: 80-85, 256-273, etc.). Por otra parte, ¿sería posible entender una ausencia tan llamativa en los repertorios de ambos poetas como la demostración de un aprecio mutuo no confesado? No sé puede dejar de valorar esta opción a la luz del análisis de Ruiz Pérez (2004: 46) y (2005) sobre este tipo de elencos. Puede también que la ausencia del nombre de Lope en el *Exemplar poético* se deba a su condición manuscrita, aunque es concida la circulación de textos líricos de este tipo en la época áurea; recuérdese que Lope reside en Sevilla entre 1603 y 1604 acompañando a Micaela de Luján (Pedraza 2008: 28-29), fechas en las que Cueva está comenzando la escritura de su *Exemplar poético* (Cueva 1986: 24-25). Para toda esta discusión véase ahora García-Bermejo (en prensa[b]).

llegó a asimilar lo popular identificándose él mismo y su obra con la cultura popular. En Cueva es «fruto de la erudición renacentista, no una creación a lo popular» (1955: 152). Y concluye: «ser popular en España es ser nacional: por esto Cueva no pudo menos de incorporar en su drama humanista problemas estéticos, éticos y legales heredados de la Edad Media. De resultas de esta fusión, peculiar al genio de Juan de la Cueva, nació el drama histórico de Lope y de Guillén de Castro» (1955: 156).

A partir de la década de 1970, y de la monografía de Froldi (1968), renace el interés por el teatro prelopista, merced al cambio de enfoque que se está operando en los estudio sobre el nacimiento de la *comedia nueva*, cambio del que son especialmente responsables los investigadores valencianos de principios de los ochenta. En síntesis, el nacimiento de la *comedia nueva* no se considera ya como la transición de una etapa a otra de la historia dramática, dependiente de las aportaciones de autores, piezas o espectáculos concretos, sino que se estudia como una dinámica compleja y global en la que influyen, a lo largo de cierto tiempo, elementos muy complejos y en ocasiones contradictorios. Se ha de entender, en palabras de Oleza (1981: 10), como una «lucha por la hegemonía de prácticas escénicas divergentes»: dramaturgos, piezas, compañías, preceptivas, festividades, público, etc. Lope de Vega, entonces, sin dejar de tener una función relevante en esta evolución –sintetizando y sancionando algunas de esas aportaciones–, deja de ser el genio que crea *ex nihilo* la nueva comedia, como entendía la crítica más tradicional, para ceder el protagonismo a dicho proceso.

Dentro de esta dinámica, Froldi (1968: 105) concedió mayor influencia a los dramaturgos valencianos que a Cueva, por el tiempo que el madrileño pasó en la ciudad del Turia en su juventud. Canavaggio (1997: 106-108) entendió también que fueron los valencianos los precursores de la «fórmula lopesca», pero pedía, para hacer un juicio más ajustado sobre Cueva, más ediciones críticas, tanto de su teatro como del de sus contemporáneos. Aún así, sostiene que nuestro conocimiento es mayor que el que había en los días de Bataillon, y que en la llamada «generación de 1580» se pueden encontrar unas tentativas dramáticas coincidentes pero dispersas, por discurrir por caminos propios o no totalmente equiparables. En atención a su métrica –apunta– ni Argensola, ni Artieda ni Virués fueron influidos por Cueva; pero sí compartieron con él «cierto senequismo de origen italiano» y la búsqueda de un nuevo «empaque literario» para el teatro. También entiende como una «impronta del sevillano» otros tantos rasgos de las obras de esta generación: la reducción de las jornadas, las intrigas episódicas, la ausencia de coros, la fraseología épica, la polimetría, etc., rasgos que encuentra en la *Numancia*, en las tragedias de Lasso de la Vega y en la *Farsa del obispo don Gonzalo*, entre otras. No pretende decir aquí que exista una influencia directa entre los textos de Cueva y estas comedias, algo posteriores, sino que su figura es «una de las más relevantes» dentro de esta

dinámica de «prácticas coincidentes y contradictorias». En cualquier caso, el proceso general está por encima de todo protagonismo concreto: Cueva no fue un completo desconocido en su momento, como apuntó Bataillon, pero la renovación teatral de aquel periodo tampoco «llegó nunca a ordenarse en torno a la figura del sevillano»[7].

En los últimos años estamos asistiendo a un nuevo periodo crítico, especialmente fecundo. El punto de inicio se debe situar en un trabajo de Froldi (1999) en el que sugería centrar el interés de nuestro análisis en el teatro mismo del sevillano, sin atender prioritariamente a su protagonismo dentro de la formación de la *comedia nueva*, y sin considerar todo el teatro del siglo XVI dentro del mismo concepto de «teatro renacentista», ya que existe una gran diferencia entre los textos de las distintas partes de la centuria. Dentro de esa complejidad, Froldi destaca la importancia, a mediados de siglo, de la ruptura con la tradición aristotélica en Italia, y la paulatina influencia de este teatro en España merced a la producción y a la reflexión teórica de tragediógrafos italianos como Giraldi Cinthio o Dolce, que tanto en el plano temático como en el formal rompían con el equilibrio renacentista; una ruptura que suele denominarse «senequismo», por primar la influencia de Séneca sobre la de los griegos como modelo para las tragedias. Para estos razonamientos se sirve de una comparación entre la comedia y la tragedia de *El príncipe tirano* (1580) de Cueva y la tragedia *Orbecche* (1541) de Giraldi, donde muestra la similitud entre las tres piezas, tanto en los motivos que se tratan como en la escritura de los textos.

El nacimiento del teatro histórico

A la zaga de estas reflexiones, se han desarrollado recientemente algunas de las investigaciones más interesantes sobre la dramaturgia finisecular. En concreto, la edición de las tragedias de Argensola (2009) de Guiliani y de la comedia y la tragedia de *El príncipe tirano* (Cueva 2009) de Reyes Peña *et alii*. En ellas se documenta la dependencia de estas piezas de los modelos italianos, describiendo así un nuevo horizonte de escritura para estos dramas. Tanto las conclusiones de Froldi (1999) como las ideas desarrolladas en estas ediciones serán señaladas en las páginas siguientes, pero este estudio no se plantea seguir esta línea de investigación, que requiere una amplio conocimiento de la tradición y de la cultura italianas, sino que se propone continuar el estudio sincrónico de su producción teatral y retomar las vías de análisis enunciadas por Wardropper (1955), que continúan en barbecho desde entonces. No se atenderá tampoco a la influencia de su teatro dentro del periodo de

[7] Esta historia de la rehabilitación del papel de Juan de la Cueva en la historia del teatro español fue apuntada de un modo semejante por Oleza (2002: 26n), que señala además el desplazamiento que han sufrido los estudios sobre el sevillano en favor de otras manifestaciones escénicas como la de los dramaturgos valencianos o el modelo definido por los actores-utores.

formación de la *comedia nueva*, aunque sí se harán algunas apreciaciones sobre este particular en epígrafes dispersos. En su lugar, se pretende estudiar su teatro histórico desde un punto de vista global, y describir el origen y la finalidad de este esfuerzo por conciliar humanismo y popularismo. En suma, se pretende dotar de contenido a la sentencia de Wardropper (1955: 152) por la que «el teatro histórico-nacional es un producto del humanismo sevillano del siglo XVI», estudiando su influencia en la propuesta histórica de Cueva.

A lo largo del siglo XVI, en el teatro español parece dominar un gusto por los asuntos celestinescos y pastoriles, por argumentos sacados de comedias y novelas italianas, y por motivos caballerescos, como las piezas dedicadas a *Amadís* y a *Don Duardos* de Gil Vicente o a *La duquesa de la rosa* de Alonso de la Vega. Frente a esta tradición, Juan de la Cueva figura en todos los manuales de Literatura Española por ser uno de los primeros –sino el primero– en llevar al teatro comercial las leyendas nacionales y la historia de España. En la línea de las ideas desarrolladas anteriormente, no podemos afirmar que la tradición de teatro histórico, que tan abundante fue en el Barroco, tenga su origen en el sevillano, sino más bien en un complejo proceso de decantación de experiencias dramáticas entre las que se ha de tener en cuenta a Cueva. En términos históricos –de conservación documental de piezas– sabemos que sus obras se entrenaron entre 1579 y 1581 y que vieron la luz de la imprenta en 1583. Los años anteriores parecen estar faltos de argumentos históricos o legendarios. Antes de 1579 sólo se recuerda la *Historia de la gloriosa santa Orosia* (c. 1576), de Bartolomé Palau, que trató sobre la leyenda de don Rodrigo y el final de la etapa visigoda, aunque de un modo accidental porque en esencia es una comedia de santos[8]. Y las tragedias del fraile Jerónimo Bermúdez (1577) sobre la historia de Inés de Castro parecen situarse al margen del camino del teatro comercial; son obras de hechura enteramente clasicista que debieron representarse ante un público escolar cerrado. En la primera mitad del siglo no encontramos más que piezas aisladas, como la *Tragedia do Marqués de Mantua* (1537), inspirada en el romancero tradicional pero compuesta y representada desde unos presupuestos dramáticos muy alejados de los del teatro comercial finisecular (Asensio 1971: 72n). A partir de Cueva, por otro lado, se dispara el número de piezas de este tipo hasta constituir uno de los subgéneros dramáticos con más éxito en el periodo de formación de la comedia, el de los hechos heroicos de la historia antigua y contemporánea (Ferrer 1993: 73-74). Recuérdense los *Famosos hechos de Mudarra* (1583), de autor anónimo, *La Conquista de Jerusalén* (*post.* 1580), o la *Farsa del Obispo don Gonzalo* (1587) de Francisco de la Cueva, entre otros.

[8] Sobre esta pieza véase García-Bermejo (1996: 171). Y también Ynduráin (1953) y el estudio de su editor en Palau (1986).

No se pretende aquí estudiar ni describir este catálogo de piezas históricas, sino atender a una tarea que sigue pendiente desde que la apuntara Hermenegildo (1961: 287) en una de las monografías clásicas sobre el teatro prelopista:

> Para comprender bien a Juan de la Cueva, hay que estudiar a fondo las viejas leyendas nacionales, su espíritu heroico-caballeresco y su particular manera de concebir el mundo. Una vez realizada esta labor, podrá resultar nuestro juicio favorable o desfavorable, pero habremos adelantado muchísimo en la inteligencia de los personalísimos motivos que movieron al autor.

Y más adelante (1961: 290):

> [Cueva] dio a su escena una particular visión de los hombres y de las cosas, propia de la España de su tiempo. Separó su teatro del rigorismo técnico clasicista para infundirle la vida, los gustos y las exigencias espirituales de su tiempo. Los temas escogidos, fundidos con el idealismo del siglo XVI, adquieren unas características especiales, basadas en el sentimiento del honor, el orgullo nacional, la hidalguía caballeresca, la religión, el amor e incluso algún personaje cómico junto a los caracteres más trágicos que pueden imaginarse.

Este trabajo pretende realizar un primer acercamiento a ese estudio de «su particular manera de concebir el mundo», que resulta indispensable para entender los motivos que llevaron a Cueva a poner sobre las tablas su peculiar propuesta teatral. Se han desarrollado los aspectos que, a mi juicio, son los más relevantes para explicar el sentido y la finalidad de sus dramas históricos y nos pueden ayudar a apuntar alguna hipótesis más general sobre el nacimiento del teatro histórico en España.

Presentación del contenido

El presente estudio está dividido en cuatro grandes partes. La primera abarca los tres primeros capítulos y está dedicada a presentar a Juan de la Cueva, y a su obra, dentro del contexto de la historia literaria del momento. En el capítulo uno se traza una semblanza del autor en la que se destacan sus principales logros literarios[9]. En los estudios sobre la obra de este dramaturgo es necesario poner en relación

[9] Aunque no se ha pretendido elaborar una biografía completa de Juan de la Cueva ni hacer una relación exhaustiva de sus obras ni de los estudios más relevantes sobre su producción, esta recopilación es una de las más completas se que ha preparado hasta la fecha. Véanse, por ejemplo, las preparados por Cebrián (Cueva 1984) o por Reyes Cano (2009).

todos sus escritos para advertir en ellos un único programa cultural, que remite directamente a los patrones difundidos por el humanismo sevillano del momento. Por esta razón, en el segundo epígrafe de este primer capítulo se presenta una visión esquemática de este movimiento y de sus principales protagonistas. De este modo, el lector tendrá presentes a los principales referentes del autor cuando se aluda a ellos en los capítulos posteriores.

El segundo capítulo ofrece una síntesis de los caminos del teatro prelopista (1560-1600), y una relación de los principales dramaturgos de la generación teatral de 1580 y de sus obras, con objeto de situar la producción de Juan de la Cueva en el panorama finisecular. Después se detiene a estudiar la dramaturgia del sevillano de manera más específica: las ediciones conservadas, su concepción del teatro como género impreso y los años dedicados a estrenar sus obras; por último, plantea un debate en torno a la clasificación y caracterización de sus piezas con objeto de definir un corpus de dramas históricos entre las diez comedias y las cuatro tragedias de Cueva que hemos conservado. Termina este estudio con una relación de los argumentos de todas ellas, y con una breve nota crítica sobre aquellas que se van a quedar fuera de nuestro segmento de estudio por no ser históricas. Se esbozará así un conjunto amplio de motivos teatrales (géneros, argumentos, mimemas, fuentes, personajes, etc.) que servirán de referente para relacionar la obra de Cueva con la de sus contemporáneos en las páginas siguientes.

El estudio que cierra esta primera parte, el capítulo tres, no estaba previsto en el diseño inicial de esta investigación. En él se plantea una revisión de los estudios que, durante los últimos cuarenta años, han realizado una lectura política de los dramas históricos de esta generación, centrada siempre en advertir el modo en el que estos autores procuraron criticar la actuación «tiránica» de Felipe II. Estos postulados siguen muy activos, sobre todo en la crítica anglosajona, de modo que cualquiera que se adentra en el estudio de este periodo literario está acostumbrado a encontrar interpretaciones de este tipo con mucha frecuencia. Tal es así, que las primeras fichas que preparé sobre este tema, destinadas a matizar tal o cual referencia en puntos dispersos de la Tesis, terminaron transformándose en un estudio unitario, con idea de no tratar más sobre ello en las páginas restantes. En primer lugar abordo el caso de las interpretaciones realizadas por Anthony Watson (1971) sobre el teatro de Juan de la Cueva, esencialmente opuestas a las que presento en este trabajo. Dedico después un breve análisis sobre las hipótesis de lectura que algunos críticos han realizado sobre *La gran Semíramis* de Virués –por trazar alguna analogía con el sevillano–, y, finalmente, apunto algunas de las razones que podrían explicar el modo en el que estas obras abordan la figura del rey y el desempeño del poder sin necesidad de recurrir a ocultas razones políticas.

La segunda parte está formada por cinco capítulos, reunidos bajo el título común de «Claves de un programa cultural». Cada uno de ellos analiza dicho

programa desde perspectivas distintas, trascendiendo para ello algunas de las metodologías de estudio más habituales para esta materia. En el primero, el capítulo cuatro, se estudia la producción romanceril del sevillano: las características materiales de sus dos romanceros, sus fuentes, sus modelos, sus temas más destacados, y la intención con la que fueron escritos. Después se sitúan ambas colecciones en el contexto de la difusión impresa de este género en el siglo XVI, para poder analizar, en un segundo momento, la relación que existe entre estas composiciones y la escritura de los dramas históricos en el contexto de la renovación formal y temática de ambos géneros en la coyuntura finisecular.

En el quinto capítulo se atiende a la «Escritura y contexto cultural de la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*». Los primeros epígrafes se dedican a estudiar las vías fundamentales de transmisión de esta fábula en la literatura clásica, y a trazar un panorama de su recepción pictórica, sapiencial e iconográfica en el entorno sevillano. Se dará paso después a un estudio de la tragedia desde una perspectiva literaria y, a partir de ahí, a un comentario de determinados textos hispánicos de aquella época dedicados a la muerte de Telamón, con el objeto de reconstruir el contexto de escritura y de recepción de la pieza.

El capítulo seis, titulado «En busca de la fama», presenta una descripción de los modelos culturales y genéricos con los que se cultivó la escritura de la historia en la Sevilla del tiempo de Cueva. Entre ellos se subraya el tratamiento de los elogios y de las colecciones de semblanzas de hombres y mujeres ilustres, que vienen a ser un referente de primer orden para nuestro dramaturgo. A través de estos géneros, los literatos hispalenses propagaron las glorias de la Monarquía Hispánica, de acuerdo con los vectores de la propaganda y la legitimación que sustentan el Estado Moderno; una tarea con la que pretendieron engrandecer, además, su propia labor como escritores. Esta aspiración por adquirir una fama perdurable vino a ser una constante entre los humanistas sevillanos, y a ser expresada de múltiples formas dentro de la realidad cultural de aquellos días (arquitectura, pintura, poesía, etc.); de un modo esquemático, se irá identificando un conjunto significativo de esos referentes que, con idéntico sentido, veremos también florecer en nuestro corpus de dramas históricos. El estudio termina con una descripción del modo en el que dichos motivos terminan diluyéndose en el teatro del primer Lope de Vega.

En el capítulo siete se encuadra la escritura dramática del sevillano dentro de los patrones estilísticos, genéricos y éticos de la escritura épica de Juan de Mal Lara. El tránsito de estos motivos desde la obra del humanista a la de Fernando de Herrera, descrito en los últimos años, se puede advertir también en la obra de Juan de la Cueva. Esta dependencia ayudará a caracterizar el sentido de sus dramas dentro de un contexto cultural particular.

El último capítulo de esta segunda parte está dedicado a «La cultura de la guerra». Parte del estudio de la *Comedia del saco de Roma* para llegar después a otras

piezas de carácter bélico, tanto de nuestro dramaturgo como de otros escritores del momento. Se analiza aquí cómo el triunfalismo de estas piezas no puede ser fruto sólo de una propaganda directa por parte de la Monarquía, sino también de un estado de opinión generalizado que origina un sustrato común de conocimientos relacionados con la historia nacional, la guerra y la vida militar, que ellas mismas contribuyen a difundir. En este capítulo se identifican algunos de estos tópicos en la comedia del sevillano, y se muestra su vigencia en dramas barrocos similares. Se estudia después el nacimiento del soldado como personaje dramático en los primeros años del teatro comercial, deslindando sus características de las de otros tipos con los que suele confundirse, como el rufián o el soldado fanfarrón de la *commedia dell'arte*. De este análisis panorámico se desciende, en el resto del capítulo, a describir el modo en el que Cueva y los académicos sevillanos colaboraron además en la construcción de una cultura militar más específica, y trabaron amistad con algunos de los autores que escribieron los primeros tratados del arte de la guerra, para los que compusieron elogiosos cantos de presentación en los preliminares de dichas obras. Se nos muestra así una comunidad de intereses que justifica que el contenido de alguno de estos libros –tanto sus aspectos más técnicos como las actitudes marciales que presentan– tengan un eco en las obras literarias hispalenses.

La tercera parte del trabajo, formada por los dos últimos capítulos, el nueve y el diez, se centra en la edición y el estudio de dos dramas históricos de Cueva ambientados en Roma, la *Comedia del saco de Roma* (1579) y la *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* (1581). La edición del teatro del hispalense ha sido errática y caprichosa. Como se muestra en uno de los apartados de la bibliografía final, las catorce obras de Cueva fueron editadas por Icaza en 1917 a partir de un ejemplar de la edición de 1588. Pesenta pocos errores de transcripción pero es ya casi un proyecto centenario. Los demás editores se han centrado en ofrecer el texto de las piezas de tema épico, y de la *Comedia del infamador*, interesados por su posible relación con el mito de don Juan (*vid.* cap. 2.3.4). Con la llegada del nuevo siglo, se han publicado también algunas de las piezas más novelescas, gracias sobre todo al interés de Mercedes de los Reyes. En cualquier caso, en muchas ocasiones carecen del rigor filológico necesario para ofrecer al lector actual una lectura idónea de los textos y de su interpretación. Entre todas ellas podemos destacar las de Cebrián (Cueva 1992), Matas Caballero (Cueva 1997), y por supuesto la de Reyes Peña *et alii* (Cueva 2009).

La primera pieza que aquí se edita fue además la primera que vio la luz en la imprenta moderna, gracias al interés de Eugenio de Ochoa en 1838. Ambas forman parte, naturalmente, de la gran edición de Icaza (Cueva 1917), pero no han vuelto a ser publicadas desde entonces. En el capítulo nueve se describen las tres ediciones conservadas (1583, 1588 y 1603) y se presenta una edición crítica de ambas obras a partir de todos los ejemplares conservados de que tenemos noticia. Todo ello va

precedido a su vez de una edición de los preliminares, que tampoco habían sido reeditados desde 1917. A pesar del trabajo realizado hasta la fecha, todavía hay alguna pieza que no ha vuelto a editarse y varias de las ya editadas deberían revisarse a la luz de los nuevos testimonios y del desarrollo de los estudios prelopescos. Las ediciones que he destacado más arriba, unidas a los textos que aquí presento y a la edición de las cuatro tragedias que están preparando Rinaldo Froldi y Marco Presotto en estos momentos, parecen augurar una nueva etapa en el conocimiento y la difusión de su obra.

Aunque gran parte de las claves de interpretación de estas dos obras «romanas» se desarrollan en la páginas de la segunda parte, se han reunido en el capítulo siguiente, el diez, algunas notas más sobre aspectos específicos que sirven de ejemplo para las reflexiones apuntadas en los capítulos anteriores. No se trata por tanto de un estudio monográfico de los textos, sino de una recolección de materiales nuevos con la intención de presentar próximamente un estudio más elaborado de los mismos.

La última parte se dedica a las conclusiones, a reunir en un apéndice final varios materiales inéditos y a la bibliografía, dividida en tres apartados: una relación de las ediciones modernas de la obra dramática y no dramática de Cueva, los catálogos de comedias «sueltas» que he revisado (sin éxito) con objeto de encontrar alguna pieza extraviada de nuestro poeta, y la bibliografía final.

Agradecimientos

A lo largo de los años que ha durado esta investigación, y este periodo de formación, he ido adquiriendo una enorme deuda de gratitud con muchas personas e instituciones. Agradezco en primer lugar a mi director, el doctor Miguel García-Bermejo, su confianza, y la dedicación con la que ha asumido este proyecto. Sin su ayuda este barco no hubiera llegado a buen puerto. Junto a él, no puedo dejar de agradecer el apoyo de la profesora Folke Gernert, cuyos consejos me han ayudado en momentos decisivos de este trabajo.

Mucho le debo también al Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, y a su director, don Pedro Cátedra, tanto por su interés personal en mis estudios como por haberme aportado una formación que ha superado con creces los límites propios de una Tesis doctoral. En el SEMYR he aprendido, desde apreciar las virtudes de un libro antiguo, hasta organizar congresos en los que he podido conocer a destacados especialistas del hispanismo internacional. Este agradecimiento al SEMYR y a su director se hace extensivo, por supuesto, a sus miembros, y de una manera especial a aquellos con los que he compartido más experiencias en este tiempo: a Juan Miguel Valero, a Francisco Bautista, y a los

investigadores más jóvenes: Eva Belén Carro, Laura Puerto, María Sánchez, Laura Mier, María Eugenia Díaz Tena, Jimena Gamba y Juan Ángel Torres-Rechy.

Deseo agradecer también el apoyo que he encontrado siempre en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, y de un modo especial a su director, Javier San José, y a Emilio de Miguel, que ha orientado siempre mis visitas al teatro. Luis Noriega consiguió deshacer todos los entuertos administrativos en los que he logrado meterme.

Otros tantos profesores de ésta y de otras universidades me han aportado consejos muy valiosos, como la profesora Mercedes de los Reyes Peña, Fernando Rodríguez de la Flor, Rinaldo Froldi, y otros muchos que cito que en el cuerpo de este trabajo.

Un recuerdo especial lo ocupa el profesor Alan Deyermond. Gracias a su ayuda pude disfrutar de tres magníficos meses de estudio en Londres, durante el verano de 2008. En aquellos días me abrió las puertas de *Queen Mary, University of London*, de la *British Library*, del *Warburg Institute*, y de su casa en *Saint Albans*. Otras veces venía a visitarme donde yo estuviera trabajando, y compartíamos entonces largas conversaciones sobre mi tema de estudio, sobre la épica española, sobre la guerra de Troya, o sobre la literatura en general. Para un joven investigador, en aquellos días, su magisterio resultó al final más humano que propiamente literario. Sentí muy de veras su fallecimiento.

Por último, querría agradecer a mi familia, y a mi padre especialmente, la ilusión que siempre me ha transmitido por el trabajo universitario, y por su apoyo incondicional.

PRIMERA PARTE
VIDA Y ESCRITOS DE JUAN DE LA CUEVA

CAPÍTULO UNO
EL ESCRITOR Y SU ENTORNO CULTURAL

1.1. SEMBLANZA LITERARIA

1.1.1. Infancia y juventud

JUAN DE LA CUEVA nació en Sevilla el 23 de octubre de 1543[10]. Fue uno de los nueve hijos del matrimonio formado por el doctor Martín López de la Cueva, que fue letrado de la Inquisición hispalense, y Juana de las Cuevas, hija a su vez de otro médico, y debió pasar los primeros años de su vida en la casa familiar, situada en la calle de la Alhóndiga, en la colación de santa Catalina[11]. Carecemos de documentación directa sobre su infancia y juventud, pero podemos suponer, por los datos que se mostrarán a continuación, que debió seguir las enseñanzas que impartía Juan de Mal Lara (1526-1571) en su Estudio de gramática, y que participó desde joven en la vida cultural hispalense. En estos años adquiere una formación humanística profunda; se dedica al estudio de la poesía latina, a traducir a los clásicos –a quienes «desde su primera edad fue muy dado y aficionado», según recordaba Diego Girón[12] en 1582–, y a escribir poemas de inspiración petrarquista.

En 1567, según recuerda el propio poeta, debió conocer a Felipa de la Paz –la «Felicia» de sus versos–, una joven que inspiró buena parte de su poesía amorosa.

[10] Desde finales del siglo XX se han ido iluminando, de manera ininterrumpida, los puntos más destacados de la biografía de Juan de la Cueva. Además de otras referencias puntuales, que citaré en cada momento preciso, he utilizado los siguientes estudios para trazar el eje principal de los acontecimientos de su vida: Reyes Cano (1980: 57-88) y (1981), Cebrián (1983), (1984c) y (2001).

[11] En su *Historia de la Cueva* (1604), Juan de la Cueva sólo tiene en cuenta a siete hermanos porque ignora al primogénito, Andrés, que, mediante un pleito, logró quedarse con toda la herencia de su padre, frente a la voluntad del testamento de don Martín (1569), que deseaba que su hacienda fuera repartida entre todos sus hijos (Cebrián 2010: 22). En 1572 Andrés de la Cueva terminó otorgando escritura en favor de su madre, que en 1588, finalmente, dispuso en su testamento que se restituyera el dinero que su marido había previsto entregar a sus hijos (Cebrián 2005: 698).

[12] Cfr. «El Maestro Diego Girón al lector» (fols. 6r-6v), en el prólogo a la publicación de las *Obras de Juan de la Cueva* (1582) (Biblioteca Universitaria de Salamanca, BG 11436). Girón sustituyó a Mal Lara en la dirección del Estudio tras su muerte en 1571.

No conocemos, sin embargo, la identidad real de esta dama[13]. Tampoco tenemos la seguridad de que existiera, más allá de los versos de nuestro poeta, máxime cuando su presencia en ellos se muestra, de un modo reiterado, como un reflejo del arquetipo de la amada petrarquista, carente de rasgos individualizadores[14].

1.1.2. La aventura americana

A mediados de 1574, a la edad de 31 años, se traslada a Nueva España en compañía de su hermano Claudio (1551-1611), bachiller en cánones, que había obtenido una media ración en la catedral de México. Desde el otro lado del Atlántico, dirige una extensa epístola poética «Al maestro Diego Girón» –el humanista que sustituyó a Mal Lara en la dirección del Estudio tras su muerte en 1571– en la que se muestra alegre, «libre de querella»: «aquí la invidia no hará su officio», «aquí no sufriré la triste afrenta», etc.[15], donde podemos entrever, en su decisión de viajar al Nuevo Mundo, un interés por liberarse de ciertas malquerencias y sinsabores de la vida literaria hispalense. Sin embargo, por razones que la crítica aún no ha conseguido entender, solicita al poco de llegar un permiso para regresar a Sevilla, que se le concede a finales de diciembre de 1575. Y tampoco sabemos por qué no hace uso entonces de esta licencia. El caso es que no vuelve hasta el verano de 1577, dejando en la capital novohispana a su hermano Claudio, que seguirá allí, enredado en múltiples intrigas y litigios por ascender en la carrera eclesiástica, hasta 1582.

El cancionero «Flores de baria poesía»

El joven Cueva debió llevarse a México un cartapacio con su obra poética, que continuó desarrollando durante su aventura americana. De hecho, varios poemas suyos forman parte del cancionero manuscrito titulado *Flores de baria poesía* (1577) que fue confeccionado en el Nuevo Mundo por aquellos años[16]. Su

---

[13] Sobre este complejo asunto de la relación de Cueva con su amada, y el modo en el que asume la tradición petrarquista en este punto –dos asuntos muy alejados del propósito principal de estas páginas–, el lector podrá establecer su propia opinión a partir de los datos que se ofrecen en Reyes Cano (1980: 83-88), Cebrián (2001: 28-31) y Burguillo (2008), sin dar crédito a la crítica romántica de Gómez Aceves (1859).

[14] Sobre el canon de la descripción femenina en la lírica petrarquista véase Manero (1992) y (2005).

[15] Véase un desarrollo pormenorizado de esta situación en Cebrián (2010: 30, 48-50), que publica además el texto completo de esta Epístola VI (2001: 124-131).

[16] *Flores de baria poesía recoxida de varios poetas españoles [...] Recopilose en la ciudad de México. Anno del nascimiento de Nro. Salvador Ihuchristo de 1577 Annos.* Ms. 2973 de la BNE, con letra de finales del siglo

contenido abarca más de un tercio de siglo, y en él figuran poetas peninsulares de primera línea como Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña o Jerónimo de Urrea. Otros forman parte de una generación posterior: Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera, Baltasar de Alcázar, Gregorio Silvestre o el propio Cueva. Encontramos también petrarquistas criollos como Francisco de Terrazas, Carlos Sámaro o Martín Cortés, el hijo del conquistador. Así hasta un total de 31 escritores y 359 composiciones, 110 de las cuales son anónimas. En la «Tabla de la división de los libros» se indica que el códice estaba dividido en cinco partes temáticas o «libros», de los que sólo se conservan los dos primeros, el de las obras «a lo divino» y las «de amores». Después de Cetina, Cueva es el segundo autor con más poemas dentro del códice: un total de 32 (25 sonetos, 3 madrigales, 2 odas, 1 elegía y 1 sextina) frente a los 84 de Cetina y a los 23 de Hurtado de Mendoza, que es el tercero. Dado que Cetina había fallecido en México en 1557, se ha especulado con la posibilidad de que fuera Cueva el compilador del cancionero. Está fechado en 1577, año de la vuelta a España del dramaturgo y, según se lee en las guardas, acabó en posesión de Andrés Fajardo, en Sevilla, en 1612, en el mismo año en el que fallece nuestro autor.

La crítica ha postulado en varias ocasiones que Cueva pudo tener acceso a los papeles de Cetina, a los que habría añadido otras composiciones, propias y ajenas, más actuales[17]. La presencia de escritores andaluces, ya sea por nacimiento o por residencia, es muy relevante, así como la de aquellos que debieron convivir estrechamente con Cueva, como Mal Lara o Fernando de Herrera. Parece existir entre ellos una red de relaciones personales basadas en su coincidencia en los entornos culturales sevillanos. Peña (2004: 33-103) sitúa siempre a Cueva en el epicentro de esa maraña de relaciones, y entiende por tanto que fue el propio dramaturgo el que fue recogiendo poemas de unos y de otros. Escritores no andaluces, como González de Eslava, con tres composiciones en el cancionero, coincidieron con él en México[18]. Peña (2004: 24) ha apuntado que la participación de poetas secundarios como Juan Farfán y Jerónimo de Herrera se puede deber a su cercanía con Cueva, originada por una amistad común con el Licenciado Francisco

---

XVI, 399 fols. Hay copia moderna (BNE, Ms. 7982) realizada por Antonio Paz y Melia a finales del siglo XIX. Fue estudiado y editado íntegramente por Peña (1980) y reeditado en 2004.

[17] Véase el estudio de Peña (2004: 21-103) que acompaña su edición de *Flores*. Allí se desarrollan por extenso los datos que he expuesto aquí y se traza una historia de las atribuciones de autoría de la compilación, entre las que destaca la tesis de que sea una labor de Cueva (págs. 27-33). Sobre este manuscrito téngase en cuenta también a Rosaldo (1951) y (1952), Peña (1980a) y (1980b), Rovira (1994), Cebrián (1999), y a Matas (2001a) y (2001b).

[18] Véase Cebrián (2001: 36-37).

Pacheco (1539-1599)[19]. En este sentido, Bustos (2003) ha estudiado con detalle los recursos poéticos de Francisco de Terrazas que proceden de la lírica neolatina de inspiración petrarquista de Pacheco, y los que dependen de las composiciones de Cueva. Terrazas pudo conocer la obra de nuestro dramaturgo en México[20] pero, ¿cómo explicar su dependencia de Pacheco? Téngase en cuenta que la producción lírica de Pacheco se circunscribe únicamente a la década de 1560, y que fue conocida sólo por unos pocos, porque abandonó el petrarquismo cuando se decidió por la carrera eclesiástica. Bustos (2003: 12-13) responde a esta pregunta insistiendo en la vinculación de Juan de la Cueva con la génesis de este cancionero y en su influjo sobre los jóvenes poetas americanos. Cueva debió llevarse a Nueva España la producción lírica de Pacheco, de donde la leyó Terrazas.

Aunque no se puede dilucidar aún si la participación de Cueva en el cancionero fue la de compilador o la de simple participante, esta breve ficha nos permite deducir las siguientes conclusiones. La primera de ellas es que Cueva, durante los años que vivió en México, se implicó en los círculos literarios del lugar, en los que coincidió con Terrazas. Por otro lado, nos lleva a incluir a Cueva dentro del grupo de petrarquistas andaluces en un arco de fechas –desde 1560 a 1574, aproximadamente– del que no tenemos apenas información. A su llegada a Nueva España pudo importar los usos de aquellas academias sevillanas donde había escuchado los versos de Mal Lara o Herrera. Igual que sucede con Pacheco, Cueva pudo llevarse a América los versos de éstos (Peña 2004: 55-56). Por último, estamos ante la primera muestra de su amistad con el Licenciado Pacheco, una relación de la que tendremos más noticias a lo largo de estas páginas.

La actividad poética andaluza, y preferentemente sevillana, de esos años, aparece recogida en otros manuscritos similares. La fecundidad creativa de aquellos lustros fue pareja a un interés por recoger en colecciones manuscritas todo aquel caudal literario. Entre ellas, presentan un especial interés los *Cancioneros sevillanos* llamados *de Nueva York* (Varios 1996), *de Lisboa* (Varios 2003), *de Fuenmayor* (Varios 2004), *de la Hispanic Society* (Varios 2006a) y *de Toledo* (Varios 2006b), que recogen entre sus páginas composiciones de autores consagrados como Herrera, Acuña,

---

[19] La personalidad y la obra de este escritor se ha visto siempre interferida por un problema de homonimia con su sobrino Francisco Pacheco (1564-1654), célebre pintor y erudito sevillano que compuso el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sobre la obra de su tío pueden consultarse los estudios de Alcina (1975-1976), la edición de sus obras preparada por Pozuelo (Pacheco 1993) y los estudios de Pozuelo (1991) y Solís (1999).

[20] Bustos (2003: 16) postula este mutuo conocimiento siguiendo a Cebrián (2001: 36-41). Allí se describe un acontecimiento histórico –la representación de unas piezas teatrales el día de la imposición del palio arzobispal a don Pedro Moya en México a finales de 1574– al que asistieron los dos. Se marca así tan sólo un posible punto de encuentro. Su relación, según revela el estudio literario de Bustos (2003), debió ser frecuente en tierras mexicanas.

Hurtado de Mendoza, Alcázar, etc., todos ellos incluidos en *Flores*, así como literatos sevillanos de segunda fila como el ya citado Juan Farfán. En el *de Lisboa* se incluyen varias composiciones de Cueva (Varios 2003: 132-135), pero el más semejante a *Flores*, según López Bueno (Varios 2006b: 12), es el *de Toledo*. Ambos fueron recopilados en torno a 1560-1570 y ambos recogen una proporción muy alta de poemas de Gutierre de Cetina y una nómina de autores similar. Ambos están dedicados a autores vivos, en su mayor parte, y a poemas de estética petrarquista. Los otros se compilaron en los años posteriores (1580-1590) y dan cabida a otros géneros poéticos.

1.1.3. De vuelta a Sevilla: intensa labor literaria

En la travesía de regreso, Cueva no dejó de escribir poemas, entre los destaca una epístola poética que escribe a su primo, el doctor Andrés Zamudio de Alfaro, médico de cámara del rey, en la que se compromete a comenzar en Sevilla una nueva vida, libre de rencillas literarias[21]. En los años que siguen, se entrega con entusiasmo al quehacer literario. Compone poemas líricos, narrativos, y obras teatrales. Entre 1579 y 1581 los primeros corrales sevillanos verán el estreno de catorce obras suyas, representadas por compañías profesionales. Y en ese último compás del siglo, sus piezas se editarán y reeditarán con notable éxito, como expongo con detalle en el siguiente capítulo, dedicado íntegramente a su faceta de creador dramático.

La antología impresa de 1582

En 1582 salen a la calle las *Obras de Juan de la Cueva dirigidas al Ilustrísimo Señor Don Juan Téllez Girón, marqués de Peñafiel*, su primer libro impreso, que ve la luz en la estampa sevillana de Andrea Pescioni, a consta del mercader Francisco Rodríguez[22]. Una fecha, un lugar y una imprenta idénticas a las de *Algunas obras* de Herrera. En este volumen misceláneo, Cueva presenta una antología de los poemas escritos hasta ese momento: recoge catorce de los treinta y dos poemas suyos que aparecían en *Flores* y añade otros muchos de distinto género que no estaban en la recopilación mejicana.

Federico Wulff (1899: 143), a las puertas del siglo XX, llegó a postular que esta edición «no ha sido nunca puesta en circulación», entre otras razones porque no encontró por entonces más que dos ejemplares sin tasa. Hace treinta años, Reyes

[21] Cfr. Epístola IV, en *Rimas* (C 1), fol. 70-73 (*apud* Reyes Cano 1983: 645-653).

[22] Sobre esta edición de las *Obras* de Cueva véase la monografía de Reyes Cano (1980) y un estudio mío más reciente (Burguillo 2008).

Cano (1980: 94 y 119) corrigió este juicio del erudito sueco al documentar cinco testimonios. Hoy tenemos acceso a ocho, gracias a los nuevos sistemas de búsqueda catalográfica[23]. Tengo aquí presente el que se custodia en la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca. Se trata de un libro en octavo, foliado (139 fols.), bien conservado y con algunas anotaciones manuscritas que lo vinculan al antiguo colegio de la Compañía de Jesús en la ciudad del Tormes.

Las composiciones están dedicadas al «Ilustrísimo Señor don Juan Téllez de Girón», II duque de Osuna y I marqués de Peñafiel, y aparecen arropadas por los clásicos elogios proemiales: una elegía del doctor Pero Gómez, dos sonetos del jurado Rodrigo Suárez, otro de su hermano Claudio[24], uno magnífico de Herrera, una elegía del autor a su libro, un elogio-dedicatoria de Cueva al Marqués, y un soneto final contra Zoilo. El prólogo corre a cargo del ya citado Diego Girón († 1590), al que presenta con el apelativo de «Maestro Girón», y que confirma con sus palabras el sentido antológico de la publicación:

> Su pretensión en estos versos no fue a los principios sino su propio entretenimiento y gusto, y el hallar por experiencia que naturalmente era arrebatado y traspassado a este género de estudio, no haziendo tanto detenimiento en los otros. Mas después que halló mayor volumen del que pensaba en sus obras, *a ruego de algunos amigos que con él tienen autoridad*, quiso sacar algunas a luz por muestra de lo que para adelante se debe esperar de su ingenio, con quien justamente se puede honrar su patria (6r-6v).

Después de estos textos y poemas preliminares (2r-12v), el volumen se divide en tres partes. La primera sección aparece titulada como «Sonetos, canciones & elegías» (13r-94r) y está formada por 133 poemas, en una mezcla de 110 sonetos, 12 elegías, 8 canciones, 2 madrigales y una sextina. La segunda contiene tres églogas poéticas, que aparecen agrupadas bajo el mismo epígrafe: «Églogas de Juan de la Cueva» (95r-120r). Y la tercera discurre entre los folios 120v y 135v con un poema mitológico sobre el «Llanto de Venus en la muerte de Adonis» en 79 octavas reales.

El hueco que debió dejar esta obra en la imprenta de Pescioni fue ocupado rápidamente por *Algunas obras* de Herrera, porque su privilegio data del 27 de junio

[23] Ejemplares: tres en la Biblioteca Nacional de Madrid (R. 3267, R. 1566 y R. 13333), uno en la *British Library* (C.57.k.17), uno en la Biblioteca Nacional de Austria (*38.Bb.39), otro en la Biblioteca Universitaria de Oxford (*All Souls College Library*, *Gallery* n. 17.1. A-R^{8} S^{4} [-S4]), uno en la Biblioteca del Escorial (21-V-19 [2º]), y por último el ejemplar de la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca (BG 11436) que utilizo para este estudio.

[24] Cebrián (2001: 52 y 76) ha dudado en varias ocasiones de la autoría de este poema, para el que Claudio aportó quizá sólo su nombre.

de 1582 y el de Cueva del 15 de abril de ese mismo año[25]. Cebrián (2001: 77) entiende que asistimos a una «carrera en pos de la primacía», que pudo ser alentada por sus protectores: don Juan Téllez Girón, en el primero caso, y don Fernando Enríquez de Ribera, II duque de Alcalá, en el segundo. Le ha sorprendido también a Cebrián, en este sentido, que Cueva no enviara a Herrera un poema para los preliminares de *Algunas obras*, teniendo en cuenta que «el Divino» le dedicó un hermoso soneto para sus *Obras,* y que sí lo hicieron otros amigos comunes, como el maestro Girón y Francisco de Medina.

La traducción de Ravisius Textor

En 1582 culminó también una traducción con ampliaciones de la *Officina* de Joannes Ravisius, el manual enciclopédico más utilizado por los escritores del momento: *Oficina de Juan Ravisio Textor traducida de lengua latina en española por Juan de la Cueva i añedida de muchas otras cosas*. En el siglo XIX, Gallardo (1863-1889: II, 735) pudo leer y describir el manuscrito, que se encontraba entre los libros que poseía en Cádiz don Fermín de Clemente, ex-diputado por Venezuela. Después entonces, nadie lo ha vuelto a ver[26]. Reyes Cano (1980: 97) lo da por perdido y yo he dedicado mucho tiempo a buscarlo, sin éxito. Según explica Gallardo, «una gran parte está de letra del mismo Juan de la Cueva, lo demás está escrito de varias manos», donde cabe pensar que algún otro latinista de su entorno pudo arrimar el hombro para sacar adelante un proyecto de traducción de tal envergadura. Como es sabido, la *Officina* de Ravisius Textor fue uno de los libros de consulta por excelencia del siglo XVI, y uno de los más editados a lo largo de la centuria. La obra sufrirá además numerosas ampliaciones, con secciones nuevas que llegaron a imprimirse por separado: es el caso de los *Epitome*, la *Cornucopie* y las *Epistolæ*. Infantes (1988) supone la existencia de unos cincuenta mil ejemplares en toda Europa, que servirían para nutrir de *loci communi* a humanistas y creadores de todo tipo[27].

[25] Para una descripción más completa de las ediciones poéticas que salieron de la casa de Pescioni durante ese año y sus patrones editoriales véase García Aguilar (2009: 293-298).

[26] Según se deduce de Rodríguez Moñino (1965), la obra no se perdió en la noche trágica de san Antonio de 1823, donde perecieron otras obras que habían pasado por las manos de Gallardo.

[27] Véase, por ejemplo, el uso que hace Lope de la *Officina* de Textor en algunas de sus obras según Egido (1998).

Entre amigos y enemigos

Al año 1585 se ha de remontar la composición de los cuatro primeros libros del *Viage de Sannio* (1604)[28]. En su redacción final, el poema se compone de 492 octavas reales, repartidas en 5 libros, todos ellos encabezados por un argumento en prosa. En los cuatro primeros narra el viaje alegórico de un pobre poeta, de nombre Sannio –trasunto del propio Cueva–, que, acompañado de la Virtud, decide subir al cielo de Júpiter para pedirle que remedie sus penurias económicas y le sean reconocidos sus méritos literarios. En ese viaje resulta patente la obsesiva preocupación de Cueva por las críticas de sus detractores, y la percepción tan negativa que tiene de su situación. De hecho, no consigue ninguna de sus peticiones: Júpiter le expulsa y le confirma que su obra gozará de las alabanzas de la Fama, pero cuando él muera, y que mientras tanto vivirá pobre y a merced de Momo, el príncipe de los maldicientes (IV, 85-93). En el libro V la Virtud lo anima a dirigir sus pasos al río Betis, y, dentro del agua, entran en un templo decorado con las figuras y el elogio de los poetas, nobles y militares más insignes de su tiempo –sus contemporáneos sevillanos–, y donde las ninfas, por orden de Betis, coronan a Sannio como premio por su virtud.

Como estudió Cebrián (Cueva 1990: VI-XXVIII), este poema fue compuesto en dos momentos y en dos situaciones personales muy distintas. El primer proyecto estaba integrado tan sólo por los libros I-IV (398 octavas), y debía estar terminado en 1585, cuando escribe y rubrica la dedicatoria a don Fernando Enríquez de Ribera (1564-1590), II duque de Alcalá y IV marqués de Tarifa. En el *Coro febeo* (1587), al menos, se refiere a este poema como «los cuatro libro de Sannio»[29]. Pero su mecenas, el jovencísimo Marqués, fallece en 1590 de manera inesperada. Cueva llorará su muerte en una elegía dirigida al maestro Francisco de Medina, que había sido su preceptor, al que dará consuelo cristiano por la muerte de aquel marqués que era «siempre amigo de poetas»[30]. Esta muerte debió dejar a Cueva sin el mecenas que necesitaba para publicar el poema, pero esta situación parece cambiar cuando su hijo, el joven Fernando Enríquez de Ribera (1584-1637), hereda de su abuelo paterno el ducado del Alcalá en 1594, y, con el tiempo, parece dispuesto a seguir la

[28] Fue publicado por primera vez a finales de siglo XIX por Wulff (1887), que tuvo en cuenta la versión de *C 2* (1604); después, ha sido estudiado y editado por Cebrián (Cueva 1990) que utilizó como texto base una redacción posterior (*M*, 1605) (*vid. infra* 1.5). Cito siempre por esta última edición, indicando sin más el número de libro y el de la estrofa, según su numeración.

[29] Véase más abajo 1.6.

[30] Cfr. *Rimas* (C 1), Epístola 18, «A don Fernando Enríquez de Ribera» (*apud* Reyes Cano 1983: 500). Me he referido a la Elegía 20, «Al maestro Francisco de Medina, en la muerte del marquez de Tarifa don Fernando Enríquez de Ribera su discípulo, el cual muerió en Sevilla, jueves 18 de agosto del año de 1590» (*apud* Reyes Cano 1983: 603-614).

labor de mecenazgo de su padre. Ante esta nueva coyuntura, y a pesar del paso de tantos años, decide escribir un quinto libro del *Viage*, en el que encamina al protagonista, como queda dicho, al templo del río Betis, donde disfruta por fin de «la nueva felicidad avida por premio de sus trabajos i virtud» (V, arg.). Pero dicho poema tampoco fue editado entonces.

En estas pocas páginas se han aducido ya suficientes referencias como para advertir que la relación de Juan de la Cueva con los literatos hispalenses debió ser, en ocasiones, algo compleja[31]. El caso de su relación con Fernando de Herrera (1534-1597) –tan sólo ocho años mayor que él– es buena prueba de ello. Hemos visto el soneto laudatorio de Herrera en sus *Obras* de 1582, y la falta de un poema similar de respuesta cuando «el Divino» publica *Algunas obras*. Pero Cueva se acuerda de Herrera de forma elogiosa, por ejemplo, en sus églogas IV y V, y en el *Viage de Sannio*:

> al divino Herrera te presento;
> de la guerrera España la costumbre
> de sus claros varones, i el violento
> furor de los Tithanos revelados
> cantará en prosa i números sagrados (V, 59).

Sin embargo, junto a estos testimonios tan favorables, conservamos también varios ejemplares de la impresión de una de sus epístolas, la dedicada *A Cristóbal de Sayas y Alfaro, a quien en una academia anotaron i hizieron una inventiva contra la poesía* (8 h., s. l., s. a., pero 1585)[32]. Resulta que en cierta academia sevillana «anotaron» un soneto de su amigo, y se vio obligado a enviar una contestación en verso que termina con estas palabras:

---

[31] Por un lado nos encontramos con el miedo de Cueva a las críticas del vulgo, y por otro sus desavenencias –casi siempre temporales– con alguno de los académicos sevillanos. Sobre el primer punto, relacionado en última instancia con el enfrentamiento entre los cultivadores de una estética cultista y los escritores más llanos, o si se quiere «vulgares», así como con los semicultivados o «bachilleres de un solo libro», como los llama Cueva, véase Vranich (1981). Sobre el segundo motivo, véase el trabajo de Núñez (2000), dedicado a la autodefensa de Cueva de sus propia obra literaria, pugnando por hacerse un hueco en el parnaso sevillano. Sobre la protección ante las críticas relacionadas con la impresión de las obras poéticas en aquel momento véase Ruiz Pérez (2000).

[32] Véanse más adelante los detalles sobre los dos testimonios conservados de esta epístola: un impreso encartado dentro del manuscrito denominado *C 2*, y otro dentro del Mss. 10182 de la BNE, de donde he leído y cito el texto. Sobre esta epístola y sobre la relación entre ambos poetas véase a Montero (1986) y Reyes Cano (1986), que publica la Epístola VII «A Fernando de Herrera» que cito a continuación.

En Híspalis catorze de febrero,
del año del Señor de ochenta i cinco,
a los academistas remitida
del museo del ínclito Mal Lara,
presente el ilustríssimo de Gelves.

La epístola, por tanto, va dirigida a los integrantes de la academia que se reunía en la casa-museo del difunto Mal Lara, presidida por el conde de Gelves, donde ejercía su magisterio Fernando de Herrera. A lo largo de 289 versos, en tercetos encadenados, Cueva se propone consolar a Sayas[33] por las críticas recibidas, y, acto seguido, carga contra Herrera en un discurso profundamente satírico contra sus *Anotaciones* (1580) y contra su autoridad literaria. Desconocemos la finalidad, el alcance, y las consecuencias de semejante crítica: si se trata quizá de un «juego» literario o es el testimonio de una guerra abierta entre los dos vates. Montero (1986: 31-32) presenta como posible hipótesis que el dramaturgo pudo sentirse «minusvalorado» al ver que Herrera no contaba con su ayuda, ni era citado, en las *Anotaciones*, razón por la que se olvida después de «el Divino» cuando escribe su *Ejemplar poético.*

A pesar de esto, no deja de sorprender que Cueva escriba la Epístola VII «A Fernando de Herrera», aparentemente posterior, en la que hace un despliegue de sus conocimientos de retórica, critica la llegada de jóvenes poetas advenedizos, y escribe sobre la veracidad, el estilo elevado y el sentido ético que ha de tener la escritura de la historia, ocasión que aprovecha para alabar a Herrera y motivo por el que la diosa Fortuna ha reservado para ambos un lugar de privilegio en la memoria literaria de las gentes, asunto que no puede pasar inadvertido para nuestro estudio sobre los dramas históricos[34]:

Ésta sí es arte donde vive el ombre,
a pesar del olvido, i donde tiene
el premio que meresce el buen renombre.
(vv. 112-114)

En la istoria la lengua está en su alteza,
colocada en su trono la elegancia,
la retórica en su alma i fortaleza.
(vv. 121-123)

i dize [mi musa] qu'en heroyco plectro entone
tu claro nombre i gloria soberana,
Herrera, i por los orbes la pregone;

que de la diosa [Fortuna] a pobres inhumana
no tema el odio ni a la suerte dura,
ni al tiempo injusto ni a la edad tirana.

Igualmente a los dos nos assegura:

[33] Este Sayas y Alfaro fue soldado y un literato de segunda fila en el panorama cultural hispalense de aquel momento, aunque fue incluido por Pacheco (1983: 151-154) en el *Libro de retratos*. En el cap. 8 se ofrecen más datos sobre su biografía y sobre su relación con Cueva.

[34] Cito el texto por la edición de Reyes Cano (1986: 78-88).

a mí que con su sacro y cyrreheo aliento
perpetuará, i yo a ti, con mi escritura,
con lauro eterno en el sublime assiento.
(vv. 280-299)

1.1.4. Madurez y fallecimiento

Desde su residencia sevillana, nuestro dramaturgo fue siguiendo los múltiples avatares de la carrera eclesiástica de Claudio, que regresó a España como procurador del cabildo mejicano ante la corte de Madrid en 1582, que llegó a licenciarse y doctorarse en cánones (1583) en Sigüenza, y que fue nombrado arcediano de la catedral de Guadalajara de Indias, cargo que nunca llegó a ocupar, ni a aceptar[35]. En 1585 consiguió por fin un destino a la medida de sus intereses: ser abogado de los presos de la Inquisición en Sevilla, institución para la que había trabajado su abuelo, su padre y un buen número de sus parientes.

Poco tiempo después, en 1587 y 1588, salen las dos emisiones del *Coro febeo de romances historiales*. Está dirigido a «doña Juana de Figueroa y Córdoba, mujer de don Jerónimo de Montalvo, caballero de la Orden de señor Santiago [sic], gentilhombre de la casa del Rey nuestro señor, Alguacil Mayor de Sevilla», según reza la portada. A esta colección le sigue un segundo *Coro febeo*, inédito, de similares características. En suma, son dos colecciones, de cien romances cada una, de tema histórico, que resultan imprescindibles para comprender el sentido de sus dramas históricos, y que estudio con detenimiento en el capítulo 4.

Por estas fechas, y en todo caso con anterioridad a 1590, debemos situar una breve temporada de descanso en la localidad onubense de Aracena, donde vivía su hermana Beatriz, y desde donde recuerda a sus amigos sevillanos. El destinatario principal es don Fernando Pacheco de Guzmán:

Encomendadme a todos los amigos,
digo los que sabéis que estimo i quiero,
i a los que hago de mi fe testigos.
Al maestro Girón será el primero,
el segundo a don Pedro de Cabrera,
i a don Fadrique Enríquez el tercero.
A Pacheco i Felipe de Ribera,
a Fernando de Cangas i a Toledo,
al dotor Pero Gómez i a Moxquera.

[35] Este momento, un tanto complejo, de la vida de Claudio, ha llevado a algunos críticos a pensar que viajó ciertamente a América por segunda vez, e incluso que lo hizo acompañado de nuevo por su hermano Juan. Para la documentación sobre este suceso y su repercusión en la historia de la crítica véase Cebrián (2000).

A todos los demás que aquí no puedo,
por no ser más prolixo, referiros
me encomendad, y dezildes cómo quedo[36].

En los días finales de 1591, Claudio se embarcó para las Islas Canarias, donde había sido nombrado visitador e inquisidor del Santo Oficio, y viaja de nuevo con su hermano Juan. Aquellos años fueron bastante revueltos en el archipiélago, que vio reforzado su contingente militar habitual. Dichos refuerzos eran gobernados por los llamados «jefes de armas», hombres con experiencia que estaban encargados de apaciguar todo tipo de desorden interno y de organizar la defensa de cada isla frente a los corsarios. En aquel periodo, fue nombrado «jefe de armas» de dos de ellas don Gonzalo Argote de Molina, soldado y erudito sevillano que alternó por entonces con los hermanos Cueva[37]. Los poemas que escribió nuestro dramaturgo en las islas inciden en algunos de los motivos más recurrentes de su obra: la exaltación y la nostalgia de Sevilla, el temor a los detractores, y su amor por Felipa de la Paz[38]. En líneas generales, parece que no resultó una buena experiencia para el dramaturgo, que regresó pronto a Sevilla; al menos estaba ya de vuelta en junio de 1595, fecha en la que otorga un poder notarial para obtener el privilegio de impresión de la *Segunda parte de las comedias y tragedias*[39]. Claudio permaneció en su cargo hasta 1600, cuando fue promovido para el mismo cometido en la Audiencia de Lima. Pero tampoco vuelve a América en esta ocasión, porque, mientras preparaba la travesía, fue destinado a los tribunales del Santo Oficio de Galicia, en Santiago.

La «Conquista de la Bética»

Junto a la labor teatral, la obra que ha reportado más fama a Juan de la Cueva ha sido su *Conquista de la Bética* (1603)[40]: largo poema épico, de influencia tassiana,

---

[36] Cfr. Epístola III, «A don Fernando Pacheco de Guzmán en que se trata cuan poderoso es el Amor, encareciendo la gloria del que vive libre dél. Descrívesse la quietud de la vida del aldea» (*apud* Reyes Cano 1983: 455). Véase al respecto Cebrián (1991: 53-54).

[37] Situación que podemos deducir de Cebrián (1983: 21-22).

[38] Véase Cebrián (1983: 17-21).

[39] Sobre este poder y esta obra, que no se conserva o no llegó a editarse, véase el cap. 2.2.

[40] *Conquista de la Betica, poema heroico de Iuan de la Cueua en que se canta la restauracion y libertad de Seuilla por el Santo Rey Don Fernando*. Impreso en Sevilla, en casa de Francisco Pérez, 1603 (en octavo, 24 h. + 458 fols.). Se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de España (R/11583), en la Biblioteca de Palacio (RB I/B/176), dos en la Biblioteca de la Real Academia (17-XII-33 y RM-2116), en la *British Library* de Londres (11450.aaa.32), en la Biblioteca de la Fundación Ruiz Luque en Montilla (Córdoba) (Registro 15137; Cerezo 2007: 29), en la Biblioteca Nacional de Portugal, en Lisboa (L. 3777P), en la *Bibliothèque Nationale* de París (RES-YG-301), en la *Hispanic Society* de Nueva York (Res. 7370-71), tres en la Biblioteca de la *Harvard University*, de Cambridge, Mass. (San 4850.3,

sobre la reconquista de gran parte de Andalucía, y de Sevilla en particular, por Fernando III en el siglo XIII[41]. Debía tener el texto ya escrito, o al menos un primer borrador, a finales de la década de 1580, porque en un romance del *Coro febeo* (1587) da a conocer las obras «que daré agora a la emprenta», entre las que figuran «los seis libros de la *Bética*»[42]. La obra, de hecho, está dividida en 24 cantos, la cifra homérica, que quizá estaban agrupados inicialmente en seis grandes libros de cuatro cantos cada uno. Cabe destacar, a favor de esta hipótesis, que en las páginas liminares encontramos una xilografía con el escudo del linaje de De la Cueva, flanqueado por Marte y Apolo, bajo los que se incluye la divisa épica *Gesta cano* y la fecha de 1590[43].

El caso es que el proyecto de publicación se retrasó hasta 1600. El 5 de abril obtiene la aprobación, y el 17 de octubre el privilegio de impresión. Al mes siguiente, el 15 de noviembre, ofrece el libro al cabildo sevillano y solicita su patrocinio para que «la memoria de tan grandes hechos no peresca»[44]. Su petición fue aprobada en la sesión del 9 de marzo de 1601 y firmada por Juan de Arguijo. Según Cebrián (1991: 116), «no cabe duda que fueron las influencias y el parecer favorable del veinticuatro don Juan de Arguijo [...] quienes inclinaron a los capitulares a aprobar la edición».

2 ejemplares, *SC5 C8943 603c), y dos en la *Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele* II, de Roma (RM 0267 [BUECR] y RM 0280 [RML01]). Se conservan además dos copias manuscritas, ninguna autógrafa (Simón 1960-1982: IX, nn. 1775-1776). En 1795 fue reeditada en la Imprenta Real (ed. Ramón Fernández [Pedro Estala]), sin los preliminares originales y sin los argumentos de cada canto, pero con un prólogo de Manuel Joseph Quintana. Años más tarde, el propio Quintana (1833: I, 161-216) y Ochoa (1840: 215-231) publicaron algunos cantos. En este trabajo tengo presente y cito el ejemplar de la BNE.

[41] Dejando a un lado la bibliografía decimonónica, véanse, sobre este poema, los trabajos de Pierce (1968: 59, 95, 135, 138, 227, *et passim*), Cebrián (1991: 115-124) y Gómez Gómez (2006).

[42] Cfr. *Coro febeo*, fols. 170v-171r (BNE, R/6285), romance n. 50, según la numeración que propongo en el cap. 4.

[43] Los bastones rojos en campo de oro sobre una serpiente o dragón que parece salir de una cueva remiten al escudo de don Beltrán de la Cueva, fundador del linaje, según apunta Argote de Molina (1957: 421) en su *Nobleza de Andaluzía* (1588) y canta Cueva en el primer libro de su *Historia de la Cueva* (1604). Sobre el origen y el sentido de este motivo véase Carceller (2006: 69-70 y 1061).

[44] Cfr. *Actas capitulares, cabildo de Sevilla*, 15 de febrero de 1600 (*apud* Cebrián 1991: 116).

Pero el cotejo del impreso con el manuscrito, y la consiguiente fe de erratas, no se firmará hasta el 8 de septiembre de 1603, año en el que se imprime definitivamente el poema.

Dentro de la línea de argumentación que está primando en estas páginas, vamos a centrar nuestro interés en señalar cuál fue la intención del autor al escribir este largo poema, y cuál es el entramado de artistas y nobles sevillanos que parecen estar relacionados con Cueva en esta publicación, información que se refleja de forma privilegiada en los preliminares. Después del grabado que he comentado más arriba ($¶_{2}$), de los textos legales y las enmiendas ($¶_{3r}$-$¶_{6r}$), Cueva escribe una extensa dedicatoria a don Antonio Fernández de Córdoba ($¶_{6v}$-$¶_{8v}$)[45] en la que muestra sus tradicionales miedos por las críticas de la «invidia popular», y explica que la finalidad de su poema no es otra que la de «celebrar las excelentes proezas del Santo Rey don Fernando, y de sus invencibles caballeros, en la conquista de la Bética y restauración de Sevilla, entre los cuales los de mayor cuenta y de quien el santo Rey hacía más confianza fueron progenitores de V. M.». Y añade más adelante que «también me movió tener a V. M. en esta edad, más felice que la de Augusto, que con su grandeza, valor, y virtudes refresca y aviva, no sólo en los hijos de Sevilla, mas en los corazones de toda España, la memoria de aquellos ilustres capitanes». Le sigue una «Descripción de Sevilla» ($*_{1}$-$*_{8}$, $†_{1}$-$†_{2r}$) donde escribe una historia de la ciudad, en clave mítica, a partir de los nombres que ha ido recibiendo a lo largo de los siglos.

La nómina de aquellos que dedican al poema alguna composición encomiástica es bastante significativa ($†_{2v}$-$†_{8v}$, $?_{1}$-$?_{4}$): una elegía del doctor Pero Gómez, otra de Baltasar de Alcázar, una encendida y extensa canción con un *Elogio* del pintor Francisco Pacheco, un soneto de Martín de Avoz Enríquez y otro de Juan López del Valle. Esta sección termina con dos composiciones de Cueva, un soneto a don Antonio Fernández de Córdoba –«siendo mi Augusto vos, seré Virgilio», le dice–, y una canción «A la excelsa ciudad de Sevilla». Y se completa el cuadernillo con un grabado del autor, que reproduzco en las páginas finales de este capítulo: la mano derecha con una pluma y el busto coronado, y toda la figura enmarcada por una orla, que presenta en las esquinas superiores la palabra *BETIS*, y dos cisnes coronados, y en las inferiores a dos dragones saliendo de una cueva[46].

---

[45] Entiendo que se trata de Antonio III Fernández de Córdova (1570-1641), marqués de Guadalcazar, caballero de la orden de Calatrava, IV Señor de las villas de Belmonte, Herrera de los Palacios y de los Zahurdones, Añora del Cojo, Mezquitiel y Moratilla.

[46] Este elemento del retrato, como he indicado más arriba, procede del programa heráldico de don Beltrán de la Cueva y de toda la casa De la Cueva.

La *Conquista de la Bética* es el primer poema culto que aborda este episodio de la Reconquista[47]. Tiene algún pasaje novelesco, pero principalmente depende de la tradición de las crónicas medievales impresas en el Quinientos[48].

El texto, como he apuntado ya, se divide en 24 cantos, precedidos cada uno de ellos por un argumento en prosa. El poema es bastante extenso: suma en total 2573 octavas reales. Habrá que dejar para futuras investigaciones un análisis detenido del texto, que, como sucede con tantos otros poemas épicos de este periodo, es una de las tareas pendientes de los estudios áureos. Como poema «de liberación» depende idealmente de la *Gerusalemme liberata* (1581) de Torquato Tasso. En este sentido, no podemos dejar de pensar que se debió escribir, presumiblemente, en una fecha cercana a la de los dramas históricos. Comparte con ellos ese interés de las epopeyas de tema histórico por la exaltación del heroísmo y de los ideales políticos y religiosos de su tiempo, que debían tener un gran atractivo para los lectores y los espectadores. Tan es así que la *Conquista* parece ser la composición que, junto al teatro, más renombre granjeó al hispalense entre sus contemporáneos. Según anota Gallardo (1863-1889: IV, 1208), Bartolomé de Góngora –nacido en 1578– aún recordaba por ello a nuestro dramaturgo a mediados del siglo XVII: «en tiempos deste Prudente Monarca [Felipe II] florecieron en Sevilla [...] el anciano Caballero Juan de la Cueva, mi amigo, y no de Poetas, que compuso en octavas el célebre libro de *La Hispálica* [=*Conquista de la Bética*]; y fue el primero que dio lustre a las Españolas Comedias, empezando por la de *El cerco de Zamora*». Rodrigo Caro (1992: 110), en su obra sobre los *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, recoge una semblanza de los escritores antiguos que vivieron en la ciudad –Adriano, san Isidoro, Avicena, etc.– y de los tiempos actuales, como Mexía, Mal Lara, Arias Montano o Fernando de Herrera. Al final, se acuerda también de otros autores menores, a los que dedica una breve noticia, bajo el rótulo: «Hombres insignes en letras que florecieron en la ciudad de Sevilla desde los tiempos del rey D. Felipe II hasta Felipe IV, que hoy reina». Entre ellos aparece Cueva, que es recordado precisamente porque «escribió *La conquista de la Bética* en octavas rimas y otras obras».

---

[47] Entiéndase que es el primer poema épico de gran extensión, porque el motivo de la conquista de Sevilla como tal aparece por doquier en la producción de los humanistas sevillanos. Véase, a modo de ejemplo, la Canción V de *Algunas obras* (1582) de Herrera. A la *Conquista* siguieron otras, de otros andaluces, como *La Hispálica* (1618) de Luis Belmonte Bermúdez, o el *Fernando* o *Sevilla restaurada* (1622) de Juan Antonio de Vera y Figueroa. Sobre esta tradición véase, en conjunto, Cebrián (1991: 115), Piñero (1973) y las referencias de la nota siguiente.

[48] Sobre las crónicas del rey Fernando III publicadas en el siglo XVI véase, entre otros, a Torres (2008: 222-224), a Wagner (1988), y lo que expongo en el cap. 4.1.1. La crítica decimonónica entendió precisamente como un demérito de Cueva su excesiva dependencia de las crónicas, que lastran el desarrollo de la narración (Cebrián 1991: 121-123).

Los años finales

El dramaturgo vivía en Sevilla a comienzos del siglo XVII, tiempo en el que se dedicó a recopilar y a pulir las obras que aún no había dado a la imprenta. En 1606 Claudio es trasladado a la Inquisición de Cuenca, y Juan se irá de nuevo con él, pero unos meses más tarde, posiblemente ya en 1607. Y allí siguió escribiendo y puliendo textos antiguos. No parece que su estancia manchega fuera muy feliz, aquejado por las limitaciones de la vejez: «Este clima de Cuenca me destruye», escribe al humanista Antonio Martínez de Miota por aquellos días[49]. De hecho, al morir Claudio en 1611, se marcha a Granada, donde residía su hermana Juana con su esposo Sancho Verdugo, médico y fiscal en la Real Audiencia y Chancillería de esa localidad. Y allí falleció el 4 de octubre de 1612.

Parece que no dispuso de abundantes recursos durante su vida. Vivió mucho tiempo al arrimo de sus hermanos y, en el momento de la muerte, no contaba con el dinero suficiente para satisfacer los gastos del funeral, del traslado de su cuerpo a Sevilla, y de una capellanía de misas que quiso encargar en su iglesia parroquial de Santa Catalina, por lo que su cuñado tuvo que abonar el resto[50].

En su testamento nos ofrece un último testimonio de la consideración que le merecía su obra:

> Otrosí digo que por quanto en el discurso de mi vida e hecho mumchas obras de poesía, algunas de las quales andan ympresas con facultad real, y las demás tengo rrecogidas, que las unas y las otras hazen nueve o diez cuerpos, y deseo que lo que he travaxado no se pierda sino que quede memoria; para este efeto, considerando qu'n ninguna parte se pueden conserbar mejor ni con más seguridad que en la librería del cobento de la Cartuja de la ciudad de Sevilla, que bulgarmente nómbrase conbento de las Cuevas, mando todas las dichas mis obras, ansí las que'stán ynpresas como las que'stán escritas de mi mano, a el dicho convento de cartujos, y suplico a mi padre prior e frayles del dicho convento acaten esta manda[51].

[49] Véase Cebrián (1984: 66-67).

[50] Según se desprende de su testamento y del expediente generado por la fundación de dicha capellanía de misas, donde se conserva una copia del testamento, documentos que exhumó Reyes Cano en (1981).

[51] *Apud* Reyes Cano (1981: 118). La puntuación y la acentuación es mía.

1.1.5. La recolección manuscrita de su producción literaria

Desde principios de siglo, Cueva había estado recopilando en dos grandes códices la parte de su producción que permanecía manuscrita[52]. La crítica ha supuesto que su intención era preparar una versión definitiva para la imprenta[53].

Primer códice

El primer día de enero de 1603 dedica a su hermano Claudio el primero de ellos: *De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte* (C 1)[54], donde insiste en sus temores habituales. Con excepción de un nuevo soneto y una estancia, el resto de los poemas preliminares proceden de la edición de las *Obras* (1582), al igual que el texto de la dedicatoria, que, aunque cambia de destinatario, aprovecha muchos párrafos de ésta. El prólogo del maestro Girón es el mismo, a excepción de una frase nueva que interpola Cueva[55]. El resto del manuscrito contiene, en 374 hojas, toda la poesía lírica de Cueva: 264 sonetos, 21 canciones, 18 epístolas poéticas[56], 21 elegías, y una sextina, que hacen un total de 325 poemas. Unos pocos textos habían aparecido ya en el cartapacio de *Flores* (1577) y otros en las *Obras* (1582), pero añade

---

[52] Reyes Cano (1980: 94-98), al documentar estos dos manuscritos los denomina *C 1* y *C 2* respectivamente. Mantengo esta nomenclatura a lo largo de todo el trabajo.

[53] Se presentan aquí, de un modo esquemático, los códices autógrafos que contienen gran parte de la obra literaria de Cueva. Entre sus páginas no se documenta la presencia de material dramático. Para un estudio más detenido de estos códices véase Reyes Cano (1980: 94-98), y la introducción de Cebrián a la edición de aquellas obras que ha ido publicando por separado y que cito en cada caso. Además de estos estudios monográficos, puede verse a Gallardo (1863-1889, II: 654-716). Sobre la posibilidad de que sean originales preparados para la imprenta véase a Reyes Cano (1980: 119-136), entre otros. A pesar de su opinión, no está documentada la solicitud de ningún requisito legal para dicha impresión.

[54] Ms. en 4º, Sevilla, 1603. Biblioteca Capitular de Sevilla (BCC 82-2-4). Reyes Cano (1983) dedicó su Tesis doctoral a editar este manuscrito y parte del siguiente. Dicha Tesis sigue sin publicar, razón por la que los estudios de la lírica de Cueva siguen sin desarrollarse. Algunos poemas se han ido editando en estudios particulares, como los que he citado anteriormente. En los casos en lo que no exista una edición publicada citaré el texto del códice según la edición de esta Tesis.

[55] Véanse las tablas de comparación entre ambas versiones (1582-1603) que establece Reyes Cano (1980: 121-132).

[56] Sobre estas epístolas véase el estudio Capote (1952) sobre la epístola V y, sobre todo el detenido análisis de Núñez (2000), que expone el contenido de todas ellas explicando su sentido dentro del interés del autor por reafirmarse como literato, defendiendo su obra frente a los maldicientes y a los críticos.

aquí multitud de composiciones nuevas[57]. La gran mayoría son de tema amoroso, otros son satíricos, morales o laudatorios, y dan razón de las relaciones que mantuvo con su familia y con los otros integrantes de las academias sevillanas, como se ha podido observar en los ejemplos ya citados. Al entorno del Estudio dedica un número elevado de poemas: el soneto 57 al propio Mal Lara, «aviendo hecho una obra a la muerte de Orpheo»; a su amigo Diego Girón dedica tres poemas: el soneto 13, «aviendo sucedido por muerte del doctíssimo maestro Juan de Malara en la lección de su estudio», la epístola VI ya citada y, por supuesto, la elegía 13, «a la muerte del maestro Diego Girón»; a Francisco de Medina la elegía XX por la muerte del marqués Tarifa, citada anteriormente, y el soneto 14 de sentido encomiástico. Ya fuera por coincidir en el Estudio o en las academias, se dirige también a Francisco de Rioja, a Baltasar de Alcázar, a Juan de Arguijo, a quien dedica una epístola[58], el soneto 69 y el 104, y con quien parece haber compartido momentos de gran amistad y otros de enfrentamiento[59]; al Licenciado Francisco Pacheco, al que dedica el soneto 107, la epístola 8 y el soneto 124, que preparó para figurar en su tumba, y el dedicado a su sobrino pintor, el soneto 163, sin olvidar la ya citada epístola VII a Herrera. Escribe también al impresor Alonso de la Barrera, que era un hombre próximo a aquellos cenáculos. Y, por supuesto, a los nobles que debía participar –y auspiciar– aquellas reuniones: a don Álvaro de Portugal, conde de Gelves, al que dirige su primera epístola y el soneto 131; a don Fadrique Enríquez de Ribera, primer y tercer duque de Alcalá respectivamente, y a don Fernando Enríquez de Ribera, a los que dedica la epístola 17, etc.

Segundo códice

En 1604 rubrica la *Segunda parte de la obras de Juan de la Cueva* (C 2)[60]. En los preliminares encontramos de nuevo la dedicatoria a su hermano y un soneto del Licenciado Pacheco «en loor de Juan de la Cueva». Nuestro dramaturgo, como sabemos, había escrito un soneto fúnebre «en la sepoltura de Francisco Pacheco», a su muerte en 1599. El códice recoge después un conjunto variado de composiciones de muy distinto género y época, que paso a describir de manera sintética:

[57] Para la relación entre los poemas que aparecen en *Flores* y después en *Obras* véase Reyes Cano (1980: 115-117).

[58] Epístola no numerada. Cfr. *Rimas* (*C 1*), fol. 103-110 (*apud* Reyes Cano 1983: 529-541).

[59] Sobre las relaciones entre Cueva y Arguijo véase Rodríguez Marín (1907: 126-130).

[60] Ms. en 4º, Sevilla, 1604. Biblioteca Capitular de Sevilla (BCC 82-2-5). En la BNE (ms. 4116) hay un apógrafo del siglo XVIII casi completo. La *Hispanic Society* de Nueva York conserva otro apógrafo del mismo siglo (ms. B-2364).

a) Las siete églogas completas[61]. Las églogas I, II y VII habían sido ya publicadas en las *Obras* (1582). La I y la IV están dedicadas respectivamente a don Antonio Manrique y a don Álvaro de Portugal, conde de Gelves.

b) Dos poemas mitológicos, el dedicado a «Los amores de Marte y de Venus», compuesto por 137 octavas, y la redacción extensa del «Llanto de Venus en la muerte de Adonis», que amplía el texto ya publicado en 1582 de 79 a 119 octavas reales[62]. Ambas composiciones han de situarse dentro del interés de los humanistas por las fábulas mitológicas, y más en concreto dentro de la relectura y la reescritura de las fuentes clásicas fabulísticas que se opera en la obra de Mal Lara, tan influyente después en otros sevillanos de su entorno como Diego Girón, Herrera, Cueva o Arguijo[63].

c) La *Historia de la Cueva* (1604) es un largo poema en dos cantos, con 79 y 93 octavas cada uno, en el que Cueva pretende ennoblece el origen de su familia al hacer entroncar su linaje con la estirpe de don Beltrán de la Cueva (1443-1492), favorito de Enrique IV de Castilla y I duque de Alburquerque[64]. Es un texto caprichoso, no sólo por querer enaltecer su cuna de esta forma, sino porque entre los miembros de su parentela omite el nombre de los menos honrosos. En definitiva, es un poema vinculado a la tradición renacentista del encomio del linaje[65]. Está dedicado a doña Ana Téllez Girón, hermana del ya citado Juan Téllez Girón y, en ese momento, viuda de don Fernando Enríquez de Ribera († 1590), aludido anteriormente, dos de las casas nobiliarias más representativas dentro del mecenazgo sevillano del momento[66]. La destinataria, además, es presentada como una pariente

---

[61] La égloga VI fue editada por Gallardo (1863-1889: II, 720-723) y todas ellas por Cebrián (Cueva 1988). Para situar la producción eglógica de Cueva dentro de la evolución del género en el periodo (1543-1591) véase Montero (2002).

[62] Ambas composiciones fueron estudiadas y editadas por Cebrián (1988a, y Cueva 1984). El *Llanto* había sido editado primeramente por Verdevoye (1962).

[63] Véase el estudio de estas obras realizado por Cebrián (1986: 27-44, *et passim*) y (1988a), y Escobar (2002) y (2000: 119), para el que «Mal Lara y Herrera [...] abren el camino en la poesía sevillana de la segunda mitad del siglo XVI para que Juan de la Cueva y Arguijo lleven a cabo sendas piezas poéticas». Adviértase también la dependencia temática y formal de estas obras de Cueva con pasajes del *Hércules animoso* (Cebrián 1988a: 325-331) y otros autores de su academia como Zumeta (Cebrián 1988a: 69-71).

[64] Sólo hay una edición impresa, muy deficiente y de editor desconocido, publicada por partes en los dos primeros números de la revista *Archivo Hispalense* (Cueva 1886). Cebrián (1988b) y (2005) ofrece un amplio y documentado estudio sobre sus ascendientes, sobre sus hermanas y sobre la solicitud del expediente de limpieza de sangre solicitado por su sobrino Alonso Verdugo con ocasión de su solicitud de ingreso en la Orden de Santiago por el que Pike (1994) dio a conocer el origen converso de la familia.

[65] Véanse, por ejemplo, los referentes italianos aducidos por Prieto (1980: 130-131).

[66] Véase García Carraffa (1919-1963: 1930, XXXVII, 95). Sobre la vinculación de Cueva con el patrocinio de la familia de los *Girones* véase lo que expongo en el cap. 4.1.1.

lejana de la familia: «Por darle con el patrocinio de V. S. nueva gloria a la ilustre y verdadera sucesión de la Cueva y descendencia de los ínclitos duques de Alburquerque, la ofrezco a V. S., o por decir mejor, la restituyo, pues es propia suya»[67].

d) El texto definitivo del *Viage de Sannio* (1604), que suma un nuevo canto, el quinto, a los cuatro cantos de 1585. Está dedicado a don Fernando Enríquez de Ribera (1584-1637), III duque de Alcalá y V marqués de Tarifa.

A éstos añade posteriormente:

e) El *Exemplar poético* (1606). Un largo poema, formado por tres epístolas en tercetos encadenados, en el que expone una defensa de los presupuestos teóricos de la *comedia nueva*, que no se corresponden totalmente con aquellos sobre los que escribió su propio teatro, como tendré ocasión de apuntar en el próximo capítulo[68]. El texto se ha de situar en la estela de las preceptivas de los humanistas del Renacimiento italiano e hispano, y como precedente del *Arte nuevo* (1609) de Lope. Está dedicado de nuevo al duque de Alcalá, en quien Cueva había confiado ya otras veces, pero del que no llegó a conseguir nunca que sufragara la edición de sus obras.

f) Un ejemplar impreso de la epístola *A Cristóbal de Sayas y Alfaro* (1585).

g) *Los inventores de las* cosas (1608): una traducción, con amplificaciones y refundiciones, en verso suelto, del *De rerum inventoribus*, la famosa enciclopedia renacentista de Polidoro Virgilio (1470-1555). Al igual que hiciera con la *Officina* de Textor, Cueva traduce uno de los centones más conocidos por los humanistas y literatos de aquel momento[69].

h) Dos poemas épico-burlescos con paginación independiente, *La Muracinda* y la *Batalla de ranas y ratones*. La primera narra una lucha entre los gatos y los perros, una más de las adaptaciones castellanas de un género épico-burlesco que tiene otros precedentes en la literatura italiana y por supuesto en la grecolatina. La segunda es una traducción literal de la *Batracomiomaquia* de Homero[70].

---

[67] Cfr. «A doña Ana Téllez Girón, Marquesa de Tarifa», *apud* Cueva (1886: I, 261).

[68] La pieza fue editada por primera vez gracias a López de Sedano, que la publicó en su *Parnaso español* (1774). A principio del siglo pasado fue estudiada y editada por Walberg (1904), y ha sido una de las piezas más populares de Cueva gracias a las muchas impresiones que ha visto la edición de Icaza (Cueva 1924). Véase ahora la edición crítica preparada por Reyes Cano (Cueva 1986) y el estudio sobre sus planteamientos teóricos en Fortuño (1988), Pepe (1996), y Pastor (1999), entre otros.

[69] Permaneció inédito hasta 1778, cuando López de Sedano lo publicó en su *Parnaso español*. Existe una edición crítica moderna de Beno Weiss y Louis C. Pérez (Cueva 1980).

[70] Sobre esta traducción de Homero véase Cebrián (1985b), que había editado y estudiado ambas (Cueva 1984).

Copias diversas[71]

En 1605 realiza una copia en limpio del códice de 1604 (C 2) hasta el final del *Viage de Sannio*, quizá debido a las múltiples correcciones que fue sufriendo el manuscrito anterior. Lleva por título *Segunda parte, De las Rimas de Ioan de la Cueva, Eglogas*[72]. Con el tiempo, y en una foliación distinta, copió también el *Exemplar poético* (1606) y *Los inventores de las cosas* (1608). No incluye, sin embargo, ni *La Muracinda* ni la *Batalla de ranas y ratones*.

Durante su estancia en Cuenca vuelve a copiar *Los inventores de las cosas* (1608) y el *Ejemplar poético* (1609)[73]. Entre ambos textos encontramos otro ejemplar de la epístola impresa *A Cristóbal de Sayas de Alfaro* (1585). Se trata del manuscrito Mss. 10182 de la Biblioteca Nacional. La versión del *Exemplar poético* es la más limpia de todas. La obra se compuso en 1606 pero aquí aparece firmada en su versión definitiva en 1609[74].

1.1.6. Obras perdidas

Tenemos noticia de otras composiciones de Juan de la Cueva gracias a las referencias que incluye en sus obras. En el *Viage de Sannio* habla de sus años de formación, dedicados a traducir a los clásicos:

> I é escrito por virtud muy de mi espacio
> (creyendo que me fuera provechoso)
> más que Homero, Virgilio, Ovidio, Stacio,
> i é traduzido a Marcial gracioso;
> todas las obras del divino Horacio
> é buelto en mi lugar, i al amoroso
> i suave Tibulo, i a Properçio,
> al libre Iuvenal i oscuro Persio (I, 17).

---

[71] Además de estas referencias, véanse Sánchez Mariana & Jauralde (1993: 165-166 y 310-317) y Reyes Cano (1983: 7-13) para otras apariciones aisladas de copias de poemas de Cueva en manuscritos e impresos posteriores.

[72] Reyes Cano (1980: 95) denomina esta obra como *M*. Fue propiedad del duque de Gor. Actualmente se encuentra en Madrid, en la biblioteca particular de Bartolomé March (BBM R6679, sign. 23-8-4b, Ms. 526. G).

[73] Reyes Cano (1983: 9) denomina a este testimonio *N 1*.

[74] Por ello, esta versión es la utilizada por Reyes Cano como texto base para su edición crítica (Cueva 1986).

Estos versos son una muestra de la labor de traducción que parece estar en la base de su formación humanística. En el libro IV describe el estado de su producción literaria de la siguiente manera:

> Con todo esto muero de pobreza
> i moriré si tú no lo remedias,
> sin valerme de ingenio ni agudeza
> ni averle dado al vulgo mil comedias;
> i mudando el estilo a más alteza
> tengo hecho un volumen de tragedias,
> de obras de amor un grande cartapacio
> y escritas más novelas qu'el Boccacio (IV, 36).

Se desconoce completamente esta faceta novelesca a la que hace referencia en el último verso[75]. Como vemos, el sevillano es amigo de exagerar el número de sus creaciones, pero no su existencia. A la altura de 1585 debía haber compuesto textos narrativos. Lo más significativo es el patrón genérico al que hace referencia: «más novelas que el Boccacio». Su paradigma procede de la narrativa breve italiana, de los *novellieri*. El dato es interesante porque confirma el interés de Cueva por este tipo de literatura. Algunas de sus obras teatrales, por ejemplo, parecen tener ciertos puntos de contacto con las novelas de Giraldi Cinthio, herederas de las de Boccaccio, que fueron editadas por primera vez en 1565 y que disfrutaron de un éxito que motivó su reedición y su traducción al castellano[76].

Cuando sale a la calle su *Coro febeo de romances* (1587) aconseja a su libro que tenga cuidado de las «acechanças del vulgo»:

> yo sé que dirán algunos
> en viéndote: «este poeta
> acabó, ya da las heces,
> ya se le agotó la vena,
> que al tercer libro que imprime
> un Romancero nos echa».
> A eso quiero que respondas
> que vas por mi nuncio y llevas

[75] Faceta apuntada ya por Reyes Cano (1981: 134).

[76] El italiano Giambattista Giraldi Cinthio, Cintio o Cinzio (1504-1573), compuso una colección de cien cuentos titulada los *Hecatommithi* (1565), en la cual se revela como un escritor de gran imaginación y de una marcada intención moralizadora. Estos relatos sirvieron de base argumental para obras teatrales de autores como Cueva o Shakespeare (véase el cap. 2). Se reeditaron repetidas veces a lo largo del Quinientos y se tradujeron al español en 1590 (Toledo: Pedro Rodríguez) (véase cap. 3.3.1).

memoria de las poesías
que daré agora a la emprenta,
que serán *Segunda parte*
de Comedias y Tragedias,
añadiendo al *Cancionero*
que imprimí de cosas nuevas,
en diferentes sujetos,
sin seguir la orden primera,
los cuatro libros de *Sanio*,
y la *Historia de la Cueva*,
doce libros de la *Historia*
do Belida se celebra,
del trato agreste y estilo
los seis libros de la *Bética*.
Daré sin esto, que es mío,
traducciones de otra lengua,
vueltas en nuestro romance,
del grave Estacio las *Selvas*
algunas *Odas* de Horacio,
de Tibulo las *Elegías,*
sonetos, canciones, rimas,
y algunas cosas sin éstas
traducidas del toscano,
y sus autores con ellas,
sin atribuirme a mí
otra cosa que el volvellas[77].

Se han resaltado en cursiva las referencias que hace al estado de su producción en la fecha de publicación de estos versos. Afirma haber editado ya un *Cancionero* «de cosas nuevas en diferentes sujetos», donde parece referirse a las *Obras* de 1582. Anuncia también que «daré agora a la emprenta» la *Segunda parte de las Comedias y Tragedias*. Se debe tratar de la edición para las que pidió licencia en 1585 (*vid.* cap. 2.2). Se confirma entonces que tenía escrito un segundo volumen de piezas dramáticas, aunque no tenemos constancia de que se llegara a imprimir. Después cita: «los cuatro libros de Sanio», cuatro de los cinco que finalmente tuvo la obra en 1604; la *Historia de la Cueva* que aparece manuscrita en *C 2*; los «doce libros de la *Historia* do Belida se celebra» de la que no tenemos noticia alguna; y con la referencia «a los seis libros de la *Bética*» podría referirse a la *Conquista de la Bética*, como ya

[77] Cfr. *Coro febeo de romances historiales*, Sevilla: Juan de León (BNE R. 6285, de 1588), Libro V, «Romance al libro» (fols. 171r y v). Se ha transcrito el texto teniendo en cuenta las normas de edición que se han utilizado para la edición de su teatro.

hemos apuntado. Enumera después más textos de su labor como traductor del latín y del italiano de la que conservamos muy pocos testimonios.

En suma, Juan de la Cueva se nos presenta como un autor con un profundo conocimiento de la tradición clásica e italiana, de una obra literaria muy amplia –que abarca casi todos los géneros del momento–, y que se muestra muy interesado por llevar a la imprenta sus creaciones. Es además un escritor dedicado exclusivamente al oficio de escribir e inserto en una sociología cultural de la que se muestra dependiente: parece haberse formado en el entorno del Estudio de Mal Lara y tener amistad con sus discípulos más destacados, así como con los integrantes de las academias que se originan por influjo de dicho humanista. De ellos recibe gran influencia, que se manifiesta tanto en los temas y en los géneros que aborda en sus obras, como en los principios estéticos y éticos que las sustentan, como tendré ocasión de desarrollar en el apartado siguiente. Y, al mismo tiempo, necesita de ellos la confirmación de un reconocimiento público, que, al menos a partir del testimonio del dramaturgo, Cueva no siempre entendió como satisfactorio.

1.2. EL CONTEXTO CULTURAL SEVILLANO[78]

1.2.1. Una ciudad y un tiempo precisos

A lo largo del siglo XVI, la ciudad de Sevilla se convirtió en la urbe más opulenta de la Monarquía Hispánica. Y también en la más celebrada (Brioso 1998: 82-90). En *El viaje entretenido* (1603), Agustín de Rojas Villandrando (1972: 130) escribirá que «de España hacéis cabeza a Valladolid, pudiendo serlo con más justa razón Sevilla, pues vemos solamente en ella las riquezas de Tiro, la fertilidad de Arabia, las alabanzas de Grecia, las minas de Europa, la opulencia de Escancia y las riquezas de la China». Y concluye, de un modo muy gráfico: «si los siete milagros del mundo se encierran en España, el mundo todo se encierra dentro de Sevilla». El momento más decisivo de esta transformación tuvo lugar, principalmente, durante los años de madurez cultural de Cueva: la segunda mitad del Quinientos y el comienzo del nuevo siglo. Según anota Kamen (1995: 227), «Sevilla pasó de tener algo más de 95.000 habitantes en 1561 a unos 122.000 en 1588 y 150.000 en 1640, de forma que se convirtió en la mayor ciudad de la Península». La causa de este aumento demográfico se debe al comercio con las Indias y a ser un enclave crucial en la relación entre Europa y el Nuevo Mundo. La ciudad se convierte entonces en el puerto comercial más importante del momento, y por ello en un lugar dinámico y cosmopolita. Y este movimiento de capital hace activar toda la economía: fomenta el consumo, incentiva la creación de empresas, la labor de los gremios, la construcción, etc.

De este crecimiento demográfico y económico se deriva un mayor desarrollo de las artes, tanto de las artes plásticas –arquitectura, escultura, pintura, etc., de las que hablaremos en el cap. 6– como de las literarias. Añádase a esto la aparición de nuevas entidades educativas y burocráticas, el desarrollo de la imprenta[79], y el mecenazgo de importantes casas nobiliarias, y se obtendrá un ambiente idóneo para la proliferación de un grupo de escritores, de marcada formación humanista, que participan de una serie de presupuestos estéticos comunes, y que, por las propias condiciones de la ciudad, viven inmersos en un ambiente que los hace peculiares, en cierto modo diferentes a los literatos de otras regiones. No es éste el momento para escribir una historia de la que muchos críticos han denominado como la «escuela sevillana», sino de señalar algunas de sus señas de identidad más características, sobre todo aquellas que puedan ayudar a contextualizar la concepción de Cueva del

[78] Además de los estudios más específicos, que cito en cada caso, he tenido en cuenta para la redacción de este apartado las monografías de Montero (1998) y Gil (1997).

[79] Sobre el auge de la labor editorial en Sevilla durante esta época véase el trabajo, ya clásico, de Escudero y Perosso (1894), y los más actuales de Domínguez Guzmán (1975), (1578), y (1992), éste último ya sobre la primera mitad del XVII.

teatro histórico. En este sentido, las particularidades sevillanas que me parecen más relevantes son las siguientes. En primer lugar, que la creación literaria de estos escritores parece pivotar sistemáticamente sobre las academias, presididas por un humanista de gran prestigio, y amparadas por el mecenazgo de nobles como los citados más arriba. Estos cenáculos parecen ser los lugares donde maduran los proyectos literarios, donde se ponen en común, y donde se comparten unos determinados intereses culturales. En segundo lugar, en la producción de estos poetas se percibe un optimismo cultural que se deriva de la convicción de estar viviendo un momento privilegiado de la asimilación del legado clásico –*translatio studii*–, que discurre en paralelo al tiempo de mayor hegemonía política española –*translatio imperii*–. Cristóbal de Mesa, por ejemplo, escribirá a Barahona de Soto desde la corte, años después, refiriéndose a aquel momento como una Edad de Oro:

> Cuando fue de vuestra musa celebrada
> de Pacheco y de Hernando de Herrera,
> en aquella dichosa edad dorada
> de Cobos y Cristóbal de Mosquera,
> del Marqués de Tarifa y de Cetina,
> Cristóbal de las Casas y Cabrera,
> del maestro Francisco de Medina,
> y del conde don Álvaro de Gelves,
> y de Gonzalo Argote de Molina[80].

Y, frente a los escritores de otros lugares, estos literatos publican en vida un número muy significativo de composiciones[81], en cuyas páginas preliminares sus amigos sevillanos se encargan de presentar la labor del autor como el fruto más granado del humanismo hispalense, y de invocar a la mismísima Fama para que la obra permanezca por siempre en la memoria de las gentes.

1.2.2. El humanismo sevillano

Primera mitad del siglo. Algunas noticias

Un factor primordial para el desarrollo del humanismo son las instituciones educativas. A principios de siglo, el centro más destacado para estos fines era el Estudio de San Miguel, dirigido por el cabildo con el fin de enseñar los rudimentos culturales necesarios para realizar estudios de cánones o de teología. En 1505

[80] Cfr. Cristóbal de Mesa, *Rimas* (1611), impresas en *El patrón de España* (1612), *apud* Rodríguez Marín (1903: 467-468).

[81] Sobre esta falta de publicaciones de poesía lírica áurea en vida de sus autores véase Blecua (1970).

Rodrigo Fernández de Santaella fundó el Colegio de Santa María de Jesús, al que asistirá Claudio de la Cueva en 1566 antes de ir a Salamanca (Cebrián 2001: 23). Otro centro similar, que se remonta al año 1516, es el Colegio de Santo Tomás de Aquino, que fue fundado por Diego de Deza y estaba dirigido por los dominicos para la formación de los religiosos. A mediados de siglo, en 1548, se erigió en Osuna, no lejos de Sevilla, un Colegio-Universidad auspiciado por la familia Téllez Girón. Y al poco tiempo de la llegada de los jesuitas a la ciudad (1554) levantaron el famoso colegio de San Hermenegildo, que formó a un número muy elevado de hijos de nobles y burgueses. En paralelo a estas iniciativas, de origen y sentido marcadamente eclesiástico, Juan de Mal Lara fundó en 1548 ó 1549 su Estudio de gramática y latinidad, por el que pasaron muchos de los literatos que van a protagonizar la cultura sevillana del último tercio de la centuria.

La falta de un centro universitario suficientemente asentado, provocó que muchos de los estudiantes de estos colegios tuvieran que completar su formación en las universidades de Salamanca, Alcalá o Valladolid; pero la necesidad que tenía la urbe de cubrir multitud de cargos eclesiásticos y civiles con personas tituladas, provocó un trasiego de estudiantes y de maestros, que, unido a una pujante actividad editorial, y a la significativa presencia de comerciantes italianos, flamencos, alemanes y portugueses, hicieron de Sevilla un lugar privilegiado para encontrar algún eco de las principales tendencias culturales de la época. En este sentido, ya desde principios de siglo, se advierte el interés de algunos eclesiásticos por las corrientes de reforma religiosa que se desarrollan en Europa. Entre ellos destaca el citado Santaella (1444-1509), o el arcediano Diego López de Cortegana (1455-1524), un hombre de variados intereses, entre los cuales conviene subrayar aquí que se preocupara por corregir y editar la *Chrónica del sancto rey don Fernando tercero deste nombre* (Sevilla, 1516), que tanto se imprimió durante el Quinientos, y que parece estar entre las fuentes de la *Conquista de la Bética*, o que se dedicara a la traducción de tratados humanísticos –p. ej. la *Querella de la paz* de Erasmo– y de obras latinas; entre estas últimas, la más conocida es posiblemente la del *Asno de oro* (Sevilla, 1513) de Apuleyo, que, según Escobar (2002: 45), está en la base de uno de los romances de Cueva[82].

La influencia de Erasmo fue muy relevante entre los intelectuales sevillanos, sobre todo en la primera mitad de la centuria. El cardenal Alonso Manrique, que fue arzobispo de la ciudad entre 1524 y 1538, destaca por ser unos de los más destacados defensores de la obra del humanista flamenco, cuyas doctrinas se escucharon en Sevilla merced a la predicación de eclesiásticos como Francisco de Vargas, el Doctor Egidio o Constantino Ponce de la Fuente. Los dos últimos fueron condenados por la Inquisición en la década de 1550.

[82] Para la influencia de la *Crónica* y del *Asno de oro* de Cortegana en Cueva véase lo que expongo en el cap. 4.1.1.

Segunda mitad del siglo. Humanistas destacados

Pero para nuestros propósitos tiene mayor interés una vertiente más literaria y, digamos, más civil, del humanismo sevillano, que florece en la segunda mitad del siglo. Uno de sus primeros representantes fue Pedro Mexía (c. 1499-1551), que ocupó varios cargos en las instituciones hispalenses: cosmógrafo de la Casa de Contratación, alcalde de la Santa Hermandad y veinticuatro del cabildo municipal. En 1548 fue nombrado cronista real y en su tarea como historiador escribió la *Historia imperial y cesárea* (Sevilla, 1545) –organizada como una colección de monarcas ejemplares–, que se hizo acompañar, a partir de 1548, de una traducción de la *Parénesis o exhortación a la virtud* de Isócrates de Apolonia. Inició también la redacción de una *Historia del emperador Carlos V* que no llegó a terminar. Junto a esta actividad histórica, destacó por sus *Coloquios y diálogos* (Sevilla, 1547), donde aún parece asomar el espíritu de Erasmo, y por el éxito de su *Silva de varia lección*, publicada en Sevilla en 1540 y, más ampliada, en Valladolid en 1550, versión que fue muy editada tanto en España como en el extranjero durante todo el siglo. Se trata de una obra miscelánea que compendia un conjunto enciclopédico de saberes vinculados a la cultura humanista, y que Mexía presenta de un modo accesible para todo tipo de lectores, como él mismo declara en el «Prohemio»:

> habiendo gastado mucha parte de mi vida en leer y pasar muchos libros, e así en varios estudios, parescióme que si desto yo había alcanzado alguna erudición o noticia de cosas, que, cierto, es todo muy poco, tenía obligación a lo comunicar y hacer participantes dellos a mis naturales y vecinos, escribiendo yo alguna cosa que fuese común y pública a todos (Mexía 2003: 39-40).

Y más adelante:

> Por lo cual yo, preciándome tanto de la lengua que aprendí de mis padres, como de la que me mostraron preceptores, quise dar estas vigilias a los que no entienden los libros latinos, y ellos principalmente quiero que me agradezcan este trabajo (Mexía 2003: 40-41).

Este afán divulgativo de Mexía, que contrasta con el ideal de los humanistas precedentes, más riguroso y circunscrito a una difusión restringida, va a caracterizar la propuesta cultural de muchos de los trabajos de los humanistas hispalenses posteriores y es decisivo para entender el programa dramático de Cueva. No cabe duda de que esta nueva actitud está motivada, como ya apuntó Lazure (2003: 47-75), por el estatus socioeconómico de la oligarquía y de los habitantes de Sevilla: nobles, mercaderes y artesanos con recursos que deseaban disfrutar de una cultura a la que

no podían acceder de un modo directo. No en vano Sevilla es también uno de los primeros y más importantes centros de traducción de obras clásicas de la Península.

Por aquellos años, Juan de Mal Lara (1526-1571) acababa de regresar de Barcelona, donde había estudiado con Francisco Escobar, después de su paso por la Universidad de Salamanca, donde había sido alumno de Hernán Núñez y León de Castro, y condiscípulo y amigo de El Brocense[83]. En el mismo año de su retorno, en 1548, o ya en el año siguiente, comienza su Estudio de gramática. A pesar de ser procesado por la Inquisición en 1561 por una acusación que resultaría infundada, Mal Lara gozó de gran prestigio, llegando a ser un humanista de mucho predicamento en el entorno del monarca, como veremos. Sus primeras obras son dos poemas épicos de asunto mitológico: *La Psyche* (1561-1565), sobre la historia de Psique y Cupido, escrita en clave alegórica, y el *Hércules animoso* (1549-1565). Debió componer también por entonces alguna tragedia, hoy perdida –«en el teatro mil tragedias puso», escribirá Cueva con su habitual grandilocuencia[84]–. Pero Mal Lara fue, principalmente, un maestro. En muchos puntos de sus escritos y en el testimonio de sus discípulos se muestra con claridad su preocupación por transmitir, del mejor modo posible, la formación que atesoraba. Sus primeros libros así lo declaran. Llevan por título *In Aphtonii Progymnasmata Scholia* e *In Sintaxim Scholia* (Sevilla, 1567). Ambos pasan por ser dos manuales de retórica y gramática latina. Con su obra más conocida pretende ampliar el círculo de sus alumnos, desde el Estudio o entidades similares, que se beneficiarían de sus obras anteriores, hasta un tipo de lector mucho más amplio. Me refiero a la *Filosofía vulgar* (Sevilla, 1568), una colección de mil refranes tradicionales comentados a partir de sus conocimientos de la tradición grecolatina. Se sitúa aquí en la línea de los *Adagia* de Erasmo, y, más directamente, de la labor paremiológica de su maestro Hernán Núñez. Los temas son los propios de la sabiduría popular, muy comunes y muy variados –la religión, la familia, la amistad, el trabajo, etc.–, y para todos ellos ofrece una propuesta práctica de conducta, acorde con la moral cristiana e iluminada por la tradición clásica. La obra comienza con una dedicatoria, en latín y en castellano, a Felipe II, que supone un elogio del monarca como «gran defensor de la fee sancta» (Mal Lara 1996: 3-7, 5), una referencia que, aunque llegó a ser muy común en la literatura posterior, no puede pasar inadvertida en este caso. Mal Lara había recibido ya del monarca, en 1566, el encargo de componer unos versos en castellano y en latín para una serie de cuadros mitológicos de Tiziano, en la línea del exitoso modelo compositivo de los libros de emblemas contemporáneos, una más de las vías de expresión y transmisión

[83] Presento en estos párrafos unas notas esenciales sobre la biografía y la producción de Mal Lara que proceden del estudio de Bernal Rodríguez que antecede a su edición del *Recibimiento* (Mal Lara 1992: 9-19) y que sintetiza las investigaciones precedentes.

[84] Cfr. *Ejemplar poético*, ed. Reyes Cano (Cueva 1986: 108). Sobre esta labor teatral véase lo que indico en el cap. 2.

del poder en el arte (Zafra 2009). Éste será el primero de una serie de cometidos, al servicio de la corona, de mucha mayor resonancia, donde podemos advertir algunos de los elementos clave del sistema de trabajo de Mal Lara, que se imprimirá después, de forma indeleble, en sus alumnos. Este sistema se basa en el uso de las atribuciones sapienciales y ejemplares con que el humanismo interpretó la mitología y el legado de la tradición clásica en un programa centrado en la combinación de imágenes y palabras al servicio de los ideales políticos y morales de la Monarquía Hispánica. En síntesis, según Montero (1998: 24): «La proyección de la actividad cultural hacia el espacio simbólico de la política y la ideología constituyen, sin duda, una siembra decisiva de Malara» dentro de un contexto general en el que el humanismo sevillano se había caracterizado, en palabras de López Bueno (1987: 61), por su «carácter abierto, presto a la divulgación de conocimientos y atento a la difusión de la cultura entre sus paisanos».

El programa estético-político de Mal Lara

Uno de esos encargos fue el diseño del programa iconográfico del recibimiento que preparó la ciudad con motivo de la visita de Felipe II a Sevilla en mayo de 1570, y la propia dirección de todo el festejo. Ambos cometidos quedaron reflejados después en un librito titulado *Recibimiento que hizo la muy leal Ciudad de Sevilla a la C. R. M. del Rey D. Philipe N. S. con una breve descripción de la Ciudad y su tierra*, publicado por el propio humanista en ese mismo año[85]. El monarca había celebrado unas cortes en Córdoba con objeto de solventar el levantamiento de los moriscos en las Alpurrajas y, a su término, se ofreció a visitar la ciudad invitado por el cabildo. Como corresponde a la esencia de las entradas triunfales, la ocasión sirvió para proyectar la figura mayestática del monarca, y para presentar a la ciudad como la nueva Roma de un imperio nuevo[86]. En distintos momentos del citado programa iconográfico –patente sobre todo en los arcos triunfales– se aludía a la lucha de la Monarquía contra el Islam. Ya de noche, la ciudad se llenó de luminarias y apareció la figura de un enorme dragón ardiendo en llamas «hasta que su mesmo poder lo acabó, y así en breve se deshizo aquel espanto, no apartada significación y excelente presagio de la braveza del turco y enemigo universal de la cristiandad, que en tiempo de tan venturoso rey se debe acabar con sus mesmas llamas de soberbia, para levantar los muros y torre de Jerusalén»[87].

En su visita al puerto de la ciudad, durante la mañana, Felipe II mostró especial interés por conocer un barco en el que había puesto gran parte de sus

[85] Tengo presente y cito siempre en este trabajo la edición de Bernal (Mal Lara 1992).

[86] Sobre este particular véase Lleó (2005) y lo que indico en el cap. 6.4.2.

[87] Cfr. *Recibimiento*, en Mal Lara (1992: 214).

ilusiones[88]. En 1568, tres años antes de que Pío V proclamara la Liga Santa (mayo de 1571), el monarca había nombrado a don Juan de Austria Capitán general de la mar, y había encargado ya, a los armadores de Barcelona, la construcción de una galera que superara a todas las conocidas hasta el momento para que fuera a la cabeza de una armada que hiciera frente al poder otomano en el Mediterráneo. El primer proyecto de una posible decoración para este barco se confió a Juan Bautista Castello, el «Bergamasco», que había realizado ya otros trabajos similares, pero falleció en 1569 y el encargo recayó definitivamente en Mal Lara. Ese mimo año, la embarcación partió de Barcelona a Sevilla, y allí, bajo la dirección del humanista hispalense, con la ayuda de «algunos hombres doctos de esta ciudad»[89] y el trabajo de los artistas del lugar, se dio forma a un programa simbólico que era «el soporte representativo de un sueño político que anhelaba la victoria cristiana, proyectando al Rey Felipe II hacia la consecución de su ambición universalista»; tanto la idea filipina de la construcción del barco, como su ornamentación, fueron «un modo de actuar, de combatir mediante el poder del discurso, aprovechando un capital simbólico» determinado (Édouard 2007: 4).

Mal Lara expuso los detalles de esa decoración, y cuál era su sentido político específico, en una *Descripción de la Galera Real del Sermo. Sr. D. Juan de Austria*, que se conserva en un manuscrito prologado por uno de sus alumnos más destacados, Cristóbal de Mosquera, pero no ha llegado a ver la luz de la imprenta hasta fechas mucho más recientes[90]. El texto aporta multitud de detalles sobre las pinturas y los relieves que decoraban la Galera, así como de los epigramas latinos que el humanista compuso para ilustrar el sentido de las imágenes[91]. En una síntesis muy apretada, se podría agrupar su contenido en las siguientes líneas argumentales[92], que en ocasiones llegan a presentarse de modo simultáneo:

a) Un discurso dinástico, a partir de los retratos de Carlos V y de Felipe II, que presentaba a aquel barco como la punta de lanza de una campaña en la que se

---

[88] Cfr. *Recibimiento*, en Mal Lara (1992: 64)

[89] Según apunta el propio Mal Lara (2005: 183): «paresciome no ser negocio sin propósito de servir a vuestra Excelencia consultar esto con algunos hombres doctos de esta ciudad, y ver si había otras cosas que más al caso hiziessen».

[90] El texto fue editado a finales del siglo XIX (Mal Lara 1876) y a comienzos del presente (Mal Lara 2005). Véanse al respecto los estudios de Aguilar (1989), Carande (1990) y Édouard (2007). Aguilar (1989) relaciona los cuadros y relieves del barco con sus fuentes emblemáticas y literarias, y Édouard (2007) describe el contexto en el que se construyó el barco y su decoración, ofreciendo imágenes de una reproducción ideal de la Galera que se muestra en el Museo Marítimo de Barcelona.

[91] Sobre estos epigramas véase, con concreto, López Cayetano (2002).

[92] Todas ellas están claramente imbricadas en la propaganda monárquica y la legitimación dinástica del Estado Moderno que se analizan en Nieto (1999)

pretendía vincular la labor de toda una dinastía. Otros símbolos, ciertamente discretos, aludían directamente a la persona de don Juan de Austria, pero el diseñador se cuidó de que estos últimos –las imágenes de Hércules o del Betis, entre otros– no hubieran sido ya utilizados para el rey.

b) Un discurso mesiánico que equiparaba el viaje de don Juan de Austria con el de Jasón y los argonautas a través de una serie de cuadros narrativos procedentes de las *Argonáuticas*. Dicha expedición se convertía en la metáfora de una cruzada espiritual, de un viaje al Oriente para recuperar los Santos Lugares. En esta serie se incide en la correspondencia entre Jasón –el héroe griego– y don Juan –el héroe moderno–, al que se anima a practicar las virtudes que le han de llevar a la victoria. Mal Lara pretendía mostrar así un ejemplo virtuoso a partir del cual se estableciera «una filiación con una ética política heredada del humanismo cristiano cuyo sentido estriba en actuar buscando el bien y no solamente la utilidad» (Édoudard 2007: 10).

c) Un discurso pedagógico, al modo de los espejos de príncipes, en el que se muestra cuáles han de ser las virtudes del Capitán de la armada. Se sirve para ello de multitud de recursos, desde elogiar el ejemplo de hombres ilustres, o presentar una alegoría de cada una de las virtudes cardinales, al uso reiterado de emblemas para hablar de la prudencia, la vigilancia, la templanza, la abstinencia, la honestidad, la justicia, la fortaleza, etc. Utilizó también ejemplos mitológicos, como el de Marte en lucha contra sus enemigos, el de Neptuno (Felipe II) en un carro marino cuyas riendas gobierna un soldado vestido a la antigua (don Juan), o pinturas inspiradas en pasajes de la *Eneida* y la *Odisea*.

d) Un discurso ideológico en el que se presentan alegorías de la lucha del Bien contra el Mal, y se elogian las virtudes del hombre de guerra y de fe. Vemos entonces a Alejandro Magno luchando frente a los persas, o a un unicornio que purifica las aguas infectadas por la serpiente mahometana, etc., y muchos ejemplos más, entre los que destacan aquellos en los que se evoca la muerte sacrificial del héroe que salva a su patria.

Me he detenido en estos pormenores porque el teatro histórico de Cueva participa del mismo «capital simbólico» utilizado por Mal Lara, y porque fue escrito mediante un «sistema de trabajo» similar, como iré exponiendo en los capítulos siguientes. Desde un punto de vista más amplio, tampoco conviene olvidar que su corpus de dramas históricos –que pasa por ser uno de los primeros (con estrenos entre 1579 y 1581) y de los más numerosos del legado finisecular–, fue escrito en un

momento clave del proceso de formación de la identidad nacional[93] de los estados modernos[94], y en particular en un tiempo en el que la Europa cristiana, sobre todo la mediterránea, vivía un florecimiento del ideal heroico, y sufría por estos años, en palabras de Blanco (en prensa), «un ramalazo de fiebre idealista» motivado por la preparación de la batalla de Lepanto y por su consiguiente victoria, que duró hasta bien entrada la década de 1580[95]. Éste es también el momento en el que los poetas se sienten espoleados a escribir un canto épico que revele definitivamente la preponderancia política y cultural de su propio país[96].

Semejante florecimiento se muestra con trazos especialmente marcados en la ciudad de Sevilla[97]. Por ello, entiendo que no es casual que se elija al entorno de Mal Lara para dar una forma expresiva al ideal político de la Liga, y que sea después este lugar uno de los primeros que vea sobre las tablas dramas históricos de un contenido semejante al que se labró sobre la Galera Real.

1.2.3. De las academias al *Libro de retratos*

Al margen de su labor en el Estudio, Mal Lara solía reunirse con eruditos sevillanos. Estas reuniones tenían lugar en su casa –que fue convirtiéndose en un museo conforme la fue llenando de antigüedades, objetos de arte, libros, etc.–

---

[93] Dentro de las tensiones entre el centro y la periferia que recorren la historia moderna de la Península, Thompson (2002: 191-192) señala la segunda mitad del siglo XVI como el momento de mayor extensión de la identificación de sus habitantes con la idea de España y –al menos de los castellanos, en sentido amplio– con los intereses de los Austrias.

[94] Las piezas históricas de Shakespeare, por ejemplo, se escriben poco después, en la última década del siglo XVI: *Enrique VI* (tres partes, 1590), *Ricardo III* (1592), *Tito Andrónico* (1592), *Ricardo II* (1595), *Enrique V* (1599), *Julio César* (1599), etc.

[95] Podemos distinguir, con Elliott (1969: 259-267, 261), una época de especial optimismo, una vez terminado del Concilio de Trento (1565), entre las fechas simbólicas de 1571 (Lepanto) y 1588 (derrota de la Armada Invencible), caracterizado por unos lustros de relativa paz y de hegemonía hispana. Véase además el estudio de Parker (2002) sobre la política internacional de la Monarquía Hispánica durante esos años y el optimismo imperial de sus dirigentes.

[96] Los poemas épicos más destacados se escriben en este arco de fechas: la primera parte de la *Araucana* se imprime en 1569, y la segunda en 1578 (que dedica además el canto XXIV a la batalla de Lepanto), *Os Lusíadas* se publica en 1572, la *Austríada* en 1584, y Tasso escribe su *Gerusalemme liberata* entre 1570 y 1575, y se publica en 1581, etc. (Pierce 1968: 330-335). Sobre la escritura de poemas épicos y su papel en la construcción mítica de una identidad nacional en España véase Davis (2000).

[97] La urbe recibió la noticia de la victoria con gran regocijo y, de inmediato, hombres como Mosquera de Figueroa o Herrera, discípulos de Mal Lara, que había fallecido ese mismo año, se pusieron a la cabeza de la celebración, como ha estudiado Blanco (en prensa: epígrafe 3.4) –para la que algunos de los más famosos poemas sobre esta batalla se basan en los textos de Herrera– y apunto en el cap. 6, en la línea de su afán por escribir el poema épico que su prestigio como poetas laureados reclamaba.

situada en la colación de san Martín, junto al lugar donde luego se dispuso la famosa Alameda de Hércules. En torno a 1566 estas reuniones literarias estaban organizadas al modo de una academia renacentista. En ella maduraban los proyectos literarios de cada uno con el consejo y la ayuda de los demás asistentes, ocasión que explica la ingente utilización de referencias clásicas en este tipo de obras. Así lo describe el propio maestro en su prólogo «A los lectores» de la *Filosofía vulgar*:

> Aunque esto no se usa en Hespaña, es loable costumbre de otras naciones ayudar todos los hombres doctos al que escrive, y aun leer los autores sus obras en las Academias para ellos concertadas, y todos dar sus pareceres y dezir cosas notables, y con cierta senzillez, dárselo todo al autor, sin publicar que ellos le hizieron mercedes. Sale el libro enmendado y acabado, por approbación común de los varones doctos de aquel tiempo (1996: 23).

Por esta misma razón es difícil de precisar tanto el grado de colaboración como la nómina de los asistentes. Escobar (2000b: 140-151) entresaca alguna noticia de los versos del *Hércules animoso* (1549-1565) en los que Mal Lara agradece la colaboración del conde de Gelves, de Baltasar de Alcázar, de Juan Sáez de Zumeta y de Herrera. Elogia también a otros miembros de la academia (a Jerónimo de Carranza, a don Diego de Lugo, a Mosquera y a Antonio de Mazuelo), y describe la casa de Merlina, propiedad del de Gelves, donde debían reunirse en ciertas ocasiones. Otros de los concurrentes habituales, según Sánchez (1961: 199-201) fueron los eruditos Pedro de Guzmán, el doctor Peramato, el doctor Matías Giménez y el Licenciado Suárez[98].

Mal Lara concibe su academia como «un lugar en el que se propone un ideal cívico, filosófico y literario», que presenta como filosofía de vida el neoestoicismo y fomenta el «perfeccionamiento moral en el *ascensus* personal hacia la *virtus*» (Escobar 2000b: 152). Los que asistían a ella, como era costumbre, usaban seudónimo. Sabemos que Fernando de Herrera se identificaba con el de «Ilolas». Con este apelativo es nombrado por Cueva en unos tercetos de su égloga V. En ellos, un tal «Albanio» (posible referencia al conde de Gelves) se dirige a «Meliso» (seguramente Mal Lara), al que da cuenta de dos obras perdidas de Herrera, el *Faustino* y la *Historia general del mundo*:

[98] A pesar de su antigüedad, sigue vigente para esta materia la monografía de Sánchez (1961), que tengo presente en la redacción de estos párrafos, a la que hay que sumar uno de los capítulos de la Tesis inédita de Lazure (2003: 228-291) dedicado al estudio de las academias sevillanas como «spaces of knowledge». Agradezco al profesor Lazure la generosidad con la que me ha facilitado estos materiales inéditos.

Antes, Meliso, amigo, as alibiado
con ella la ocasión del ansia fiera
i una antigua memoria renovado,
qu'essa istoria cantó en esta ribera
en plecto heroyco Ilolas el divino,
q'enriqueció de onor su patria i era,
mas fue la suerte del crüel destino
que, arrebatado de la Parca dura,
se perdió ella y se perdió el *Faustino.*
Una gran volumen, una gran letura
de cosas en su tiempo sucedidas
que yo vi le ocultó la invidia escura[99].

No conocemos la fecha de composición del poema. La rúbrica del manuscrito en el que está copiado, al menos, está fechada en 1604, varios años después de la muerte de sus protagonistas. En cualquier caso, no cabe duda de que está redactado desde la mentalidad compositiva del que asiste a una academia.

Otras tantas academias se hicieron célebres en Sevilla por entonces, y todo parece indicar que sus miembros debían ser casi los mismos, que se reunían en una casa o en otra según surgiera la ocasión, conservando los seudónimos. Esto al menos nos lleva a pensar el epílogo de la citada epístola de Cueva, de 1585:

En Híspalis catorze de febrero,
del año del Señor de ochenta i cinco,
a los academistas remitida
del museo del ínclito Mal Lara,
presente el ilustríssimo de Gelves.

Mal Lara ya había fallecido, pero los miembros de su academia debían seguir frecuentando su casa-museo, o comenzaron a reunirse en la del conde de Gelves, don Álvaro de Portugal, que había llegado a Sevilla en 1565 con su esposa Leonor de Milán, que pasó a ser la «Luz» de Herrera. Su palacio se convirtió en otro foco de atracción literaria, en otra academia. Además de «el Divino», asistían a ella, según Sánchez (1961: 119), «Juan de Mal Lara [hasta su muerte], Juan Sáez de Zumeta, Francisco Pacheco, el tío; Baltasar de Alcázar, Cristóbal de las Casas, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Argote de Molina, Juan de la Cueva y otros». La muerte de Mal Lara, precisamente, fue llorada por los siguientes poetas: Herrera, Mosquera de Figueroa, Cueva y Pacheco, entre los más destacados. Otra academia semejante tenía lugar en la casa de los duques de Alcalá, en la famosa Casa de Pilatos, auspiciada por

[99] Cfr. Égloga V, «De la fiesta de Eliodora i transformación de Menilo i Alcipe», en *Segunda parte de las rimas* (C 2), fols. 36-45v (*apud* Reyes Cano 1986: 75).

duques II y III. En ella se reunían escritores y artistas como el pintor Pacheco y el arquitecto Alonso Cano. Y es muy posible que asistiera también Cueva si advertimos que varias de sus obras están dedicadas a esta familia. En este contexto «académico» debió escribir Herrera las *Anotaciones a Garcilaso* (1580), labor para la que contó con la ayuda de otros humanistas –Medina, Mosquera, etc.–, y que viene a ser, después de la *Filosofía vulgar* (1568), una nueva muestra de la vigencia del humanismo sevillano como grupo de comunicación de saberes y tendencias estéticas.

A este contexto de trabajo en común parece referirse Cueva en su epístola 2, «Al jurado Rodrigo Suárez»[100], una persona muy cercana a nuestro dramaturgo que debía tener terminada, durante la primera mitad de la década de 1580, aproximadamente, la redacción de un libro –del que trataremos con detalle en el cap. 3– sobre la guerra de Portugal (1580-1581). En dicha epístola pone en guardia a Suárez ante las críticas que, previsiblemente, recibirá del vulgo, y le explica los pasos que ha de seguir para editar su historia. Entre sus palabras conviene destacar los siguientes versos:

Entregaréislo a nuestro amigo Andrea,
qu'en esta profesión ecede a todos
los que imprimen de Italia i Basilea.
Usaréis de los términos i modos
de la nueva ortographia, viendo en ella
a Cabrera metido hasta los ojos.
Señalaréis por corretores della
al maestro Girón, do Phebo tiene
todo el tesoro de su escuadra bella,
o al divino Herrera, que detiene
con dota lyra los airados vientos
i el monte a oírlo cual a Orpheo se viene.
Estos apuntarán, pondrán acentos
en la impresión de vuestra ilustre istoria,
de que están dinamente mui contentos.
Vos, lleno, i con razón, de mucha gloria
con tal emprenta i tales corretores,
estimaréis por vuestra la vitoria,
aguardaréis al premio i los l'ores
que se le debe a vuestra culta obra,
aprovada de sabios escritores,

[100] Cfr. Epístola 2, «Al jurado Rodrigo Suáres, en que se trata el riesgo que corren los que comunican sus escritos con el vulgo i cuán poco premio se alcança oy destos trabajos», en *Rimas* (C 1), fols. 41-44v (*apud* Reyes Cano 1983: 461-462).

i entenderéis que libre de sossobra
viviréis ya, de la nación onrado,
que a la que más por vos s'encumbra i sobra (vv. 28-51).

Adviértase que este plan de trabajo fue escrito poco después de que Cueva editara sus *Obras* (1582) y su teatro (1583) en la misma imprenta de Andrea Pescioni, dos empresas en las que posiblemente participaron, de algún modo, los «académicos» que aquí se señalan.

En la casa de Juan de Arguijo, con el cambio de siglo, debían reunirse algunos jóvenes escritores–el pintor Pacheco, Juan de Jáuregui, Rodrigo Caro–, y, según Sánchez (1961: 205), algún que otro veterano como Cueva. En su epístola «A don Juan de Arguijo», por un lado rinde homenaje a Arguijo y por otro, como estudió Núñez (2000: 269-271), le da cuenta de algunos sucesos relacionados con la recepción de sus poemas: que había escrito un soneto a un tal Casio y que éste lo recibió con desagrado a pesar de que era bastante bueno[101], y que, en otro momento, había dado a uno de los contertulios de su academia un ejemplar de sus *Obras* (1582), y que dicho escritor primero las alabó y después las criticó con saña. Cueva pregunta entonces a Arguijo por la razón de estas descalificaciones y aprovecha la ocasión para criticar a alguno de los académicos por su falta de inspiración y por usar de manera indiscriminada fórmulas poéticas, procedentes de los centones, sin estar ajustadas a los preceptos del arte.

Una de las últimas, y de las que, por tanto, se adentran ya en el siglo XVII, fue la reunión de ingenios que solían frecuentar la casa del pintor Francisco Pacheco (1564-1654), sobrino del humanista del mismo nombre. Su casa era al mismo tiempo un museo, una escuela de pintura –donde se formó Velázquez–, y una academia. Allí se reunían literatos y artistas de la ciudad, y todos aquellos que andaban de paso, como Lope de Vega, Vicente Espinel o incluso Cervantes, momento en el que quizá pudo conocer a Cueva y tener ocasión de escribir después, en el «Canto de Calíope», unos versos en su recuerdo:

Dad a Juan de las Cuevas el debido
lugar, cuando se ofrezca en ese asiento,
pastores, pues lo tiene merecido
su dulce musa y raro entendimiento.
Sé que sus obras del eterno olvido,
a despecho y pesar del violento
curso del tiempo, librarán su nombre

[101] Quizá se trata del soneto 99 «A don Iuan de Casaos», en *Rimas*, fols. 125 r y v (*apud* Reyes Cano 1983: 153).

quedando con claro alto renombre[102].

Es muy posible que, en este contexto, Pacheco concibiera la idea, ya a finales del XVI, de ir retratando a estos ingenios y acompañar su figura con un elogio y alguna noticia biográfica. Tras la muerte de Herrera (1597) y de su tío (1599), Pacheco vino a heredar el movimiento intelectual que se había originado en la academia de Mal Lara, razón por la que dedicó una semblanza a personas que no había llegado a conocer, como Cetina, Mexía o el propio Mal Lara. Comenzó la tarea en 1599 y estuvo trabajando en este proyecto durante toda la vida, según dejó escrito en su *Arte de la pintura* (Sevilla, 1638). El mismo año que inició el trabajo diseñó la portada y el título: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*[103]. El manuscrito consta de 56 retratos, todos ellos vinculados directa o indirectamente con Sevilla, a excepción de Felipe II, que al menos fue «concebido» en aquella ciudad[104]. Encontramos entre ellos a religiosos, literatos, humanistas, escultores y pintores, músicos y hombres de armas, principalmente. Siguiendo la constumbre de las academias precedentes, Pacheco debió dar a conocer su trabajo a los asistentes y solicitar su ayuda. Encontramos en sus páginas, ya sea en el elogio o formando parte de la semblanza, poemas y noticias que proceden de Herrera, Rodrigo Caro, Lope de Vega, Medrano, Francisco de Medina, Baltasar de Alcázar, Juan de Robles, Jáuregui, Rioja, Arias Montano y de Juan de la Cueva[105]. Al igual que utiliza sus poemas, es de suponer que contó con su ayuda para escribir la semblanza de personas con las que no había convivido: es el caso prototípico de Mal Lara, cuya semblanza es muy similar a la que escribe Mosquera de Figueroa en el prólogo de la *Descripción de la Galera* (1571).

1.2.4. El retrato de Juan de la Cueva

Nuestro dramaturgo aportó algunas de las noticias de Sayas y Alfaro, un soneto que ya había aparecido en los preliminares de un libro de éste (Pacheco 1983: 151-153), y un soneto en alabanza del rey (1983: 186). Otro de sus poemas inéditos nos hace pensar que debía ser un hombre ciertamente cercano al pintor y a su proyecto:

---

[102] Cfr. *La Galatea*, VI, 1585 (Cervantes 1987, 208).

[103] Se han publicado dos ediciones facsímiles de este manuscrito, a cargo de J. M. Asensio, en 1886, y de Diego Angulo, en 1983, que se tiene en cuenta y se cita a lo largo de este trabajo. Véase también la edición moderna de 1985 con el estudio de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano.

[104] Cfr. *Libro de retratos*, Pacheco (1983: 184). Carlos V e Isabel de Portugal se casaron en Sevilla en 1526, pero Felipe II nació en Valladolid en 1527.

[105] Sobre esta nómina de colaboradores véase el estudio de Piñero & Reyes Cano en Pacheco (1985: 38).

Soneto 163
A un retrato que hizo Francisco de Pacheco
del conde de Gelves, don Álvaro de Portogal

Aunque tu dota mano, Apeles nuestro,
con ecelente fin aya emprendido
bolver al mundo a los que ya el olvido
tuvo i el tiempo al claro onor siniestro,
advierte aora, como sabio i diestro,
essa efigie del Conde esclarecido,
en que tu ingenio soberano á sido
del arte propia único maestro.
Dezir podemos que a segunda vida,
cual Esculapio al hijo de Thesseo,
Pacheco, á buelto al Conde tu pintura.
Vivo le vemos i en la edad florida,
cuando ilustró su número febeo
el siglo i honró a Marte en guerra dura[106].

De igual forma, cuando en el *Viage de Sannio* (1604) la Virtud indica al poeta que han de abandonar el templo de Betis en el que han visto la figura y el elogio de los principales escritores sevillanos, le consuela diciendo «qu'esto un pinzel que'ecederá al de Apeles | dará en estampa i cantará en papeles» (V, 79).

Cabe señalar aquí que casi todos los poetas que colaboraron con el proyecto fueron también retratados, pero Cueva no. No al menos en el cartapacio que conocemos. En el *Arte de la pintura* afirma que «Bien pasarán de ciento y setenta los de hasta aquí, atreviéndome a hacer algunos de mujeres» (1990: 528). A partir de este testimonio se ha considerado siempre que el manuscrito conservado en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid presenta un estado incompleto e inacabado del proyecto total, ya que recoge sólo 56 retratos. Poco después aparecieron en la Real Biblioteca otros siete, ocho en la *Hispanic Society*, y otros tres más en la Sala Goya de la Biblioteca Nacional. En total son 74 retratos de los 170 que dice haber compuesto Pacheco, datos que servirían para confirmar el estado disperso e incompleto de la colección y la pérdida de unos cien retratos.

En este sentido, entiendo que es pertinente incorporar a esta argumentación un trabajo de Bassegoda (1991) que ha servido para replantear este panorama y que aporta una información decisiva sobre Juan de la Cueva que creo que no ha sido utilizada convenientemente en los estudios literarios. Para este investigador, los

[106] Cfr. *Rimas* (C 1), fol. 222 (*apud* Reyes Cano 1983: 716).

datos del problema están desenfocados. Entiende que «el famoso *Libro de retratos* fue y es sólo el volumen hoy conservado en la Fundación Lázaro Galdiano» (1991: 187). Al abrir la encuadernación, el manuscrito presenta una paginación contigua y los retratos aparecen numerados de manera correlativa con números escritos por el propio Pacheco. En los casos en los que se conserva sólo la efigie, se añade detrás un folio en blanco, también numerado, para incluir después el texto que falta. Pero esta serie presenta tres momentos erróneos: a la hora de numerar las páginas se saltaron un folio, que vino a ser el «53 bis», y otros dos, aún más graves: han sido sustraídos, «cortados» según Bassegoda (1991: 188), dos retratos, los que harían los números 45 y 50, que se corresponden con los folios 88-89 y 98-99. No podemos saber cuándo fueron apartados estos retratos, ni se había advertido antes su falta, ya que la numeración no se puede ver con claridad sin abrir la encuadernación, y todas la ediciones que se han realizado hasta la fecha no han llegado a tocar el cartapacio. El pintor, entonces, en un momento difícil de precisar entre los años 1639 (última fecha que figura en el texto), y 1644 (año en el que fallece), decide «cerrar» su *Libro* con una selección de 58 retratos en páginas numeradas. Es decir, que reduce la selección que ya anunciaba en el *Arte de la pintura* en 1638: «entresacar de todos hasta ciento, eminentes en todas facultades» (1990: 528). «Se trata, sin duda –según concluye Bassegoda (1991: 118)– de un libro incompleto, pues algunas efigies carecen de elogio, pero al mismo tiempo es evidente que fue acabado, o mejor cerrado».

La réplica a esta hipótesis es clara: entonces, ¿qué son los otros retratos de Pacheco que conservamos? Los siete de Palacio presentan un estilo diferente y tienen el elogio escrito en el reverso de la efigie, de modo que la tinta ha llegado a dañar la imagen. En el *Libro* no se incluye ninguno así, a excepción del dedicado a Felipe II, que presenta además una ejecución muy semejante a éstos. Según el crítico, este retrato ha sido recortado y pegado dentro del marco del cartapacio final, donde estaba el elogio en prosa. Estos siete retratos, por tanto, podrían ser borradores de una primera versión, menos elaborada, que Pacheco decidió no rehacer en limpio.

Los conservados en la *Hispanic Society* son retratos rápidos, poco elaborados, que representan a ocho pintores, y podrían ser el embrión de otro libro de retratos, dedicado exclusivamente a sus colegas, que Pacheco tenía también intención de componer, según atestigua Bassegoda (1991: 189) a partir de documentos del propio pintor. A estos ocho se deben sumar dos de los que se conservan en la Biblioteca Nacional, el de Pablo de Céspedes y el de Jerónimo Hernández, que son duplicados de dos de los retratos neoyorquinos.

Desde esta nueva perspectiva, el cartapacio del *Libro de retratos* presenta una mayor unidad. Se plantea ahora la cuestión de los dos retratos «sacados» del cartapacio. Bassegoda (1991: 193) entiende que uno de ellos es el *Retrato de un poeta*

que se conserva en la BNE, y que identifica con Juan de la Cueva, y el otro debía ser el retrato perdido de Góngora que comenta Pacheco en su *Arte de la pintura* (1990: 203), y que realizó a partir del ejecutado por Velázquez en 1622 por encargo del propio Pacheco, cuadro que hoy se expone en el Museo de Boston. El acabado del retrato de la Biblioteca Nacional y su similitud con los del cartapacio hace pensar al crítico que debe proceder del *Libro de retratos*. La identificación se basa en su semejanza con el grabado que ilustra la *Conquista de la Bética* (1603)[107]. La técnica xilográfica, ciertamente, no permite emitir un juicio concluyente, pero si se invierte el grabado la semejanza es mayor, «especialmente gracias a la peculiaridad de la nariz y al óvalo de la cara. El tipo de bigote y la perilla ayudan a esta semejanza», según Bassegoda (1991: 196), que entiende que el prestigio de este poeta puede justificar su inclusión en el cartapacio y, al mismo tiempo, los momentos en los que pudo ser polémico o algo beligerante pudieron motivar su posterior «salida» del canon. Compárese, además, la ligera papada y la calvicie de ambos retratos.

Entiendo que es muy sólida la argumentación pictórica de Bassegoda a la hora de dar unidad al cartapacio de la Fundación Lázaro Galdiano, y de discriminar los otros retratos como ejemplares de un proyecto diferente o como mero material de trabajo. También creo estar de acuerdo en su identificación de Cueva como el retratado en el ejemplar de la Biblioteca Nacional y en la semejanza de éste con los del cartapacio, pero pienso que no son datos suficientes como para concluir que es uno de los dos que faltan en el estado actual del manuscrito. La argumentación es verosímil, muy posible incluso, pero no definitiva. Es verdad que en el cartapacio hay más retratos similares sin identificar y sin el texto en prosa, pero sigue siendo posible que se arrancara otro retrato distinto, que no conservamos, y que el de Cueva no sea más que uno de los retratos del gran proyecto de Pacheco, pero no uno de los de la pequeña selección que debió encuadernar al final de su vida. Sí parece seguro que su retrato formaba parte del plan inicial, pero estos datos no nos permiten afirmar con seguridad que estuviera en esa encuadernación y que en algún momento posterior fuera sustraído de la colección.

Por último, me gustaría volver la atención sobre el estado inacabado del proyecto final de Pacheco: se echa en falta a autores muy cercanos al pintor como Arguijo, Jáuregui, Rodrigo Caro o su propio tío, y contiene doce retratos no rotulados de los cuales cinco corresponden a personas no identificadas. Entre ellos parece distinguirse la figura de Quevedo y, según apuntó Lafuente (1935: 29-37), la del joven Lope de Vega, al ver su parecido con los grabados que anteceden a sus

[107] Al final de este capítulo presento ambos retratos. La identificación de Cueva se ha ido consolidando con el tiempo. Fue presentado como tal en la exposición *Velázquez y Sevilla* de 1999. Véase el catálogo de dicha exposición, donde se ofrecen más detalles (Varios 1999: II, 148-149, n. cat. 67).

obras juveniles, como *El peregrino en su patria*, editado precisamente en Sevilla en 1604[108]. Este retrato ocupa su lugar en el *Libro* (Pacheco 1985: 221) pero no está acompañado del elogio en prosa, un elogio que aunque no se llegó a copiar en el manuscrito sabemos que Pacheco tenía escrito a la altura de 1609, porque fue editado entre los preliminares de la *Jerusalén Conquistada*. Así lo expresaba Baltasar Elisio en dichas páginas iniciales: «Habiendo llegado a mis manos este elogio, sacado del libro de retratos que hace Francisco Pacheco en Sevilla, de los hombre de nuestra edad insignes, quise comunicarle a los aficionados a los escritos de Lope sin voluntad y consentimiento suyo» (Vega 2003: 7).

Algo similar a lo sucedido con Lope pudo pasar con Cueva. Además de su retrato, Pacheco tenía escrito, a principios de siglo también, un elogio en verso que se edita en los preliminares de la *Conquista de la Bética* (1603) y que podía ser parte de una semblanza preparada para acompañar su retrato[109]. Aunque, como sucede con el elogio de Lope, parece haber sido retocado para la ocasión, no me resisto a incluirlo detrás de su retrato en las páginas siguientes, como pudo haber estado previsto por el pintor en su proyecto ideal. Adviértase su semejanza temática con el Libro V del *Viage de Sannio* (1604) y su evocación del dramaturgo como poeta de temas históricos.

[108] Para otras identificaciones de esos retratos «anónimos» véase Bassegoda (1991: 194-195) y (2000-2001).

[109] Cfr. «Elogio de Francisco Pacheco. Al poema de la Conquista de la Bética, de Juan de la Cueva», en Juan de la Cueva, *La Conquista de la Bética*, h. †5r-†6v (BNE R/11583). Transcribo el texto aquí según las normas de edición de las comedias.

Retrato de Juan de la Cueva
Preliminares de *La Conquista de la Bética*, h. (?)4r (BNE R/11583)

Francisco Pacheco, [posible] *Retrato de Juan de la Cueva*
Madrid, BNE. Sig. 404. Antigua colección de Valentín Carderera

ELOGIO DE FRANCISCO PACHECO.
Al poema de la *Conquista de la Bética*, de Juan de la Cueva

De varios pensamientos fatigado,
que el grave yugo del Amor estrecho
da al corazón humano cada día,
saliendo a respirar con tierno pecho,
entre los frescos álamos sentado, 5
que el Betis riega con su orilla fría,
oyendo el armonía
de las aves, que el aire con su canto
alegran, y entretanto
el sitio ameno, el agua y su ruido 10
al sueño me han rendido,
propio de ánimo triste y congojoso,
y centro natural de su reposo.

En medio el dulce olvido, de repente,
oí rumor en el profundo asiento, 15
y un ruido en las aguas espantable,
que bastara dejarme sin aliento,
si no viera delante claramente
al sacro Betis, viejo venerable,
con aspecto agradable, 20
sobre su ebúrneo vaso recostado,
y, en torno rodeado,
de bellas ninfas, con cabellos de oro,
de su alcázar tesoro,
que atentas aguardaban sus razones, 25
por entender tan altas pretensiones.

Y alzando la alta frente, coronada
de verdes ovas, dijo en voz sonora,
prestándole atención las compañeras:
«¡Oh feliz tiempo, oh venturosa hora, 30
en que veo cumplida y acabada
mi profecía, con gloriosas veras!
¡Dichosas mis riberas,
que oyen la clara trompa, y la voz nueva
del honor de la Cueva, 35

cisne que al fin, con canto más que humano,
ilustra el suelo hispano,
do reina la virtud y la nobleza,
arte, ingenio, valor y fortaleza.

Este nuevo Marón, vándalo Homero, 40
va los heroicos hechos celebrando
del ínclito varón, divino Marte,
honor del mundo, santo rey Fernando,
el cual fue sin segundo, y el primero
que al agareno con industria i arte, 45
y al bando de su parte,
movido por el cielo hizo guerra,
y derribó por tierra
sus banderas, plantando justas leyes,
oficio de los reyes, 50
y a la famosa Bética oprimida
dio nueva luz, eterno nombre y vida.

Ved si es justo, que empresa tan divina
cual su felice musa nos pregona,
justamente guardada para él sólo, 55
que en la difícil cumbre de Elicona,
de lauro eterno la corona digna
le dé con las hermana junto [a] Apolo,
y de uno al otro polo,
gocen de su cultura el dulce fruto 60
que me da por tributo,
sacando de la sombra del olvido
el tesoro ascondido,
de los héroes famosos cuyo vuelo
lo hace eterno y claro en tierra y cielo. 65

Ganges, Danubio, Nilo, y Tajo amado,
no invidiaré de hoy más vuestros loores,
con el cisne que canta en mi ribera».
Calló porque con nuevos resplandores
avía sus corrientes retocado 70
Diana, por oírle placentera,
que nunca ella viniera
porque no me privara el hado injusto
del agradable gusto;
despierto y triste me hallé en el llano 75

mas no fue el sueño vano,
y así no tuve el crédito perdido
hasta que vi lo que soñé cumplido.
Canción, calle tu justo atrevimiento
con que el vuelo subiste que oscuresce 80
lo que a Hesperia enriquesce,
y los hechos divinos
de tal ingenio dignos
no sigas con furor ajeno oficio,
pues me llama la suerte a otro ejercicio. 85

CAPÍTULO DOS
EL TEATRO DE JUAN DE LA CUEVA

2.1. EL PANORAMA DRAMÁTICO FINISECULAR

2.1.1. Los caminos del teatro prelopista

EL TEATRO ESPAÑOL de los últimos años del siglo XVI se identifica habitualmente con el periodo de formación de Lope de Vega (1562-1635), llamado por muchos el «Fénix de los ingenios». Con todo, la gestación del modelo dramático que triunfará en el Barroco, según la fórmula descrita por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), no tiene lugar únicamente en estos años, sino que es fruto de un largo peregrinar desde mediados de siglo y de un amplio abanico de propuestas escénicas.

De modo muy sintético, se pueden enumerar las siguientes. Continúa el teatro de tema religioso desarrollado en la primera parte de la centuria, que se intensifica ahora a partir de las disposiciones del Concilio de Trento (1545-1564) y gracias a la labor de actores y compañías profesionales. Las calles y plazas de los reinos hispánicos se llenan de un espectáculo multitudinario de gran aparato, especialmente dedicado a promover la devoción eucarística en torno a la fiesta del Corpus Christi. Las compañías precisan de un amplio repertorio de piezas, como las que recoge el *Códice de autos viejos*, para dar vida a unas representaciones con abundante demanda social (Reyes Peña 2003).

Se desarrolla también un teatro de base novelesca, que se inspira en fuentes italianas, y que recibirá la influencia añadida de la *commedia dell'arte* a través de las compañías de ese país que recorren la península en el último tercio del siglo (Presotto 1994). Es éste el camino por el que transitan las primeras compañías españolas que protagonizan el despegue del teatro hacia su definitiva profesionalización. Entre ellas destaca la del sevillano Lope de Rueda (c. 1520-1565), que fue autor ('director de compañía'), aclamado representante, y creador de cuatro comedias, tres coloquios pastoriles y diez pasos (Canet 2003 y Cátedra 2006).

La tendencia de los hombres cultos, desde la Baja Edad Media, a recuperar la cultura de la antigüedad clásica influye también en el teatro. El género dramático se

convirtió incluso en un instrumento indispensable de los *studia humanitatis*, tanto para la enseñanza del latín como de la retórica. Las universidades más activas en este sentido fueron las de Salamanca, Valencia y Alcalá. En ellas se renovó el legado clásico dramático desde fines del siglo XV con la representación de Terencio en los colegios mayores, la impresión de sus obras y las de Plauto, y la reescritura de Séneca. Al principio, su lengua de composición era el latín, pero a lo largo del siglo XVI fue cediendo terreno al castellano. La intención docente de estos dramas está claramente presente en el teatro promovido en los colegios de la Compañía de Jesús, que unirá a la finalidad académica de los textos un propósito moralizante. En este ambiente se educaron gran parte de los escritores que llenarán los corrales de la centuria siguiente (Menéndez 2003). Como una cuarta línea de fuerza dentro de este esquema general, se puede destacar la aparición de piezas con argumentos de la historia y de las leyendas nacionales, que serán el origen de los dramas históricos y épicos posteriores[110].

Dentro de estas tendencias se sitúan los dramaturgos que precedieron y acompañaron a Lope de Vega en sus años de juventud. Es el momento, complejo y opaco aún para la crítica, en el que se está originando la *comedia nueva*. La crítica tradicional, de inspiración romántica, había otorgado al Fénix el honor de haber concebido la fórmula de la *comedia nueva* de la nada, y de haber supuesto con ello un corte en la historia del teatro que lo diferenciaba de sus predecesores. Esta visión se ha replanteado en los últimos años gracias a las propuestas de Froldi (1968) y Oleza (1984a) y (1995), entre otros. El proceso de gestación de la fórmula barroca se ha de entender dentro de una perspectiva dialéctica, a lo largo de unos años en los que las distintas prácticas escénicas se van decantando en las tablas del teatro comercial. Desde esta perspectiva, Lope, que era presentado por muchos como un «monstruo de naturaleza» –en palabras de Cervantes–, pierde el aura de genio inventor para ceder su protagonismo a un proceso en el que participan multitud de autores (Canavaggio 2000: 87-88). Desde entonces, el estudio de estos dramaturgos se ha centrado en el análisis de su contribución al desarrollo del teatro moderno, pero ha desatendido el examen sincrónico de los textos.

2.1.2. La generación teatral de 1580

El momento en torno a esta fecha es probablemente uno de los más interesantes de nuestro teatro. A lo largo de las primeras décadas del reinado de Felipe II se había ido configurando en España un teatro moderno, por lo que tenía ya de sistema comercial organizado, y, en los últimos lustros de la centuria, este

[110] Sobre estos cuatro caminos, y su posterior desarrollo en los últimos años del Quinientos, téngase en cuenta a Arellano (1995: 19-59).

sistema se encuentra ya en un estado óptimo. Por un lado, se contaba con compañías estables que se dedicaban a representar de forma exclusiva y con lugares específicos para la representación: los corrales. Por otro lado, se había consolidado una organización comercial vinculada a las cofradías de beneficencia y a los hospitales, que contrataban a su vez a las compañías. El corral se ubicaba en el interior de una de las casas de la ciudad. En el patio interior se levantaba un tablado que servía de escenario. Parte del público permanecía de pie y el resto se sentaba en bancos o contemplaba la representación desde las ventanas y balcones de las paredes laterales del patio. Justo frente al escenario, en el primer piso, se encontraba la «cazuela» o tribuna reservada a las mujeres, y sobre la cazuela estaba el aposento para los miembros de la corporación municipal y las autoridades. La pared sobre la que se apoyaba el tablado, con sus ventanas y balcones, se utilizaba como parte de la escenografía, ya fuera para representar un edificio, las almenas de una fortaleza o la borda de una embarcación. A los lados del tablado y al fondo se situaban dos puertas que llevaban al lugar utilizado como vestuario. La maquinaria y la utilería no eran aún muy complejas pero permitían ya el uso de escotillones para hacer desaparecer a los personajes y se disponía de tecnología suficiente para colgar, por ejemplo, nubes o ángeles, que quedaban suspendidos a la altura del segundo piso del corral. Y, por último, un elemento fundamental, el público –diverso pero homegéneo–, que acogió con entusiasmo el teatro como un medio de ocio, principalmente en las grandes ciudades, y que ejerció gran influencia sobre los escritores[111].

No hemos conservado muchas noticias del teatro que se representó en estos primeros corrales. La nómina de los dramaturgos es muy breve y hemos perdido gran parte de los textos. Recuérdense las palabras que Cervantes escribió en su prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615), rememorando su vida al volver del cautiverio argelino:

> y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval* [...] compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas (2005: 362).

Y en la *Adjunta al Parnaso* (1614) el joven Pancracio le pregunta:

[111] Sobre la formación y las características de los espacios escénicos véase Varey (1987: 205-216), Ferrer (2003), y la monografía de Ruano de la Haza (2000).

> –¿Y vuestra merced, señor Cervantes [...] ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia? –Sí –dije yo–, muchas; y a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran Turquesa*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda*, y otras muchas que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de la llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores (2005: 1357).

¿Qué nos queda de todo esto? Tan solo una versión manuscrita de las dos primeras. Las compañías estaban obligadas a satisfacer la demanda de un público exigente, y, dentro de esta dinámica de producción, el escritor era casi un artesano. El texto dramático poseía entonces una consideración cultural inferior, que tiene como consecuencia la falta de un estatus claro como obra impresa frente a otros géneros como la novela o la lírica. Cuando el escritor vende la pieza a un autor renuncia a todos sus derechos, y éste utiliza el texto según sus intenciones, incluyendo retoques, adaptaciones y refundiciones. Adviértase además que alguna de las obras conservadas tiene un carácter demasiado elevado, que las apartaría enseguida de los escenarios. Quizá se trató de hacer en aquellos años un teatro excesivamente clasicista, que no logró adaptarse al acelerado desarrollo del corral y de los gustos del público. Ya fuera por su clasicismo o por otra razón, estas piezas eran bienes de consumo efímero que perdían su razón de ser después de la representación. En última instancia, el éxito de los textos del siglo posterior debió pasar sobre esta literatura teatral como una apisonadora, haciendo olvidar el nombre de los dramaturgos y el título de muchas piezas. Juan de la Cueva pertenece a esta generación teatral, que, a partir de Canavaggio (1983)[112], se ha dado en llamar «de los ochenta», un marbete utilizan otros investigadores como Arata (1992) o Giuliani (Argensola 2009: XIX-XXI). La seña de identidad de estos dramaturgos fue el deseo de dar al teatro la dignidad que tenía en la Antigüedad, una operación que conllevaba un distanciamiento del teatro anterior, el de los autores-actores, pues pretendieron escribir un tipo de obras que tuvieran en cuenta los gustos del público pero también una utilidad moral. Se distinguen también por ser los primeros profesionales de la escritura teatral, al componer piezas que luego venden a una compañía de la que ellos no forman parte. Es el caso de Cervantes, que firma un contrato con Rodrigo Osorio para proporcionarle comedias (Canavaggio 2003: 236 y 361) o de nuestro Cueva, que escribe para cuatro compañías, pero especialmente para una, como veremos.

[112] Pero tengo en cuenta Canavaggio (2000: 106).

La Biblioteca del conde de Gondomar

Entre las piezas manuscritas de este periodo que sí conservamos destacan las que recoge el *Códice de autos viejos*, con teatro religioso, y las que se conservan en una colección de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, procedente de la del conde de Gondomar de Valladolid (Arata 1989). De sus noventa piezas, entre comedias, autos y loas, la gran mayoría pertenece al último cuarto del siglo XVI. No poseen gran valor literario pero sí documental. Entre ellas se pueden encontrar, por ejemplo, varias comedias escritas por Lope entre 1585 y 1595, y ocho textos más antiguos, anónimos e inéditos, de entre 1575 y 1585, que aparecen divididos aún en cuatro jornadas. Desarrollan argumentos de tema histórico, clásico y palaciego: *Las grandezas del Gran Capitán*, *Roncesvalles*, *Los vicios de Cómodo*, *La descendencia de los marqueses de Mariñán*, *Miseno* y *Las traiciones de Pirro*. Encontramos también argumentos procedentes de la épica culta italiana, como en *Gravante* y en *Las locuras de Orlando*, basadas en el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Se puede advertir en ellas ciertos rasgos comunes: la intriga no es del todo coherente; los personajes carecen de fluidez; la acción se desarrolla a partir de cuadros estáticos; predominan los parlamentos largos, con abundantes descripciones y narraciones; hay una propuesta ambiciosa de recursos escénicos y están divididas aún en cuatro jornadas. Por esto, la crítica se suele referir a estas piezas como «teatro de palabra y aparato».

De entre las comedias citadas se ha podido reconocer a Loyola como autor de la *Comedia de Miseo*, y a Cepeda de *Los enredos de Martín,* algo más tardía. Se ha postulado también que Miguel de Cervantes pudo escribir *La conquista de Jerusalén por Godofe de Bullón*, inspirada en la *Gerusalemme liberata* (1581) de Torcuato Tasso, que pertenecería, por tanto, a la lista de las comedias más antiguas (Arata 1992 y 1997).

Autores relevantes de esta colección son también Francisco de la Cueva y Bartolomé Cairasco de Figueroa. El primero es autor de una pieza de tema mitológico, la *Tragedia de Narciso*, en cuatro actos y con versos largos. Más interesante es su *Farsa del obispo don Gonzalo y los hijosdalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Reduán* (1587), sobre el cautiverio y martirio del obispo de Jaén. Su interés reside en que se trata de una comedia de tema legendario, inspirado en los romances que se difundían entonces sobre este suceso, tanto oralmente como en colecciones impresas, unos poemas que se incorporan además al texto de la comedia en varias ocasiones. Cairasco de Figueroa cuenta con cuatro piezas en el corpus de Gondomar: la *Comedia del recibimiento al obispo don Fernando de Rueda* (1582), la *Tragedia y martirio de Santa Caterina de Alejandría*, la *Comedia del alma para el día del Corpus Christi* y la *Tragedia de Santa Susana para el día del Corpus*. Todas ellas de contenido religioso y propósito moralizante en la línea del teatro contrarreformista que se apuntaba más arriba.

La tragedia prelopista

La historia teatral del Quinientos nos ha legado suficientes testimonios como para pensar que existió entonces cierto interés por las piezas trágicas. La tradición universitaria y colegial, como he mencionado anteriormente, recogió la herencia trágica griega, de Sófocles y de Esquilo, y la romana a partir de Séneca. El espectador de estos dramas era conocido por los escritores: se trataba de un público cerrado y selecto, formado por cortesanos, estudiantes, profesores y clérigos. La profesionalización y comercialización del teatro enfrentó a los escritores a un público abierto que había que conquistar y que no aceptaba, necesariamente, los patrones dramáticos culturalmente elitistas. En este contexto finisecular, se desarrolla un intento por escribir tragedias a partir de la influencia de Italia (G. Giraldi Cinthio y Lodovico Dolce) y que ha sido denominada en su conjunto como la «tragedia del horror» (Hermenegildo 2003)[113]. Estas piezas tienen un hueco especial en esta parte de la historia de la literatura española por haber merecido en muchos casos el favor de la imprenta.

En su *Filosophía antigua poética* (1596), Pinciano define «tragedia» como «imitación activa de acción grave, hecha para limpiar los ánimos de perturbaciones, por medio de misericordia y miedo», e identifica dentro del género dos «especies»: la «pathética», que procede de la tradición aristotélica y está preocupada, principalmente, por su efecto estético, y la «morata», de origen senequista, «que contiene y enseña costumbres». Las primeras persiguen el «deleite trágico» a partir de sufrimientos que generen misericordia en el espectador, y las segundas con la venganza y la justicia. Este último tipo es el modelo más claro de la tradición española. Nuestras tragedias, como veremos al exponer los argumentos de las piezas más relevantes, destacan por su interés reformador de las costumbres, que es el propio de la tradición senequista. Los asesinatos y las crueldades que recogen estos textos pretendían orientar a sus espectadores hacia el bien, alejándolos de semejantes conductas (López Pinciano 1998: 329-374, 337-339).

Los autores de estas tragedias dieron vida a los teatros en la década de 1580 y se retiraron de las tablas al mismo tiempo que Lope ascendía al primer lugar de las

[113] Después del debate entre el citado Hermenegildo (1961) y (1973) y Froldi (1968: 95), (1989a) y (1989b) sobre el carácter unitario o fragmentario de estas piezas, en cuanto tragedias, se han apuntado nuevas vías de análisis (Canavaggio 1988) y se está volviendo a definir dicho corpus de cara a un nuevo estudio del género (Novo 1993 y 1996). En líneas generales, debemos diferenciar y «desvincular» esta producción de los pocos textos trágicos precedentes y de la comedia humanística, en favor de la influencia de Séneca y de la tragedia italiana del *Cinquecento*; es conveniente también superar la discusión en torno a la existencia de un carácter trágico en la esencia del sentir español como criterio de análisis literario, según expuso Guiliani (Argensola 2009: IX-XXI).

carteleras. A pesar de sus esfuerzos renovadores (polimetría, reducción de la pieza de 5 a 4 ó 3 actos, eliminación de los coros, falta de respeto a las tres unidades, búsqueda de nuevos temas, etc.) y a su intento de crear una tragedia progresivamente alejada de los clásicos, no consiguieron establecer una conexión idónea con el público al mantener un estilo ampuloso, al subir a las tablas personajes demasiado desequilibrados, y al centrar la finalidad del drama en un propósito moral. Con todo, prepararon el terreno de la *comedia nueva*. Sus nombres son los siguientes: el gallego Jerónimo Bermúdez (c. 1530-1605/6), el aragonés Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), los valencianos Andrés Rey de Artieda (1544-1613) y Cristóbal de Virués (1550-1609), los madrileños Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1159-c. 1615), Miguel de Cervantes (1547-1616), y el sevillano Juan de la Cueva (1543-1612). Súmese aquí a los trágicos de la Biblioteca de Palacio que bebieron también en las fuentes de Séneca, y a autores menos conocidos como el salmantino Diego López de Castro, que compuso en 1582 una *Tragedia de Marco Antonio y Cleopatra* (Rennert 1908).

Con el título de *Primeras tragedias españolas* y bajo el seudónimo de Antonio de Silva, el dominico Jerónimo Bermúdez publicó en 1577 dos piezas sobre la luctuosa historia de Inés de Castro, sucedida en 1355. En su *Nise lastimosa* cuenta cómo don Alfonso, rey de Portugal, cede a las presiones políticas que le obligan a ejecutar a Inés, casada en secreto con el infante don Pedro. Los cortesanos González, Pacheco y Coello se encargan de matar a la dama. Al saber la desgracia su esposo enloquece. Cuando se recupera decide hacer la guerra a su propio padre y los asesinos huyen a Castilla. La historia continúa en *Nise laureada*: muere el rey y don Pedro hereda su trono, desentierra el cadáver de Inés, se casa con ella públicamente y le ciñe la corona real. Dos de los asesinos son repatriados y ajusticiados en escena de una forma extremadamente cruel.

Estas dos tragedias son las más cercanas al patrón clásico de todo el panorama español –con cinco actos, pocos personajes y de carácter grave–, y se representaron aún, seguramente, ante un público reducido y erudito. Son también uno de los primeros testimonios de un drama construido a partir de la historia. Han estado envueltas además en una doble polémica. Por un lado, se han visto como la muestra de una documentada actitud crítica de Bermúdez a la política del monarca de El Escorial –que quedará de manifiesto en sus quejas por la anexión de Portugal– y como la punta de lanza de una más que dudosa falange de dramaturgos que con sus versos se enfrentaron a la política centralizadora del Felipe II[114]. Por otro lado,

[114] Desarrollo este asunto en el siguiente capítulo.

para algunos estudiosos el dominico no hizo más que traducir la tragedia *Castro* (anterior a 1569) del portugués Antonio Ferreira[115].

Lupercio Leonardo de Argensola escribió, en torno a 1581, dos tragedias tituladas *Alejandra* e *Isabela*, y una tercera, *Filis*, actualmente perdida[116]. En las dos conservadas hay un personaje llamado Lupercio, claro trasunto de las opiniones del autor, que enfoca ambos textos desde una perspectiva profundamente moral, amparándose en los modelos clásicos y en el referente italiano de Giraldi y Dolce. *Isabela* desarrolla un argumento ambientado en la historia de Aragón durante la dominación árabe. La trama está llena de asesinatos y de muertes, conducentes a exaltar el martirio de la joven cristiana Isabela y a criticar el despotismo y la crueldad de los personajes que lo han propiciado. La acción de *Alejandra* se sitúa en Egipto, donde dos ambiciosos capitanes, Ostilo y Rémulo, conspiran para acabar con la vida del rey Acoreo y dar el poder a Orodante, el hijo de Tolomeo, que fue asesinado por el monarca actual para subir al poder. El interés amoroso de Lupercio por la reina Alejandra dará lugar a su ejecución; posteriormente, el rey obliga a Alejandra a lavarse las manos con su sangre y a beber un veneno mortal. Alejandra, en su agonía, se corta la lengua con los dientes y se la arroja a Acoreo. Una última conspiración obliga al rey a escudarse en los hijos de los revoltosos y a cortarles la cabeza para salvar la vida. En el asalto a la ciudad muere el rey y sus capitanes. Aún así, el texto prosigue con anécdotas de la destrucción de la corte y de toda la sociedad, causadas por la crueldad de un monarca que se había convertido en un tirano.

Andrés Rey de Artieda y Cristóbal de Virués compartieron el triple destino de ser valencianos, capitanes de los tercios y dramaturgos. Del primero conservamos una pieza, *Los amantes*, y los títulos de otras tres que hemos perdido *El príncipe constante*, *Los encantos de Merlín* y *Amadís de Gaula*. La obra que ha llegado hasta nosotros fue publicada en 1581 y escrita entre 1577 y 1578. Desarrolla la leyenda de los amantes de Teruel –que tomó en origen del *Decamerón* de Boccaccio–. El texto comienza con el regreso del galán, Marcilla, acompañado por Heredia, a quien cuenta el sentido de su vuelta a Teruel. Desde niño estaba enamorado de Isabel Sigura, cuya mano le ha sido negada por el padre por ser un pretendiente pobre. La dama promete esperarlo siete años y él parte en busca de fortuna. Regresa ahora rico pero una o dos horas fuera del plazo e Isabel se ha casado ya. Marcilla, oculto bajo la cama de los recién desposados, pide un beso a su amada. Isabel no se lo concede y Marcilla muerte allí mismo de tristeza. Isabel ayuda a su marido a sacar de la casa

[115] Ambas tragedias fueron estudiadas y editadas por Hermenegildo (2002b) junto al *Atila furioso* de Virués.

[116] Véase ahora la edición de las dos primeras y el estudio de Giuliani (Argensola 2009).

el cadáver, pero fallece también al no poder soportar la muerte de su verdadero amor.

Cristóbal de Virués es probablemente uno de los escritores más interesantes de todo el periodo. En 1609 se publican sus *Obras trágicas y líricas*, que recoge las cinco tragedias que conservamos: *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*, escritas entre 1570 y 1590.

Entre el texto de mayor clasicismo, *Elisa Dido*, que dramatiza la versión virtuosa de la historia de la reina de Cartago, y *La infelice Marcela,* que es la más popular y está situada a las puertas de la *comedia nueva*, se puede observar una evolución en el teatro del valenciano. En ese trayecto nos encontramos con sus tres tragedias más duras, marcadas por la crueldad y la inestabilidad psicológica de sus personajes. De ellas, *La gran Semíramis* se ha considerado como la pieza más conseguida de Virués (Froldi 2003: 316) y posiblemente una de las más teatrales del periodo, razón por la que voy a dedicarle mayor atención. El drama se compone de tres jornadas o, más bien, de tres breves tragedias interconectadas cuyo argumento es el siguiente. La acción de la primera se desarrolla bajo las murallas de la ciudad de Batra, que está siendo asediada por las tropas de Nino, el rey de Asiria, al mando del general Menón. Al puesto de Menón se acerca su esposa Semíramis, vestida de hombre, y se interesa por la contienda. La lucha es muy dura porque la resistencia del enemigo es feroz, pero Semíramis descubre un lugar en la fortaleza donde es posible abrir una brecha y sugiere lanzar el asalto por ese punto. Gracias a su consejo, el ejército de su marido obtiene la victoria; el rey de la ciudad, desesperado, se ahorca. Menón explica al rey Nino que el mérito es de Semíramis y, al conocerla, el monarca se enamora de la joven y le pide a su general que le entregue a su mujer a cambio de muchas riquezas y de su propia hija. El soldado no acepta y el rey, enfurecido, rapta a Semíramis. La dama parece mostrar cierta resistencia al principio, pero después, movida por la ambición, acepta al monarca. Menón, en su angustia, se ahorca con la misma cuerda que había utilizado el rey de Batra; dos de sus soldados, Celabo y Zopiro, se encuentran con el muerto y trasladan el cadáver.

La segunda jornada está ambientada en Nínive. Allí el rey Nino cede al deseo de Semíramis de poder reinar en su lugar durante cinco días. La reina aprovecha ese momento para encarcelar al rey con la ayuda de Celabo, que es nombrado capitán de la guardia, y encargar a Zopiro, a quien ha prometido su amor, que lleve a su hijo Ninias ante la gran sacerdotisa, con una carta. En ella se indica que el niño, que es muy parecido a su madre, deberá llevar vestidos femeninos y vivir retirado con las vestales. La verdadera vestimenta de Ninias se la pondrá Semíramis, que se presenta ante el Consejo como su propio hijo. Lee allí otra carta en la que se informa a los consejeros de que el rey Nino ha sido recibido en el cielo y que la reina se ha retirado con las vírgenes vestales después de ceder el puesto a su descendiente. El Consejo, siempre servil, lo aprueba. Celabo lleva a Nino ante la presencia del nuevo

soberano, y el auténtico rey, aturdido, piensa que su hijo gobierna tras haber matado a Semíramis y decide beber una copa de veneno para encontrarse con su mujer en el otro mundo. Antes de expirar se entera de la terrible verdad. Su vida se apagará mientras impreca rabiosamente contra la traición de su perversa esposa. El cadáver de Nino es retirado por Celabo y Zopiro para ser quemado en secreto.

En la última jornada, Babilonia ha pasado a ser la capital del reino. Semíramis, que lleva seis años en el trono, revela por fin su verdadera identidad a los consejeros, que acogen bien la noticia. Entre ellos falta Zopiro, que ha sido asesinado como tantos «mancebos» con quienes la reina solía satisfacer «su apetito ciego» (Virués 2003: 166, v. 2063). El verdadero Ninias, que se ha incorporado a la vida cortesana en esta jornada, alaba la grandeza de su madre pero percibe en ella una misteriosa tristeza. La reina le hace saber que se ha enamorado de él y el hijo, disgustado por la propuesta de incesto y por las crueldades de su madre, la rechaza y la mata. Dirá después que la reina se ha convertido en paloma y que ha ascendido a los cielos. Los consejeros, como siempre, aceptan las palabras del poderoso. La tragedia se cierra con una octava real en la que un personaje, disfrazado de Tragedia, dice haber expuesto las maldades de Semíramis como ejemplo moral para los espectadores, como ya se anunció en el prólogo.

Atila furioso y *La cruel Casandra* desarrollan el tema del tirano enloquecido que llega a no poder controlar sus instintos, y el de la cortesana que, siguiendo su capricho, consigue derrumbar la convivencia política de todo un reino: Atila y Flaminia en el primer drama y el Príncipe de León y Casandra en el segundo. La huella de Séneca en el primer modelo es clara. Virués vuelve aquí sobre dos constantes de su teatro, la tiranía y la ambición desmedida de los cortesanos[117].

El Madrid teatral de Cervantes y Lasso de la Vega

Largo se ha hablado ya de los primeros dramas del autor del *Quijote*. Sabemos el título de algunas de las obras de su primer teatro, representadas en Madrid entre 1583 y 1587: *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran Turquesa* –que fue refundida en *La gran Sultana* en 1615–, *La batalla naval*, *La Jerusalén* –que podría ser *La Conquista de Jerusalén* que se guarda en Palacio–, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda* y *La confusa*, a las que se ha de añadir *El trato de Constantinopla*, que debió representar Gaspar de Porres junto a esta última.

[117] Para las piezas de Artieda y Virués, y de los demás dramaturgos que forman parte del grupo valenciano que describo más abajo, véase el estudio y la edición de Ferrer (1997). Téngase en cuenta también la edición de Hermenegildo de *La gran Semíramis* y *Elisa Dido* (Virués 2003) que he citado arriba.

En *Los tratos de Argel* Cervantes evoca su experiencia en los presidios norteafricanos. El drama cuenta con la presencia de un personaje de nombre Saavedra, trasunto del autor, y refleja la situación de los cristianos en el cautiverio argelino y los amores entre Silvia y Aurelio, que se complican cuando los cautivos son objeto de los deseos de los moros Yzuf y Zahara, respectivamente. Como ideas centrales de todo el drama destaca el tema de la fe, el valor de los cristianos en un contexto crítico, y el ansia de libertad de los presos.

La Numancia ha sido definida como «la mejor tragedia española del siglo XVI y una de las más importantes del teatro español», cuya fuerza se debe «a la emoción humana que la llena» (Ruiz Ramón 1967: 135-136). En ella se dramatiza el cerco de la ciudad de Numancia por los romanos en el siglo II a. C., y la resistencia heroica de sus habitantes, que prefieren suicidarse antes que rendirse al invasor. La acumulación de situaciones trágicas en el contexto de una historia bélica refuerzan el heroísmo del pueblo como personaje colectivo, y a partir de ahí de España, sucesora del arrojo numantino. El texto aparece dividido en cuatro actos y está escrito en un registro épico elevado.

Después de componer estas piezas, Cervantes dejó el teatro en la década de 1590. Cuando quiso regresar, Lope se había alzado ya con el cetro de la «monarquía cómica», que «avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes» (Cervantes 2005: 362). Y aunque volvió a tomar la pluma para escribir comedias, ya no encontró autores que quisieran representarlas. Decidió entonces darlas a la imprenta bajo el título de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), que dan vida a la segunda época de su teatro, que se escapa ya del propósito de estas páginas.

Gabriel Lobo Lasso de la Vega nació y representó sus obras en la villa de Madrid. Allí continúa la imitación de los modelos clásicos e italianos utilizados por los otros trágicos, pero presenta unas estructuras teatrales más cercanas a los gustos del nuevo público, con una preeminencia de la acción frente a la narración, y sin dar cabida a los personajes tiránicos y enloquecidos de sus contemporáneos. De hecho, sus obras están más cerca del drama histórico barroco que de los senequistas precedentes.

Sus dos tragedias se editaron en 1587 dentro del *Romancero y tragedias de Gabriel Lobo Lasso de la Vega*. En su *Tragedia de la honra de Dido restaurada* desarrolla la historia mítica de la reina de Cartago, que ya utilizó Virués en su *Elisa Dido*. Frente a la versión de Virgilio, esta tradición nos habla de una reina casta, que es fiel a la memoria de su marido Siqueo, y que decide sacrificarse para salvar a su pueblo, del que será su diosa protectora después de su suicidio. En la *Tragedia de la destuyción de Constantinopla* rememora la conquista musulmana de la capital del Imperio Romano de Oriente en 1453. Un drama que está revestido, como otros tantos de tema

histórico y bélico del momento, del espíritu combativo propio de una nación en lucha constante contra el turco y contra el luterano[118].

El grupo valenciano

Las primeras obras de Lope, como no cabía esperar de otro modo, manifiestan su condición de dramaturgo bisoño. Que llegue a convertirse en el catalizador del cambio dramático no podría explicarse sin su estancia en Valencia en 1588-1589, condenado al exilio de la Corte por sus versos contra Elena Osorio. Cuando el joven Lope se establece en la capital del Turia encuentra a unos poetas que estaban ya embarcados en una renovación del teatro, como el canónigo Francisco Agustín de Tárrega (1553/55-1602) o Gaspar Aguilar (1561-1623), en cuyos textos despuntaba ya un sentido de la intriga, y un dominio del diálogo y de los recursos escénicos. Durante esta estancia, y gracias a su fructífera relación con los escritores valencianos, Lope encontrará el sentido de su práctica teatral, que se concretará a lo largo de los quince años siguientes en la fórmula de la *comedia nueva* (Sirera 2003). Junto a los ya citados habría que anotar los nombres de Miguel Beneyto (1560/1565-1599), Carlos Boyl (1577-1617), Ricardo de Turia (seudónimo de Pedro Juan Rejualde y Toledo, 1578-?) y Guillén de Castro (1569-1631). A esta nómina hay que añadir, en cuanto valencianos, a dos poetas algo anteriores, a Rey de Artieda y a Virués.

Desde la Edad Media, Valencia gozó de una rica tradición dramática, con teatro religioso, fastos cortesanos y teatro universitario y trágico, analizados por Oleza (1984b) y (1986b), Sirera (1986b) y Ferrer Valls (2007). A partir de estos referentes se elabora a lo largo del siglo XVI una fórmula de la comedia muy ligada a la espectacularidad cortesana, con ecos de la tradición trágica y medieval y escasa de recursos humorísticos. Estas pautas, sin embargo, se fueron modificando con el tiempo, y, en el paso de un siglo a otro, cedieron terreno frente a los rasgos más propios de la fórmula lopesca, que adoptan.

Tárrega, con su progresivo alejamiento de los trágicos españoles, lideró aquel grupo de escritores levantinos. Antes de 1589 había escrito cuatro obras, *La duquesa constante*, *El esposo fingido*, *Las suertes trocadas y torneo venturoso* y *La enemiga favorable*. De 1589 es su obra más representativa, *El prado de Valencia*[119]. Posteriormente compone *El cerco de Pavía*, *El cerco de Rodas*, *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, *La perseguida Amaltea* y *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, que debió de escribir en honor de San Raimundo de Peñafort en 1602 y ser la última de su producción. Se

[118] Ambas tragedias fueron editadas por Hermenegildo en Lasso (1987) y (1983), respectivamente.

[119] Tengo presente el estudio y la edición de esta pieza realizado por Canet (Tárrega 1985).

le han atribuido además otras cuatro piezas y un auto sacramental que no conservamos. La producción del canónigo se representó con éxito por aquellos años y circuló de manera manuscrita hasta 1608, en que vieron la imprenta varias de ellas dentro de una antología de teatro valenciano, impresión completada en 1616 con la publicación de las restantes en sendas antologías en Valencia y Barcelona[120].

Las primeras se pueden vincular aún al teatro de personajes degradados, cercano a Virués; las otras son una combinación de tema histórico y heroico y de enredo amoroso; otras son de exhibición de técnicas espectaculares, muy del gusto cortesano; y algunas, como *El prado de Valencia*, son de puro enredo. La crítica ha considerado repetidas veces esta pieza como su obra maestra y como el inicio de la comedia barroca. La trama es algo compleja. Dos damas luchan por el amor de un galán, y dos galanes por el de una dama. La aparición de una tercera joven hace aún más complicado el enredo, que obligará a la protagonista principal a fingir un desembarco berberisco para hacer confesar la verdad a su rival, y a la madre de ésta, y resolver así el conflicto amoroso.

2.1.3. La renovación teatral finisecular. Balance final

Las piezas de Juan de la Cueva forman parte del primer periodo de la renovación teatral que propuso en España esta generación de 1580, en sintonía con los afanes de superación del clasicismo aristotélico que tuvo lugar en Italia pocos años antes[121]. Estos dramaturgos dieron vida al primer impulso del teatro comercial, escribieron un teatro innovador y buscaron su inspiración en fuentes nuevas: en la antigüedad clásica, en la novela y las tragedias italianas, en la historia y en la tradición legendaria española, etc. Promovieron nuevas fórmulas, a partir de un alejamiento progresivo de los modelos clasicistas, y aportaron novedades dramáticas como la apuesta definitiva por el verso, la polimetría, el olvido de las tres unidades, la reducción de jornadas (de 5 a 4, como Cueva, y luego a 3), la mezcla de elementos cómicos y trágicos, la introducción de temas nuevos (piezas de moros y cristianos, históricas, mitológicas, hagiográficas, etc.) y tipos dramáticos nuevos, como la figura del rey o de los soldados, y dieron juego a los avances tecnológicos de los corrales (tramoyas, apariencias, música, vestuario, etc.). En su afán por elevar la calidad literaria de los textos, hicieron en ocasiones un teatro demasiado libresco –sobre todo los primeros trágicos–, menos cercano a los intereses de la gente, pero

[120] Véanse ahora algunas de estas obras editadas por Ferrer Valls (1997), aunque mientras aparecen los demás volúmenes con el resto del corpus valenciano sigue siendo imprescindible Juliá Martínez (1929).

[121] Desarrollo este asunto de la renovación teatral en Italia en un momento más pertinente de mi trabajo, en el cap. 3.3.1.

ayudaron a aquilatar los principales elementos del vertiginoso desarrollo del teatro a finales de siglo.

Breves notas sobre el «Ejemplar poético»

Estos cambios se realizaron, además, de un modo totalmente consciente. Todos ellos se sabían reformadores y todos señalan, de hecho, el sentido y la finalidad de sus intervenciones sobre la tradición en distintos puntos de sus obras[122]. En este contexto tienen un lugar privilegiado tanto el *Ejemplar poético* (1609) de Cueva como el *Arte nuevo* (1609) de Lope de Vega. Ambos textos nacieron, según Arróniz (1977: 183-184), como el último paso de un estado de reflexión de los cambios operados en el teatro y como una defensa de la *comedia nueva* en un contexto en el que estaba en duda su licitud. Pero el de Cueva es un tanto anterior al del Fénix. Como ya hemos visto, la última redacción se rubrica en 1609, pero la primera se debe remontar a 1605-1606, y algunos de sus postulados aparecieron en obras anteriores[123]. La mayoría de las reflexiones del sevillano se concentran en la última de las tres epístolas poéticas que forman la disertación. Aunque no podemos relacionar, de un modo directo, estas reflexiones con su producción teatral, por los muchos años que las separan, si nos pueden servir para advertir en ellas su capacidad analítica y la conciencia de dicha renovación. De un modo muy sintético, se podrían resaltar las siguientes ideas: a) Cueva reivindica haber sido el primero en introducir reyes y deidades en el teatro, y haber sido el primero en reducir el número de actos de las comedias:

> A mí me culpan de que fui el primero
> que reyes i deidades di al tablado,
> de las comedias traspassando el fuero;
> qu'el un acto de cinco l'é quitado,
> que reduzí los actos en jornadas,
> cual vemos qu'es en nuestro tiempo usado. (vv. 1608-1613)

b) justifica todos aquellos cambios como fruto de las tendencias que fueron marcando los gustos del público (vv. 1617-1631); c) propone la no aplicación de la regla de las tres unidades (vv. 1632-1634); d) defiende la renovación llevada a cabo por sus contemporáneos frente a la tradición clasicista que les precedió (vv. 1635-1649), y frente a un teatro más simple –el de los autores-actores–, cuyas comedias

[122] Como recuerda Llanos López (2007: 330-331), se hizo habitual a finales del siglo XVI recoger reflexiones sobre la nueva práctica teatral coetánea en obras de todo tipo.

[123] Cito el texto por la edición de Reyes Cano (Cueva 1986). Véanse además los estudios más destacados sobre esta preceptiva que indiqué en el capítulo anterior.

estaban menos elaboradas (vv. 1650-1664); e) y en la historia de la renovación teatral moderna destaca el papel de los dramaturgos españoles: por su elegancia, por su capacidad de invención y su apertura hacia nuevos temas y nuevos géneros dramáticos, como el de las comedias históricas, las vidas excelentes y la de amor (vv. 1665-1724); f) defiende la idea de trazar los personajes con decoro, una norma que procede de la poética clasicista pero que es asumida también por Lope (vv. 1725-1739); g) y se ha de acomodar, además, el momento tratado y el personaje a una determinada métrica y estilo (vv. 1740-1760); h) se detiene a reflexionar sobre los conceptos de *comedia* y *tragedia* (vv. 1761-1823); i) y defiende la necesidad de utilizar un lenguaje teatral que sea diferente al vulgar (vv. 1824-1829), entre los elementos más destacados. Estos son, a excepción de los dos últimos puntos, los elementos de la *comedia nueva*, que Cueva defiende con la perspectiva que le dan los años; una defensa que no deja de ser –precisamente por el paso de los años– una llamada de atención sobre el mérito que, en semejante proceso, merecen los dramaturgos que la hicieron posible.

2.2. EL TEATRO EN SUS LIBROS

La edición de 1583

Cueva estrenó en Sevilla, entre 1579 y 1581, diez comedias y cuatro tragedias. Estas catorce obras se agruparon en una colección que vio la luz en 1583 como la *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo*[124]. Fue impresa en Sevilla, en casa de Andrea Pescioni, a costa de Iacome López y de Antonio de Acosta. La licencia le fue concedida el 26 de marzo de 1583. La colección se conserva en un único ejemplar en la Biblioteca Nacional de Viena (395562-B C.P. ID 63)[125]. A pesar de su aparición a principios de siglo, merced al interés de A. Hämel (1910: 29), (1923a) y (1923b), las ediciones modernas del teatro de Cueva no han tenido en cuenta este testimonio hasta los últimos años del siglo pasado.

La edición de 1588

A los pocos meses, solicita una nueva licencia para volver a editar el texto. Puede que le moviera a ello el éxito de la primera edición, su elevado número de errores o la ausencia de un privilegio concreto de impresión en la licencia de 1583. El caso es que el 1 de septiembre de 1584 obtiene por segunda vez la licencia para imprimir y vender el libro durante los próximos diez años[126]. A pesar del interés por obtener estas nuevas licencias, la publicación se retrasa cuatro años sin que sepamos el motivo: *Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva. Dirigidas a Momo* (Sevilla: Juan de León, 1588, a costa de Fernando de Medina del Campo)[127]. En esta segunda edición corrige buena parte de los yerros de la primera y añade un *Argumento general* al comienzo de cada pieza y otro al principio de cada jornada[128]. El prólogo-dedicatoria a Momo de 1583 se copia de nuevo en 1588, y los preliminares se completan con un poema encomiástico de Miguel Díaz de Alarcón en tercetos

---

[124] Véase la descripción bibliográfica de todos los testimonios impresos de su teatro al comienzo del cap. 9.

[125] Pfandl (1931) especuló sobre cómo pudo llegar a Viena este raro ejemplar.

[126] El empleo de originales impresos como base para las sucesivas ediciones de una obra es una de las principales conclusiones del estudio empírico realizado por Escapa *et alii* (2001). En el caso de Cueva es diferente. Como corrige el texto y añade nuevos contenidos debía aportar un nuevo original y solicitar licencias nuevas.

[127] Palau (1948-1977: IV, 230b) cataloga además en ese año, en Sevilla, una *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora* (n. 66150); esta referencia debe proceder de alguna cita aislada de una de las comedias que forman la *Primera parte* (n. 66146), pero no existió como tal comedia suelta con estos datos.

[128] A excepción del *Argumento* de la tercera jornada de la primera comedia, que falta en todos los ejemplares.

encadenados. Este cambio de impresor no supone un cambio real de imprenta. Juan de León comenzó a imprimir en 1585 asociado al italiano Andrea Pescioni. En 1587 deja de mencionarse al primero, desaparece incluso la marca de imprenta de Pescioni, y toda la empresa pasa a depender de León[129].

Una tercera edición y la «Segunda parte de las comedias y tragedias»

A los pocos meses del vencimiento del privilegio por diez años que se le había concedido para su segunda edición de la *Primera parte de las comedias y tragedias* (1584-1594), Cueva firma un poder notarial (15 de enero de 1595) al «licenciado Rodrigo de Cabrera, oydor por Su Magestad en el Audiençia Real de Canaria, residente en corte de Su Magestad», para que se pueda presentar en su nombre ante el Consejo Real y pedir una nueva prórroga del privilegio: «y me lo alargue para que yo pueda ymprimir la dicha primera parte de el dicho mi libro por el tiempo que más fuere su voluntad, e que me dé licençia, para que yo pueda ymprimir la segunda parte de el dicho libro que tengo, de pedir exsamen y previllegio para lo poder ympremir y bender»[130].

No conservamos ejemplar alguno, ni hay constancia de la existencia de una tercera edición de la *Primera parte*, ni de que se llegara a imprimir esa «segunda parte del dicho libro que tengo» para el que se solicitan licencias. Tampoco hay noticias de la diligencia ni del resultado de la encomienda del licenciado Rodrigo de Cabrera. Tan sólo nos consta, por otro documento notarial fechado el 9 de junio de ese año, que Cueva otorga, ante el mismo escribano, un nuevo poder relacionado con esa *Segunda parte de las comedias y tragedias*. Se trata de otro documento en el que concede al licenciado Antonio Jiménez de Mora y al bachiller Diego Díaz, «residente en corte de su Magestad», la potestad para que puedan «presentar y presenten en mi nombre un libro yntitulado *Segunda parte de las comedias y trajedias* que yo tengo hecho a mi nombre»[131]. Este segundo documento viene a confirmar la existencia de dicha colección, que llegó a estar al menos en manos de sus representantes legales. Como sabemos, el autor aludió a ella al comienzo de su *Coro febeo* (1587) dentro de las obras «que daré agora a la emprenta», por lo que dos años después estas gestiones seguían en marcha.

---

[129] La crítica teatral suele hablar, erróneamente, de un cambio imprenta (Reyes Cano 2009: 334), a pesar de la información ofrecida en obras clásicas como la de Escudero y Perosso (1894: 30-33) o más recientemente en Delgado (1996: II, 532-533).

[130] Este poder notarial ha sido presentado recientemente por Reyes Peña *et alii*, que aportan además una reproducción de gran calidad de dicho documento (Cueva 2009: 32 y Lámina VI). Transcribo el texto según aparece en esta edición.

[131] Documento exhumado hace ya tiempo por Rodríguez Marín (1923: 514).

Una tragedia fantasma

Narciso Díaz de Escobar (1910: 433), en sus *Anales del teatro español correspondientes a los años 1581 á 1599*, cita una tragedia desconocida de Cueva que varios especialistas han querido relacionar con alguna de las que debían formar esa *Segunda parte de las comedias y tragedias* que no ha llegado hasta nosotros[132]. En una de las fichas que el crítico dedica al primer año de sus *Anales*, el de 1581, se consignan los siguientes datos:

> En el Corral de Doña Elvira, de Sevilla, representó Alonso de Cisneros, estrenando la comedia de Juan de la Cueva, *El infamador*. | Publicó Micer Andrés, Rey de Artieda, su tragedia *Los amantes de Teruel*. Se imprimió en Valencia. | En el Corral de las Atarazanas, de Sevilla, representó la Compañía de Alonso de la Capilla, estrenando *La libertad de Roma por Mucio Scévola*, de Juan de la Cueva. | Representó en el Corral de Doña Elvira, de Sevilla, el autor Pedro de Saldaña, debiendo en esta época estrenar varias comedias de Juan de la Cueva, entre ellas *El degollado*, *El tutor* y *La Constancia de Arcelina* y la tragedia *La muerte de Agar*.

Dudo de la existencia de esta tragedia sobre *La muerte de Agar* por tres motivos: a) la ficha está llena de errores, tanto en los datos sobre las representaciones de Cueva –tres de estas piezas no son de 1581 sino de 1579– como en el título de la tragedia de Rey de Artieda; b) porque la historia de la egipcia Agar –esclava de la mujer de Abraham–, aunque no deja de tener ciertos pasajes amargos, no se puede interpretar como una tragedia al uso; tampoco sabemos, ciertamente, cómo murió dicha esclava; c) y, sobre todo, porque la palabra *Agar* en *La muerte de Agar* se puede confundir fácilmente con la de *Áyax* de *La muerte de Áyax*, como de hecho sucede en las guardas de la edición de 1583, en la que alguno de sus poseedores escribe así una por la otra.

La edición de 1603

Pocos años después del «aparente» fracaso en las gestiones de Cueva por seguir editando su teatro, se publica en Barcelona, en casa de Sebastián de Cormellas, en 1603, una pieza suelta con su *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto* (Crawford 1929)[133]. Se realizó

[132] Entre dichos críticos se puede destacar a Hermenegildo (1973: 279n), Novo (1993: 56) y Cebrián (2001: 14n).

[133] Palau (1948-1977: IV, 230b) documentó esta comedia como parte de los fondos de la biblioteca del marqués de Jerez de los Caballeros, que fue el origen de la Biblioteca de la *Hispanic*

fuera de su círculo habitual de influencia, y seguramente fuera también de su control, porque el texto no se ha tomado de la edición corregida y aumentada de 1588 sino de la anterior.

Esta suelta es un índice de la buena acogida que el público debió dispensar a su teatro (Sito 1983: 329). Más aún, tanto su formato y su lugar de publicación como el impresor que se hace cargo de ella permiten suponer que al menos se tuvo en cuenta una de las piezas de Cueva dentro de la explosión y explotación comercial del teatro impreso a comienzos del siglo XVII. Recuérdese que en esos años comienzan a difundirse las comedias sueltas –como las editadas por el propio Cormellas (Bataillon & Cantié 1952)– y la edición por «partes» de la obra de Lope –la *Primera parte* se publica sin su autorización en 1604. Sebastián de Cormellas será, de hecho, uno de los impresores que más rápido debió advertir esta demanda, y los beneficios que se podían obtener de ella[134]. Al tiempo que ve la luz en su casa nuestra comedia (1603), está editando a Lope (*La Arcadia*, 1602; *El peregrino en su patria*, 1605) y al pícaro Guzmán (1603, 1605). Poco después se decide por el teatro como una de sus líneas editoriales prioritarias: en 1609 se ocupa de las *Comedias de autores valencianos*, con obras de Tárrega, Aguilar, Guillén de Castro y Beneyto; en 1611 edita la *Segunda parte de las comedias* de Lope de Vega; en 1614 las *Doze comedias* de Lope y la *Parte tercera de las comedias de Lope de Vega y otros autores con sus loas y entremeses*, con piezas de Lope, Vélez de Guevara, Grajal, Mira de Amescua, etc.; en 1616 sale de su imprenta la *Flor de las comedias de España de diferentes autores*, recopiladas por Francisco de Ávila, con obras de Lope, Mira de Amescua, Aguilar, Vélez, Tárrega, etc., y la *Sexta parte de las comedias* de Lope; en 1617 la *Séptima* y *Octava parte* de Lope; en 1618 otras *Doze comedias, sacadas de sus originales por el mesmo. Novena parte*, de Lope, y la *Décima* y la *Oncena parte de las comedias* del mismo autor, entre los datos más destacados[135].

Society, donde se conserva actualmente (Penney 1965: 161). A esta comedia precede, en el *Manual* de Palau, la referencia a otra obra, la *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora* (n. 66151), con los mismos datos editoriales (Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1603) pero sin localización. Nunca formó parte, al menos, de la biblioteca del citado marqués (Rodríguez-Moñino 1966: 46-47). Nadie más ha vuelto a dar cuenta de esta pieza (Varios 1982: I, 135), ni ha sido considerada por la crítica, de modo que será descartada de esta relación por tratarse de una comedia fantasma.

[134] Sobre su actividad editorial véase Delgado (1996: I, 157-160).

[135] Agradezco esta noticias a doña Montserrat Lamarca, de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, que está preparando una monografía sobre este impresor. También agradezco al profesor Vega García-Luengos que me ayudara a descartar esta pieza suelta de Cueva como una comedia pirata, como supuse en un primer momento, conocida la afición sevillana por estas prácticas en el siglo XVII.

Teatro para leer

Pero esta dinámica editorial no era ya la propia de Juan de la Cueva, que fallece en 1612. El sevillano editó su teatro en un tiempo en el que no era habitual la publicación de una compilación organizada y proyectada por el propio autor[136]. Sin embargo, el alto concepto que tenía de su labor literaria, junto al deseo de que sus escritos perduraran y de que su mensaje pedagógico-político llegara a un mayor número de personas, le pudo llevar a valorar la imprenta como un medio eficaz para difundir su producción. Por eso, aunque era teatro –y un teatro con una fuerte marca de teatralidad (Shergold 1955)–, las piezas seguían teniendo una utilidad después de la representación como textos de lectura provechosa, según se explica en el prólogo:

> Y ha llegado la malicia de nuestros tiempos en algunos a querer formar escrúpulo de afrenta en la composición dellas [las comedias], sin considerar el provecho que en la república resulta *de su letura*, pues la comedia es imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad, en que se nos representan las cosas que debemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes ejemplos, poderoso cualquiera dellos a confundir las cavilosas intenciones de los que condenan este género de poesía[137]

Por este motivo, al contrario de lo que harán los impresores barrocos, no se preocupó por incluir acotaciones y sí por añadir los argumentos, donde podemos advertir una reminiscencia de los diálogos lucianescos, y una dependencia de la tradición de la comedia latina –y por ella de la humanística y de la colegial (Menéndez 2003: 601)–, así como del teatro renacentista italiano. Tampoco incluye ningún otro elemento relacionado con el mundo de la representación, como introitos o loas, que serán habituales en otras obras de su época que se editarán en el siglo XVII. De hecho, los términos en los que está escrita la justificación que acabo de citar es similar a los argumentos que podría dar un historiador del momento, y es idéntica, como veremos, a las que se utilizan en los prólogos de los romanceros históricos. Cueva se adelantó así a su época y editó su teatro en un tiempo en el que aún no se había fijado la tipología editorial del género dramático, rescatando así su obra del olvido, como tanto deseaba.

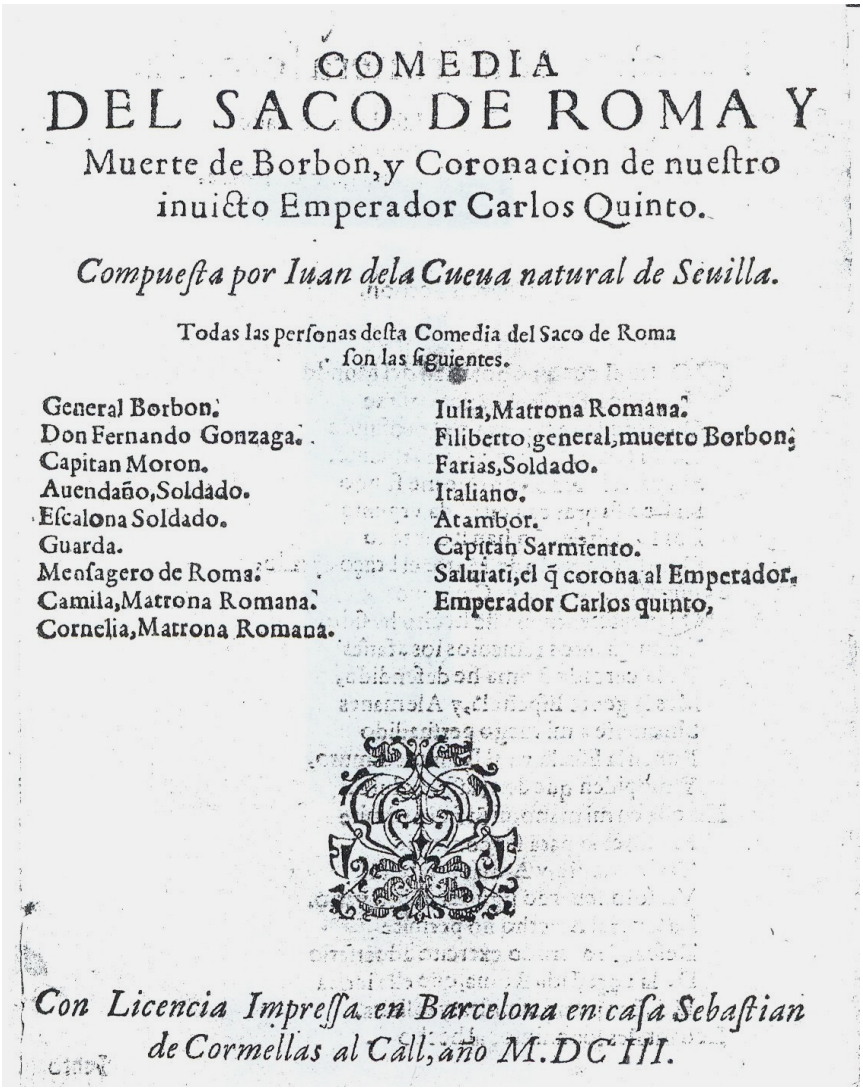
Con independencia de los motivos y de la tipología editorial de sus piezas, podemos pensar que los libros con el teatro de Cueva debieron tener cierto éxito.

---

[136] Sobre este particular véase las reflexiones de Blecua (1970).

[137] Cfr. «Epístola dedicatoria a Momo», preliminares de la edición de 1588, según mi edición del cap 9. La cursiva es mía.

De otro modo, no había iniciado los trámites para una tercera edición y tampoco se habría fijado Cormellas en sus piezas. Por otro lado, todavía hoy podemos encontrar la huella de sus versos en otras comedias de la época (Giuliani 1996), y ha llegado hasta nosotros un número considerable de ejemplares (*vid.* cap. 9.2), además de otros tantos que hemos perdido pero estaban en bibliotecas privadas de finales del siglo XVI de las que tenemos noticia o viajaron al Nuevo Mundo[138].



COMEDIA
DEL SACO DE ROMA Y
Muerte de Borbon, y Coronacion de nueſtro
inuicto Emperador Carlos Quinto.

Compueſta por Iuan dela Cueua natural de Seuilla.

Todas las perſonas deſta Comedia del Saco de Roma
ſon las ſiguientes.

General Borbon.
Don Fernando Gonzaga.
Capitan Moron.
Auendaño, Soldado.
Eſcalona Soldado.
Guarda.
Meſſagero de Roma.
Camila, Matrona Romana.
Cornelia, Matrona Romana.
Iulia, Matrona Romana.
Filiberto general, muerto Borbon.
Farias, Soldado.
Italiano.
Atambor.
Capitan Sarmiento.
Saluiati, el q̃ corona al Emperador.
Emperador Carlos quinto.

Con Licencia Impreſſa en Barcelona en caſa Sebaſtian de Cormellas al Call, año M.DCIII.

[138] Véase, por ejemplo, su presencia en las librerías y casas particulares barcelonesas (Peña Díaz 1995: 334), o en la biblioteca de don Alonso de Osorio, marqués de Astroga (Cátedra 2002: 514), entre otros. Al mismo tiempo, Torre (1991: 233-234) documenta la presencia de varios ejemplares de los impresos de Cueva circulando por América, tanto de las *Obras*, como del *Coro febeo* y de sus *Comedias y tragedias*.

2.3. EL TEATRO DE JUAN DE LA CUEVA

2.3.1. Precedentes sevillanos

Al margen del teatro de los autores-actores y de las compañías italianas, en Sevilla debió haber, al menos desde mediados de siglo, un teatro culto, un teatro de tipo colegial, previo a la difusión comercial del último cuarto de la centuria, escrito precisamente por algunos de los humanistas más destacados de la ciudad. Así al menos lo recordaba Cueva en el *Exemplar poético* (1986: 101), donde nos ofrece el nombre de varios de ellos:

> Ya fueron a las leyes obedientes
> los sevillanos cómicos Guevara,
> Gutierre de Cetina, Cóçar, Fuentes,
> el ingeniosos Ortiz i aquella rara
> musa de nuestro astrífero Mexía,
> i del Menandro bético Malara (vv. 1635-1640).

Algunos son, para nosotros, totalmente desconocidos, y de otros, como Mexía, no teníamos noticia de su dedicación al teatro[139]. Por otro lado, no deja de ser significativo que nuestro poeta sea de los pocos que da cuenta de la labor teatral de Mal Lara: «en el teatro mil tragedias puso», escribirá tiempo después de su muerte en el *Exemplar poético* (1986: 108)[140]. Añádase a estas palabras el testimonio de Mosquera de Figueroa, para el que Mal Lara (2005: 172-173): «Compuso tragedias divinas y humanas, adornadas de maravillosos discursos y exemplos; con muchos epigramas, odas y versos elegos, assi latinos como españoles, imitaciones y traslaciones, de muchos epigramas griegos». Debe tratarse de la tragicomedia *Anchiles hallado* (anterior a 1565), las tragedias *Absalón* y *San Hermenegildo*, las comedias *Elogio de nuestra Señora de la Consolación de Utrera* (representada en Utrera en 1561) y *Locusta* (en latín y castellano, representada en Salamanca en 1548), así como de las églogas *Laurea* y *Narciso*, todas ellas perdidas[141].

---

[139] Sobre los dramaturgos citados aquí por Cueva, véase ahora su ficha en el *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, de Reyes Peña *et alii* (2004).

[140] Cfr. *Ejemplar poético*, ed. Reyes Cano (Cueva 1986: 108). Sobre esta labor teatral véase lo que indico en el cap. 2.

[141] Esta información procede del propio testimonio de Mal Lara (Escobar 2000b: 139) y de fuentes indirectas, como documentos que atestiguan la representación de algunas de ellas, según Bernal Rodríguez (Mal Lara 1992: 17-18). Véase también la ficha de Mal Lara en Reyes Peña *et alii* (2004: 37-38) donde se cita también una comedia de *Los celosos* que ha sido menos avalada por la crítica como obra del humanista. Dentro de estos precedentes, Galván (1998) postuló, a partir de unos versos de Cueva en su epístola «Al Licenciado Sánchez de Obregón», que Cueva pudo madurar la idea de subir a los reyes a un escenario a partir de la influencia de la cultura

Podríamos suponer con ello que Cueva se pudo formar teniendo muy cerca el referente de los clásicos[142] y de la comedia humanística, que él varía conscientemente. Y sorprende por último que, según los documentos conservados, ningún otro miembro de aquella élite cultural sevillana de finales de siglo se interesara por la labor dramática. No conservamos al menos ningún texto teatral de literatos como Herrera, Alcázar o Arguijo.

2.3.2. Los años de representación

Gracias al interés de Cueva por publicar su teatro conservamos catorce piezas suyas. Tenemos además información sobre las circunstancias relacionadas con la representación de las mismas, sobre todo por los datos que él mismo consigna en la segunda edición de la *Primera parte de las comedias y tragedias* de 1588. Se indica aquí el título, el lugar de la primera representación, el nombre del autor que la llevó entonces a escena y la fecha del estreno, según los datos que aporta el propio escritor y según el orden en el que figuran en los impresos.

1579 [1] *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez*
(Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579)

[2] *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto*
(Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579)

[3] *Tragedia de los siete infantes de Lara*
(Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579)

[4] *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*
(Atarazanas, Pedro de Saldaña, 1579)

[5] *Comedia del degollado*
(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579)

[6] *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*
(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579)

---

precolombina que recibió en México. Galván (1998: 407) concluye, suponiendo un pensamiento de Cueva: «si los mitotes de los nativos novohispanos utilizan a Moctezuma, Malinche y al Marqués del Valle, ¿por qué no utilizar Reyes y hombres de la historia en el teatro español». Pero dicha argumentación carece de todo fundamento y parece desconocer todo el panorama del fasto civil.

[142] González Vázquez (2003: 79 *et passim*) ofrece una relación de las principales ediciones y traducciones de dramaturgos clásicos en el siglo XVI, entre las que destacan las de las obras de Plauto, Terencio y Séneca. En los estatutos de la Universidad de Salamanca (1538), de hecho, se prescribe que cada colegio debe representar, al menos una vez al año, una comedia de Plauto o de Terencio; al respecto véase Framiñán (2002). Sobre la influencia de este teatro en la obra de Cueva, véase, entre otros lugares, mi estudio del cap. 5.

[7] *Comedia del tutor*
(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579)
[8] *Comedia de la constancia de Arcelina*
(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579)

1580 [9] *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*
(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580)
[10] *Comedia del príncipe tirano*
(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580)
[11] *Tragedia del príncipe tirano*
(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580)
[12] *Comedia del viejo enamorado*
(Corral de don Juan, Pedro de Saldaña, 1580)

1581 [13] *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola*
(Atarazanas, Alonso de Capilla, 1581)
[14] *Comedia del infamador*
(Huerta de Doña Elvira, Alonso de Cisneros, 1581)

Además de estos datos, nos informa de que asistió a los estrenos el asistente ('corregidor') de la ciudad, Francisco Zapata de Cisneros, primer conde de Barajas. Pero dicho conde fue asistente entre 1573 y 1578 y por lo tanto no pudo ir al teatro como tal entre 1579 y 1581 (Arana de Varflora 1978: 127). A partir del cabildo municipal del 15 de diciembre de 1578 era ya asistente don Hernando de Torres y Portugal[143]. Algunos editores han pensado que la notoriedad de dicho conde, que impulsó numerosas iniciativas en favor de la ciudad, «por lo que obtuvo el reconocimiento y memoria de los sevillanos» (Contreras 1992: 254), pudo llevar al dramaturgo a cometer este error, teniendo en cuenta que pasaron muchos años entre la representación y esta segunda edición (Cueva 2009: 131-132), pero el conde de Barajas no era ya asistente, precisamente, porque a partir de esa fecha fue llamado para presidir el Consejo de Órdenes (Torres 2008: 197) y su nombre está entre los que rubrican la licencia de la edición de 1583. Por tanto, me parece difícil aceptar que su presencia entre los datos que nos aporta Cueva sea fruto de una confusión.

Por lo que respecta al resto de los datos, se puede resaltar que la mayoría de las piezas se estrenan en 1579 y que en todos los casos se trata de representaciones en corrales comerciales –fruto de la iniciativa privada–, y de compañías muy conocidas en esos años del despegue del teatro moderno. Destaca también que la

[143] Cfr. Archivo Municipal de Sevilla, Sección X, Actas Capitulares, 1ª Escribanía, t. 52, 1578, sig. H-1551, s. f.), *apud* Reyes Peña *et alii* (Cueva 2009: 131).

mayoría se representaron en el mismo lugar, el corral o «huerta» de doña Elvira, en la colación de Santa Cruz, a excepción de dos en el corral de las Atarazanas, en la colación de Santa María la Mayor (Bolaños 1997), y de una única representación en el corral de don Juan, en la colación de Santa Cruz. Estos tres corrales, junto a los de san Pablo, en la colación de Santa María Magdalena, san Vicente y las Higueras, en la colación de san Vicente, y la Alcoba, en la colación de Santa María la Mayor, son los corrales que, según Sentaurens (1984: I, 110-152), formaron en el último tercio del siglo la primera generación de teatros sevillanos. De hecho, las piezas de Cueva vinieron casi a inaugurar estos espacios, porque la huerta de doña Elvira se construyó en 1578, el corral de las Atarazanas en 1573, y el corral de don Juan en 1575 (1984: I, 115, 117, 130)[144].

Esta preferencia por la huerta de doña Elvira, llamada así por estar en las casas de doña Elvira de Ayala, hija del Canciller de Castilla, es comprensible porque era entonces el teatro favorito de los sevillanos, debido a su comodidad y a su buena acústica[145], y a que tenía la exclusividad en la representación de comedias frente al de las Atarazanas entre febrero de 1578 y junio de 1580[146].

Los autores de comedias que llevaron a las tablas estas piezas son cuatro. Si se estrenaron según el orden cronológico que aparecen en esta relación, como apuntó Caso (1965: 126), las tres primeras corrieron a cargo de Alonso Rodríguez (3 obras), el mayor número de ellas a Pedro de Saldaña (9 obras), y las dos últimas a Alonso de la Capilla (1 obra) y Alonso de Cisneros (1 obra). En los *Argumentos* de las piezas Cueva suele añadir alguna apreciación sobre la labor de estos actores. Se referirá a Rodríguez como «famoso representante» en la *Comedia del saco de Roma*, a Saldaña como «famoso autor y ecelente representante» en la *Comedia de la liberta de España* y de forma similar en la *Tragedia de la muerte Virginia*, y sobre su representación de Áyax recuerda que hizo «la figura de Áyax muy admirablemente»; también se acuerda de que representó *La constancia de Arcelina* «con grandísimo estremo». Se refiere también a Capilla como «ingenioso representante» y a Cisneros como «excelente y gracioso representante»[147].

---

[144] Además de esta monografía clásica sobre estos primeros corrales hispalenses de Sentaurens (1984), véase al respecto Sentaurens (1991) y las aportaciones más recientes de Bolaños (1995b), (2001), y el citado crítico francés (1997).

[145] Según atestiguan Sánchez Arjona (1887: 87-115), Rennert (1909: 49-50) y Sentaurens (1984: I, 129-134)

[146] Para entender entonces por qué se estrenó la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* en el corral de las Atarazanas en ese tiempo véase a Bolaños (1995a: 135-137) y (1995b: 65) y el desarrollo de Reyes Peña *et alii* (Cueva 2009: 36).

[147] Véase, sobre estos autores y sus agrupaciones, los trabajos ya citados de Bolaños (1995a) y (1995b); sobre Saldaña especialmente el estudio de Reyes Peña *et alii* (Cueva 2009: 37-39) –donde se postula que Cueva componía comedias para él, pensando en este actor como personaje principal, práctica que parece estar sugerida en el *Exemplar poético* (1986: 106)–, sobre Alonso Rodríguez el de

Aunque es posible que el protagonismo del teatro de Juan de la Cueva dentro del contexto peninsular, y del desarrollo de la historia literaria, esté algo desenfocado por el simple hecho de que hemos conservado sus obras en un periodo caracterizado por la falta de textos, estos datos sí nos permiten asegurar la importancia que debió tener en aquel lugar y en aquel momento. Sus piezas se estrenan en los mejores teatros de la ciudad y a cargo de compañías de prestigio, que presumiblemente las volvieron a representar en otras ciudades (Giuliani 1996: 247-248). El número de obras y el tiempo que está en cartelera es además suficientemente representativo como para admitir que fueron espectáculos rentables.

2.3.3. Las piezas de Cueva

Propuestas de clasificación tradicionales

Una de las últimas huellas de clasicismo que seguían indelebles en la concepción dramática de Cueva en el tiempo en el que compuso el *Exemplar poético* (1609) era la distinción entre comedia y tragedia. Sobre este asunto había escrito ya al poco de estrenar sus piezas, en el *Viage de Sannio* (1585), donde define la comedia como imitación de la naturaleza:

> ¿Qu'es, dize Apolo, cómica poesía?
> Sannio responde: de la vida umana
> es la comedia espejo, luz i guía,
> de la verdad pintura soberana;
> en ella se descrive la osadía
> del moço, la cautela de l'anciana
> alcagüeta, las burlas de juglares
> i sucessos de ombres populares. (IV, 52)

De un modo similar se expresa en el prólogo-dedicatoria a su *Primera parte de las comedias y tragedias* según el fragmento que he citado más arriba. Y en cuanto a la finalidad, presenta sus obras como ejemplos para la vida, ya que muestran «hechos heroicos de esclarecidos varones, como castísimos amores de constantes mujeres, sin otros muchos ejemplos que dinamente lo pueden ser de nuestra vida»[148], sin distinguir a estos afectos entre comedias y tragedias. En el *Exemplar poético*, como

---

Sanz (1996) y sobre Cisneros el de Pérez Priego (1995) y García García (1997). Para los cuatro véase ahora la ficha que se les dedica en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dirigido por Ferrer (2008).

[148] Cfr. «Epístola dedicatoria a Momo», preliminares de la edición de 1588, según mi edición del cap. 9.

hemos visto, se extiende más sobre estos dos conceptos y termina sus reflexiones señalando el punto que considera determinante para distinguir ambos géneros: «Con el cuydado qu' es possible evita | que no sea siempre el fin en casamiento, | ni muerte si es comedia se permita. | [...] | aunqu'el principio sea rensilloso, | el fin sea alegre» [en las comedias] (vv. 1761-1769). Pensaba del mismo modo en los años en que escribió su teatro, porque en el *Viage de Sannio* incluye la siguiente reflexión:

> ¿La Tragedia i Comedia en qué difieren?
> pregunta Apolo, i Sannio á respondido:
> ¿en qué? En que siempre en la Tragedia mueren,
> un fin della esperando dolorido;
> en la Comedia muerte no ay qu'esperen,
> auqu'empieça contino con ruido;
> en la Tragedia vive la discordia,
> i en la Comedia enojos i concordia. (IV, 56)

La diferencia entre comedia y tragedia reside, por tanto, en su final, ya que las demás características aparecen cada vez más mezcladas. En la *Poética* de Aristóteles estaba prescrito que terminaran las comedias «sin que ninguno muera a manos de otro» (1992: 1453a39). De las siete características con las que el neoaristotélico Pinciano diferencia unas piezas de otras el sevillano asume sólo dos: «La tercera, la tragedia tiene tristes y lamentables fines, la comedia, no. La cuarta, en la tragedia, quietos principios y turbados fines, la comedia al contrario»[149]. Esta concepción es coherente con el modo en que titula sus piezas. Así los han pensado Reyes Peña *et alli* (Cueva 2009: 52) al estudiar el caso más claro de esta dicotomía, la comedia y la tragedia sobre *El príncipe tirano*:

> Ambas piezas presentan básicamente los mismos personajes elevados, propios del mundo de la tragedia; la fábula es inventada, como en la comedia, aunque el tiempo y el espacio de ficción sean lejanos, como en la tragedia. Además, estas piezas comparten estilo y lenguaje, siendo su única diferencia el desarrollo del conflicto dramático. En la primera pieza se

[149] Véanse aquí las restantes: «Es la primera de las diferencias (que entre la tragedia y comedia se ponen) que la tragedia ha de tener graves personas y la comedia, comunes. Y es la segunda que la tragedia tiene grandes temores llenos de peligro y la comedia, no. La tercera, la tragedia tiene tristes y lamentables fines, la comedia, no. La cuarta, en la tragedia, quietos principios y turbados fines, la comedia, al contrario. La quinta, que en la tragedia se enseña la vida que se debe huir y en la comedia la que se debe seguir. La sexta, que la tragedia se funda en historia y la comedia es toda fábula, de manera que ni aun el nombre es lícito poner de persona alguna [...]. La séptima, que la tragedia quiere y demanda estilo alto y la comedia, bajo», *Philosophía antigua poética* (López Pinciano 1998: 382-383).

> intenta restablecer el equilibrio turbado por el protagonista [...], sin que haya en ella un fatal desenlace. En la segunda, la solución al problema [...] es la muerte del protagonista

El dramaturgo, por tanto, distinguió entre uno u otro género según fuera su final, con independencia de la mayor o menor carga trágica del argumento, que por otro lado es intensa en algunas de sus comedias. Pero esta primera clasificación en diez comedias y cuatro tragedias resulta poco descriptiva. Desde entonces, la crítica ha clasificado tradicionalmente su teatro en tres apartados, en atención a su argumento y a las fuentes utilizadas[150]:

1) las piezas que versan sobre las leyendas medievales castellanas: *Comedia de la muerte del rey don Sancho*, *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* y *Tragedia de los siete infantes de Lara*; a las que se debe sumar la *Comedia del saco de Roma* como una pieza sobre la historia reciente;
2) las basadas en la historia de la antigüedad grecolatina: *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, *Tragedia de la muerte de Virginia* y *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola*;
3) las de asunto novelesco, ya sean de argumento fantástico o costumbrista: *Comedia del infamador*, *Comedia del tutor*, *Comedia del degollado*, *Comedia de la constancia de Arcelina*, *Comedia del viejo enamorado* y la comedia y tragedia sobre *El príncipe tirano*.

Los macrotipos «drama» y «comedia»

Joan Oleza (1986a) presentó un estudio sobre la propuesta teatral del primer Lope de Vega (1580-1604) en el que clasifica sus obras de juventud. Sus conclusiones nos puede ayudar a situar las piezas del hispalense en el contexto de los primeros años de ese periodo, porque trasciende tanto el problema genérico comedia-tragedia de Cueva como esta taxonomía basada en fuentes y argumentos. En su lugar, tiene en cuenta la propuesta dramática del autor desde una perspectiva más global, así como el efecto que quería provocar en el auditorio. Dejando al margen las comedias de tema religioso –que es, por otra parte, uno de los pocos asuntos que Cueva no aborda–, Oleza (1986a: 252) organizó todo ese corpus lopesco en dos grandes «macrotipos», las «comedias» (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas y picarescas) y los «dramas» (caballerescos, históricos y legendarios).

[150] Esta división en tres apartados es la habitual en los estudios críticos. Véase Guerrieri (1936: 57), Glenn (1973: 48-100) y Reyes Peña *et alii* (Cueva 2009: 39-40), entre otros.

El macrotipo «drama» se articula «en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes». Le es propio, por lo tanto, «la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico». Estos dramas asumen «las tradiciones escénicas de gran aparato del fasto cortesano y de la teatralidad sacra y elaboran toda una mitología moderna de guerreros, reyes, caballeros y damas», a partir de una escenografía espléndida; se configura así una galería de héroes nuevos a través de mecanismos teatrales que simplifican el mensaje heroico y lo acercan al público general, mediante la tipificación del comportamiento de los personajes, el uso reiterado del romancero, las crónicas y las tradiciones orales, la hispanización de los conflictos, el interés por los héroes nacionales, etc. «El drama es –según concluye Oleza (1986a: 252)– un espectáculo de gran aparato pero inequívocamente populista».

Frente al drama, las piezas del macrotipo «comedia» tienen una finalidad lúdica, son «el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa». Esta tendencia nos muestra lugares lejanos, geografías desconocidas, identidades ocultas, situaciones de enredo, amores secretos, mujeres vestidas de hombre, disfraces y máscaras. Sus tipos tienden a la artificiosidad cortesana: las comedias «pastoriles, las palatinas y gran parte de las urbanas, por no hablar de las mitológicas, son nítidamente cortesanas, a pesar de su falta de aparato escénico, y debieron resultar infinitamente más herméticas, para el público medio de los corrales, que los dramas» (Oleza 1986a: 254).

Esto sucede con el joven Lope, pero Cueva, como veremos, guiado por un proyecto cultural dependiente del humanismo sevillano, impregna todas sus piezas de una finalidad moral. Una parte de ellas se corresponde claramente con el macrotipo drama, pero las que deberían corresponder con el de «comedias» –por contraposición formal y temática con los anteriores, por fuentes, por ambientes y por personajes–, presentan todavía una clara carga didáctica, una carga didáctica que podría parecer menor que en las piezas del primer grupo pero que no es menor sino diferente: por su condición de novelescas centran más su interés en las conductas individuales que en las colectivas, en las personales que en las nacionales. Oleza (1986a: 254) advertía cómo el drama «está obligado a transmitir el dogma, y no puede jugar a sembrar la confusión». Pero en las comedias de Cueva, ligeramente anteriores a las de Lope, no hay lugar para la «confusión» o para soluciones doctrinalmente «neutras». Sus comedias, además de no dejar nunca de proyectar cierto contenido pedagógico, tampoco suben al escenario argumentos enteramente lúdicos. Tan sólo dos comedias, la *Comedia del tutor* y la *Comedia del degollado*, de una carga pedagógica menor, parecen querer iniciar el camino hacía un mundo más insustancial.

Gracias a sus reflexiones, podemos agrupar en un mismo conjunto las siete piezas basadas en fuentes históricas que hasta hoy se analizaban por separado. Es, de hecho, su condición de históricas lo que las hace «dramas», debido a la concepción de la historia que Cueva ha recibido del Humanismo. Es más, en el contexto general de la generación de 1580 no se documenta la existencia de «comedias históricas». Sin embargo, las siete piezas restantes se resisten a entrar, en su conjunto, dentro del «macrotipo comedias» según lo caracterizó Oleza para Lope pocos años después.

Una nueva propuesta de clasificación

Más recientemente, Marco Presotto ha elaborado una última clasificación dentro de los estudios que preceden a su próxima edición de las tragedias de Cueva. Su clasificación es muy similar a la que hemos ideado hasta aquí. Divide el corpus en dos grupos de siete piezas, según la conocida distinción de Torres Naharro de obras «a noticia», para el primer caso, y «a fantasía» para el segundo[151].

A NOTICIA

PIEZAS DE TEMA HISTÓRICO:
Comedias (farsas)
1. *Comedia de la muerte del Rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez*
2. *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto emperador Carlos Quinto*
3. *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*
Tragedias
4. *Tragedia de los siete infantes de Lara*

PIEZAS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA:
Comedias (farsas)
5. *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola*
Tragedias
6. *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*
7. *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*

A FANTASÍA

PIEZAS NOVELESCAS:
Comedias (comedias)
8. *Comedia del degollado*

[151] El investigador italiano expuso esta clasificación como prolegómeno de una conferencia titulada «Para una edición de las tragedias de Juan de la Cueva» en el transcurso de las *XXVI Jornadas de teatro del Siglo de Oro* de Almería de 2009, y está pendiente de publicación en estos momentos. Agradezco al autor su generosidad al facilitarme el manuscrito de aquella intervención, y la solicitud con la que ha atendido siempre mis consultas.

9. *Comedia del tutor*
10. *Comedia de la constancia de Arcelina*
11. *Comedia del príncipe tirano*
12. *Comedia del viejo enamorado*
13. *Comedia del infamador*
Tragedias
14. *Tragedia del príncipe tirano*

Auque me parece acertada esta clasificación, que resuelve nuestra concepción de las obras no históricas, considero que es pertinente conservar las reflexiones de Oleza (1986a) relativas al macrotexto drama y fortalecer el grupo de piezas «a noticia» como un conjunto unitario de «dramas históricos». Dentro de ese grupo, si se quiere, se pueden hacer subdivisiones, en la línea de la tipología que identifica Oleza (2002: 127-164) para los dramas de Lope: dramas que se inclinan por dramatizar hechos de la antigüedad, hechos de la historia europea, hechos del pasado español (moriscos, godos y medievales) y aquellos que tratan grandes hechos particulares recientes. El esquema, entonces, podría ser así:

PIEZAS «A NOTICIA». DRAMAS HISTÓRICOS:
- historia legendaria medieval española:
  [1] *Comedia de la muerte del rey don Sancho*
  [2] *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*
  [3] *Tragedia de los siete infantes de Lara*
- hechos particulares recientes:
  [4] *Comedia del saco de Roma*
- historia antigua grecorromana:
  [5] *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*
  [6] *Tragedia de la muerte de Virginia*
  [7] *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola*

En las próximas páginas irá cobrando más sentido este primer conjunto de piezas como una unidad de mensaje dentro del proyecto de Cueva. El dramaturgo, de hecho, parece ser consciente de ello al referirse a ellas en los paratextos como «farsas», a pesar de que el término parece no poseer un sentido preciso en ese momento (García-Bermejo 1997). Las siete restantes presentan argumentos novelescos y sus fuentes son también novelescas. Algunas tienen una gran voluntad de «impacto ideológico», como la *Comedia de la constancia de Arcelina* y otras menos, como la *Comedia del tutor* pero en general se diferencias de las primeras por sus fuentes y por la naturaleza de su argumento, que es ficticio, frente al sentido «histórico» de las primeras. En varias ocasiones se ha apuntado, por ejemplo, que las piezas dedicadas al *Príncipe tirano* parecen depender de una fuente novelesca del tipo de las *novellas* de Giraldi o Bandello escrita por el propio Cueva (Reyes Cano 1981:

134). Así lo piensa también Presotto, que ha buscado con denuedo esta fuente, sin éxito.

Pero el interés de este trabajo se centra en el estudio de los dramas históricos de Cueva. Convenía delimitar entonces dicho corpus, dejando el análisis de las piezas «a fantasía» para posteriores investigaciones. Desde un punto de vista teórico, Kurt Spang (1998: 26) definió el drama histórico como «una construcción perspectivista, estéticamente ordenada de situaciones documentales a caballo entre la ficción y la referencialidad; una construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento», donde resalta, como contenido más relevante, la idea de ese particular perspectivismo, que es la materia sobre la que van a versar muchas de estas páginas. Para trazar el desarrollo de estas obras, como iremos viendo en los próximos capítulos, se sirvió de fuentes muy diversas. Unas le aportaron el hilo argumental, como las crónicas, el romancero, los clásicos grecolatinos –tanto las fuentes históricas (Tito Livio) como las lírico-narrativas (Homero, Virgilio, Ovidio)–, etc. Y de otras escogió los motivos que encontró pertinentes dentro de su propuesta cultural: del romancero, de los emblemas, de los *topoi* de la cultura humanista y de la cultura nobiliaria, etc. De hecho, su mérito –y el de su generación–, reside tanto en la variedad y en la selección de temas y motivos, como en la tarea de haber convertido estos elementos en materia dramática.

2.3.4. Breve presentación del contenido de las piezas

Se presenta aquí, de modo sintético, un resumen del argumento de las catorce piezas del sevillano. Algunas se analizan con detalle más adelante y otras están fuera de los parámetros de estudio de este trabajo, por lo que se añade en estos casos una nota crítica que ayude a situar su contenido en el contexto finisecular. De este modo, en lo sucesivo se hará referencia a escenas y personajes de muchas de ellas sin necesidad de recordar los detalles que aquí se consignan[152].

Piezas «a noticia». Breve presentación

¶ *«Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez»*

Don Sancho II, rey de Castilla, pretende arrebatar a doña Urraca, su hermana, la ciudad de Zamora, que había recibido como única herencia de su padre, y le pone sitio. El Cid, al servicio de don Sancho, pretende sin éxito que no haya guerra entre

[152] Todas las ediciones de su producción dramática aparecen consignadas en un apartado específico de la Bibliografía final.

ambos hermanos. Ante la dureza del asedio, el zamorano Bellido Dolfos sale de la ciudad y engaña al rey ofreciéndole información para conquistar la ciudad con mayor facilidad, pero cuando van a ver los muros Bellido lo asesina. Los castellanos se sienten agraviados por esta afrenta y retan a los zamoranos. Por parte del campamento castellano se presenta Diego Ordóñez de Lara, que vence –uno detrás de otro– a tres de los hijos del zamorano Arias Gonzalo, ayo de doña Urraca; pero en el último combate, después de vencer, el caballo de Diego Ordóñez se sale de los límites del terreno dispuesto para el duelo. Por esta razón, los jueces deciden dar el reto por terminado, concediendo la victoria a los castellanos pero dejando a los de Zamora libres de culpa. En esta comedia se incorpora por primera vez a la escena uno de los momentos más representativos de la épica castellana, el tema del cerco de Zamora[153].

¶ *«Tragedia de los siete infantes de Lara»*

El moro Almanzor, rey de Córdoba, con ayuda de Ruy Velázquez y doña Lambra, ha tendido una emboscada y ha matado a los siete infantes de Lara y a su ayo Nuño Salido. Tiene también en prisión a su padre Gonzalo Bustos, hermano de doña Lambra, que, al tener noticia de la muerte de sus hijos, declama unos versos de gran patetismo. Almanzor, al ver su dolor, decide dejarlo en libertad. Bustos vuelve a Castilla pero deja en la corte musulmana un hijo que ha tenido con Zaida, una de las hermanas de Almanzor. Este niño se llama Gonzalo Mudarra; cuando le llega la juventud va en busca de su padre y venga a sus hermanastros asesinando con gran frialdad a Velázquez y a doña Lambra[154].

¶ *«Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio»*

Alonso el Casto, rey de Castilla, aparece agraviado por la noticia de que su hermana Jimena ha tenido un hijo natural, de nombre Bernardo, fruto de sus amores con el conde de Saldaña. Para resolver este desorden, envía a la princesa a un monasterio y encarcela al conde después de ordenar que le saquen los ojos. El niño se quedará en la corte con el tratamiento de hijo bastardo suyo, para lo que obliga a los cortesanos a un juramento de silencio. Con los años, al verse anciano y sin hijos,

[153] Sobre esta pieza, sus fuentes y el modo en el que Cueva varía la tradición de las crónicas y de los romances, véase especialmente a Caso (1965), Lauer (1988) y Montaner (1989: 49-51). Véase también el estudio panorámico sobre la presencia del Cid en el teatro comercial, que comienza con esta pieza, en Vega García-Luengos (2007: 62).

[154] Además del apartado sobre esta tragedia en las monografías clásicas sobre los infantes (Menéndez Pidal 1934), véase a Carvalho (1988) y Sieber (1973) para aspectos más relacionados con su dramatización.

prefiere dejar como heredero del reino a Carlomagno, rey de los francos, antes que dárselo a un bastardo. Pero dos nobles castellanos, alarmados por esta decisión, hacen saber a Bernardo su verdadero origen mediante la intervención de dos religiosas. El joven, consternado, libera a su padre y pide al rey Alonso que no cumpla lo tratado con Francia. El monarca, arrepentido, deja la solución del conflicto en manos de su sobrino, pero ya es tarde. Los francos, liderados por Roldán, no aceptan la derogación de lo pactado y cruzan los Pirineos. Bernardo sale al campo, con el ejército castellano, para hacerles frente, y en unas escenas de gran dureza y realismo vencen al invasor.

Estos acontecimientos se sitúan a comienzos del siglo IX. Aunque su cantar de gesta debió escribirse cuatro siglos después, la mayoría de los romances sobre este héroe se escriben y se publican en la época áurea. Esto nos debe llevar a pensar, con Weiner (2003: 23-44), que los alardes nacionalistas de Bernardo en estos poemas son más bien un reflejo de los conflictos entre España y Francia de aquel periodo, más que de la época medieval[155].

¶ *«Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos V»*

Esta comedia dramatiza el saqueo de la Ciudad Eterna por las tropas imperiales (1527), y la coronación de Carlos V en Bolonia (1530). El general del ejército imperial, el francés Borbón, duda ante la decisión de atacar y saquear Roma. Sin embargo, movido por el deseo de riqueza de los soldados ordena el ataque. En la primera embestida muere de un disparo según iba trepando por el muro. En su lugar, se nombra General a Filiberto, que, asustado por el mal cometido, ordena la retirada, y satisface las demandas de los romanos. Durante el saqueo, los soldados españoles aparecen, en varias ocasiones, castigando los desmanes de los luteranos que formaban parte de su misma milicia. En la última jornada, dos oficiales se dirigen a Bolonia, donde contemplan la apoteosis de Carlos V: el momento en el que es coronado como Emperador y recibe los atributos de su realeza.

¶ *«Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles»*

La primera jornada presenta a los vencidos en el sitio de Troya (Eneas, Anquises y Acates) que huyen de la ciudad, y termina con un diálogo entre los griegos Agamenón y Menelao sobre sus planes de regreso. En la segunda se llega a

[155] Véase además, sobre este asunto, la monografía de Burton (1988), así como para advertir los cambios que hace Cueva en su *Comedia* con respecto a la historia transmitida por las crónicas, como la de Ocampo, y por los romances, de los que a su vez depende.

plantear el problema de la adjudicación de las armas del mejor de los guerreros griegos, Aquiles, fallecido recientemente. Los dos pretendientes son Áyax y Ulises, pero la acción se entretiene en otras escenas aisladas. Sólo las dos restantes tratan propiamente la disputa entre ambos por dichas armas, según lo transmitió Ovidio en el libro XIII de las *Metamorfosis*. Después de los discursos de cada uno de los interesados, un consejo de notables decide entregar las armas del difunto a Ulises, y Áyax, ultrajado, se suicida.

¶ *«Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio»*

Apio Claudio en un viejo decenviro de Roma que está enamorado de Virginia, joven hermosa y casta que rechaza todas sus proposiciones. El viejo prepara entonces un plan para apoderarse de la doncella. Manda a su criado Marco Claudio que la reclame como esclava, presente una demanda ante el tribunal que él preside y consiga así encerrarla en un lugar donde poder gozar de ella en secreto. Marco Claudio atrapa a Virginia pero su criada Tucia arma tal escándalo que dos hombre de Roma –Lucio Valerio y Marco Horacio– se enteran de lo sucedido y defienden a la doncella; Marco Claudio insiste en que esa joven es su esclava y propone acudir al tribunal de los decembiros para resolver semejante asunto. Los romanos aceptan su propuesta y Tucia corre a avisar al tío y al prometido de Virginia. El juicio resulta ser una farsa preparada por Apio Claudio, que da la razón a su criado Marco. La decisión es tan fraudulenta que provoca las críticas de todos los presentes y el juez se ve obligado a rectificar; la joven estará al cargo de su tío y su prometido hasta que llegue a Roma su padre, el capitán Virginio. Cuando por fin regresa, Apio confirma su veredicto: la joven ha de pertenecer a Marco Claudio. Y el padre, airado por el deshonor que supone para su hija y para su familia, la mata delante de todos. El Senado se entera de lo sucedido y consigue probar la culpa de Apio y de Marco Claudio. El criado será condenado al destierro y Apio es condenado a muerte. Aunque se suicida antes de la ejecución, el castigo tiene lugar igualmente, sobre su cuerpo muerto[156].

¶ *«Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola»*

[156] Para Hermenegildo (1973: 301) y Glenn (1973: 76) esta tragedia es la más lograda de todas las del corpus del sevillano. En ella sigue con cierta libertad la historia narrada por Tito Livio en sus *Décadas* (libro III), un suceso que ocurrió en Roma el año 499 a. C. Puede que ésta sea la primera *Virginia* de la literatura española (Cueto 1853). Conviene subrayar, por último, la desmesura en todas las reacciones, la violenta solución que Virginio aplica al conflicto y su sed de venganza, rasgos que, según Morby (1937: 383-391), la hacen deudora de las tragedias de Séneca, como veremos más adelante en un sentido más general.

Movido por la violación de Lucrecia a manos de Sexto Tarquinio, el hijo del rey Tarquinio, el Senado de Roma decide desterrar a toda la familia real y pasan a ser una república. Desde el exilio, Tarquinio pide ayuda a Porsena, el rey del pueblo etrusco –tradicional enemigo de los romanos–, que le brinda su apoyo y pone sitio a la ciudad. La situación es desesperada, pero el pueblo de Roma resiste. Para salvar a su patria, un ciudadano llamado Mucio Cévola se ofrece voluntario para cruzar las líneas y asesinar al rey enemigo, pero una vez en el campamento etrusco, confunde al monarca con su contador mayor y lo mata de una puñalada. El romano es detenido y condenado a muerte, pero cuando estaba en la presencia del rey introduce su mano en el fuego en señal de arrojo y valentía. Porsena, asombrado por su conducta, le libera, y el romano, como agradecimiento, le informa de que trescientos romanos de su temple rodean su campamento con la misma intención que él, y el monarca, asustado, levanta el sitio. En las estrofas finales, el cónsul Publio Valerio invita a los romanos a celebrar la gloria de Mucio.

Piezas «a fantasía». Breve presentación

¶ *«Comedia del degollado»*

El joven Arnaldo, capitán de Vélez-Málaga, intercepta una razia de piratas berberiscos y cautiva a uno de ellos, de nombre Chichivalí, al que deja en libertad con la promesa de que regresará para traer el dinero del rescate. El moro vuelve, en efecto, pero con la intención de cautivar a Celia, la prometida del capitán Arnaldo, de quien se ha enamorado durante los días de su cautiverio. El moro secuestra a la joven cuando iba vestida de hombre a una fiesta que el capitán ofrecía a otras damas con el propósito de espiar al galán, pero Arnaldo advierte el secuestro y se deja apresar para compartir la misma suerte que su amada. Una vez llegados a las costas de Berbería, ambos pasan a ser esclavos del rey del lugar. A Celia, todavía en hábito de hombre, le encargan hacer de paje del hijo del rey, pero cuando éste descubre, por mediación del pirata, que es una mujer, se enamora de ella. Chichivalí sigue prendado de la cautiva e intenta forzarla, pero muere a manos de Arnaldo. El cristiano es condenado por ello a la pena capital, y Celia pide clemencia a su amo. En secreto, el príncipe consigue que degüellen a otro en lugar de Arnaldo y dice a Celia que se lo devolverá con vida si promete obedecer, desde entonces, a todos sus deseos. Ella acepta porque ha visto la ejecución y entiende que el moro se está burlando de su dolor, pero Arnaldo aparece y el príncipe, compadecido de su situación, los deja volver a su tierra.

El argumento procede de la tradición mediterránea de los cautiverios y, más en concreto, de un cuento de Fulgosio que fue recogido por Pedro Mexía (2003: 369)

en la *Silva de varia lección*. Según Dámaso Alonso, la redacción de Mexía fue el ingrediente básico que Cueva empleó para elaborar esta comedia, una historia que inspiró igualmente a Cervantes para *Los baños de Argel* (1615), aunque es posible que también tuvieran en cuenta un relato de Bandello inspirado en la fuente primitiva[157]. Para Crawford (1920), en cambio, las dos últimas jornadas presentan ciertas analogías con una *novella* de Giraldi que se encuentra también en la base de un drama de Shakespeare. En este caso, Cueva se apropia de dos elementos centrales del modelo: la idea de que Arnaldo se entregue a los moros para no perder a su amada, y la libertad final que el príncipe concede a los jóvenes amantes para que vuelvan felices a España. La comedia es, ante todo, una pieza de intriga amorosa de estructura triangular y desenlace feliz (Caso 1969: 131).

¶ *«Comedia del tutor»*

Otavio es un galán sevillano que está enamorado de Aurelia. Su tutor, Dorildo, le envía a Salamanca para que complete sus estudios, pero con la secreta intención de cortejar a la joven. Los días salmantinos de Otavio están llenos de desesperación y del recuerdo de su amada, hasta tal punto que despierta la curiosidad de uno de sus compañeros de estudios, Leotacio, al que llega a mostrar un retrato de Aurelia. Y éste, con falsas excusas, deja la ciudad del Tormes para dirigirse en secreto a Sevilla y poder ganarse la voluntad de la dama, de la que se ha sentido prendado. En esta situación es sorprendido por Licio, el hábil criado de Otavio, que había sido enviado a Sevilla para traer noticias de Aurelia a su señor. Pero Licio, al saber las intenciones de Leotacio, finge querer servirle como criado para conseguir el amor de la joven, al tiempo que Dorildo solicita igualmente su ayuda para obtener a la doncella. De este modo, con la complicidad de Aurelia y Otavio –que acaba de llegar de incógnito–, decide burlarse de los dos pretendientes: Licio y su amo se disfrazan de mujer y fingen cortejar a Leotacio y a Dorildo, y son descubiertos por Aurelia, que les recrimina su conducta.

Esta comedia se mueve en el campo de las adaptaciones de la comedia latina que tanto éxito reportaron a Lope de Rueda, a Timoneda, y anteriormente a Torres Naharro (Caso 1969: 132-136). No aparecen aquí ni caracteres elevados ni personajes alegóricos, y el tono del verso es menos elaborado que en los dramas históricos. Hay escenas similares a las de los pasos de Rueda, como la del susto que Licio proporciona a Leotacio y al valentón Astropo, cuya cobardía queda al descubierto al huir del lugar abandonando a su amo (*vid.* cap. 8.1.3) y la del escarmiento a los dos falsos pretendientes que orquesta Licio con ayuda de Otavio y

[157] Don Dámaso Alonso abordó este asunto en tres ocasiones, en Alonso (1927), (1937) y (1974).

Aurelia, rasgos que hacen de Licio un precursor de la figura del donaire (Reyes Peña 2005).

¶ *«Comedia del infamador»*

Leucino es un galán noble y rico, dominado por la vanidad, el orgullo y la lujuria. Suele alardear de haber conseguido –con su dinero y con sus engaños– a todas las mujeres que le han apetecido, y que nunca ha reparado para ello en los límites de ninguna ley humana o divina. Por eso, cuando no consigue que la bella Eliodora se rinda a sus artimañas, se sentirá profundamente humillado y buscará por todos los medios conseguir su objetivo. Primero intenta forzar a la joven en el campo, pero Eliodora consigue huir con ayuda de la diosa Némesis. Después manda, sin éxito, a varios emisarios (el Pocero, la alcahueta Teodora, etc.) a la casa de la doncella, pero no consiguen cambiar su voluntad, de modo que decide al fin asaltar su morada con la ayuda de dos criados. La doncella todavía se defiende y mata a Ortelio, uno de los intrusos. Aparece la Justicia, acusa a Eliodora de asesinato y la joven es condenada a muerte. Pero al final, con la ayuda de la diosa Diana, se aclara la verdad de lo sucedido, y el galán y el otro criado son ejecutados.

Esta comedia tiene, durante las tres primeras jornadas, una gran dependencia de la tradición celestinesca (*vid.* cap. 6.5.1). Moratín fue el primero en indicar que el personaje de Leucino pudo ser un referente para *El burlador de Sevilla* (1630) de Tirso, y desde entonces este asunto no ha dejado de suscitar opiniones de todo tipo, desde los que no ven en él un modelo para la figura del don Juan (Gillet 1922) a los que sí suponen cierta dependencia (Caso 1969: 145-146)[158].

¶ *«Comedia del viejo enamorado»*

El anciano Liboso se enamora de Olimpia y solicita su mano a su padre Festilo, pero la doncella estaba ya prometida con Arcelo. El viejo trama la muerte del joven pero, disuadido por su criado Versilo, prefiere engañar a Festilo y le dice que no puede dar a Olimpia por mujer a Arcelio porque ya está casado, en secreto, con una joven llamada Miranda. Gracias al falso testimonio de sus criados, y de la citada Miranda, consigue convencer a Festilo y obtener la mano de Olimpia. Arcelio desmiente todos los testimonios y se marcha airado. La situación obliga a Liboso a retar a su oponente y, como es un octogenario, solicita la ayuda del mago Rogerio, que envía al joven unos espíritus que lo arrebatan y lo encadenan en una cueva custodiada por la furia Lisa, «que algunos –puntualiza Cueva– inorantemente an dicho ser un pescado y no furia, siendo la furia que crió Junio para atormentar a

[158] Véase una síntesis de toda esta historia crítica en Cebrián (Cueva 1992: 78-80).

Hércules, según lo trae Eurípides en la tragedia de *Hercules furens*» (1917: II, 270). Pero Olimpia consigue que Liboso asesine al mago Rogerio y ella misma apuñala después a Liboso. Sólo le resta ya prepararse para el suicidio, momento en el que se le aparece la Razón y le indica el lugar donde está su prometido y cómo podrá liberarlo, objetivos que consigue con la ayuda de Himeneo, y ambos derrotan a la furia de la entrada. Resueltos todos los problemas los jóvenes se casan en la misma puerta de la gruta.

La anécdota central de esta comedia tiene su origen en la dualidad *senex* | *virgo* de las comedias clásicas –recuérdese el *Mercator* de Plauto– que veremos después en otras muchas obras, como en el entremés cervantino de *El viejo celoso* (1615). Cueva le añade ingredientes de otras tradiciones dramáticas y literarias, de la comedia pastoril y la novela bizantina, pero sobre todo es una obra de aparato, pensada para fascinar al público de los primeros corrales de comedias: apariciones y desapariciones de dioses, personajes que vuelan en escena, situaciones dramáticas, muertes a puñaladas, etc. Además, Cueva apostilla, al final del *Argumento general* de la pieza, que la obra es «dina de mucha memoria, considerada la moralidad della» (1917: II, 271).

¶ *«Comedia de la constancia de Arcelina»*

Dos hermanas, Arcelina y Crisea, están enamoradas del mismo galán, Menalcio. Para resolver la disputa deciden echarlo a suertes, pero la fortuna recae de nuevo en las dos. Le piden entonces su opinión al propio Menalcio, pero no quiere ser él el que tenga que elegir entre ambas. Ante esta situación, Arcelina asesina a Crisea y la Justicia descubre a Menalcio llorando sobre el cadáver. Fulcino, un pretendiente agraviado por el desdén de las dos damas, acusa como venganza a Menalcio de la muerte de la joven. Arcelina huye a los montes y Fulcino va en su busca, pero es asesinado por equivocación por un pastor que perseguía a un enemigo con el que Fulcino había trocado las ropas. Y cuando la Justicia va a ejecutar a Menalcio por el asesinado de Crisea, reaparece Arcelina y confiesa su delito. Es perdonada por su padre Arcedio y recluida en un convento como castigo. Esta pieza depende en gran medida de la tradición de los coloquios pastoriles, a la que Cueva incorpora sus propias tendencias clasicistas y su impronta didáctica.

¶ *«El príncipe tirano». Comedia y tragedia*

En los comentarios al teatro finisecular que incluye Agustín de Rojas (1972: 152) en *El viaje entretenido* (1603), destaca la aportación de Cueva en el camino de formación de la *comedia nueva* y se acuerda de estas dos obras:

luego lo demás poetas
metieron figuras graves,
como son reyes y reinas.
Fue el autor primero desto
el noble Juan de la Cueva;
hizo del *Padre tirano*,
como sabéis, dos comedias.

Aunque Rojas se confunde al citar estas obras –se trata del *príncipe* y no del *padre*– resulta una referencia curiosa, a juicio de Reyes Peña *et alii* (Cueva 2009: 31), «por la importancia que concede al poeta y por ser precisamente ésas las dos obras que recuerda, pudiendo preguntarnos si sería tal vez por el éxito que obtuvieron».

En la comedia, Agelao, rey de Colcos, tiene dos hijos, la princesa Eliodora y el joven Licímaco, y pretende casar a su hija, la primogénita, con el rey de Lidia y unir así los dos reinos. En compensación, piensa dar a Licímaco la soberanía de la ciudad de Fasis. Pero Licímaco, que es un personaje soberbio, violento y sediento de poder, no acepta la decisión y sigue el consejo del pérfido cortesano Tracildoro, que le sugiere que mate a su hermana. El delito se lleva a cabo con la ayuda de la furia Alecto, que se transforma en Mérope, el aya de la princesa. Licímaco mata también a Tracildoro para deshacerse de todos los testigos.

El rey está desesperado por la desaparición de su hija, cuando una noche se le presentan dos sombras misteriosas que uno de sus cortesanos consigue hacer hablar por medio de artes mágicas. Esas sombras son las de los dos muertos, que refieren al monarca la historia de su asesinato. El rey entonces deja en libertad a Mérope y a su marido, que habían sido encarcelados como presuntos culpables, y apresa a Licímaco, al que pretende ajusticiar. Pero el príncipe logra huir con la ayuda de su ayo Gracildo. Como el asunto afecta a la continuidad de la monarquía, varios nobles convencen al monarca para que perdone a su hijo. Agelao duda, pero termina perdonando a su hijo, al que nombra heredero.

En la tragedia, Agelao, por razón de su edad, abdica por fin en el príncipe, a pesar de los espectaculares presagios que auguran un futuro funesto para el reino de Colcos si se deja el gobierno en sus manos. En cuanto los nobles coronan a Licímaco, se revela como un auténtico tirano. Hace despeñar a Gracildo y a Cratilo. Manda atar el brazo izquierdo a Beraldo y a Leutonio y que se hieran el uno al otro con dagas –pero llega Agelao y los desata. Ordena después encarcelar a Calcedio y a Ericio y que le traigan a Teodosia y a Doriclea, esposa e hija de los citados súbditos, a las que invita a una cena. Frente a la mesa hace enterrar hasta los pechos a estos caballeros e intenta matar al padre de Doriclea. Después, pretende deshonrar, a la vez, a las dos mujeres, pero éstas, ya en la cámara real, lo apuñalan hasta procurarle la muerte. Al conocer todo el suceso, Agelao las perdona.

Nuestro dramaturgo acumuló horrores sanguinarios y situaciones escabrosas con el fin de acentuar la monstruosidad del tirano Licímaco. Ruiz Ramón (1967: 128) ha subrayado el carácter de auténtica pesadilla que embarga al protagonista, cuya furiosa locura apenas si tiene parangón en el teatro español, incluidos los dramas de Virués[159].

[159] Sobre estas dos piezas véanse los estudios de Burton (1996), y Ly (1983), y ahora, sobre todo, el estudio y la edición que han llevado a cabo Reyes Peña *et alii* (Cueva 2009).

CAPÍTULO TRES
EL TRASFONDO POLÍTICO
DE LOS DRAMAS FINISECULARES

3.1. LA INTERPRETACIÓN POLÍTICA DE LOS DRAMAS DE JUAN DE LA CUEVA

EL TEATRO –y aun el espectáculo mismo– fue utilizado desde épocas muy tempranas para difundir ideas y sustentar causas diversas. Tal es el caso del teatro religioso o de las distintas formas dramáticas que fue acogiendo el fasto público promovido por el poder civil desde la Edad Media[160]. El desarrollo progresivo del teatro comercial, a partir del último tercio del siglo XVI, genera una nueva relación entre el espectáculo y el público que amplía el horizonte de mensaje de las piezas y otorga al escritor una mayor libertad artística. En este contexto de cambio se sitúa la llamada «generación teatral de 1580», cuyo estudio se ha visto condicionado por una lectura eminentemente política de las obras. Uno de los valedores de esta interpretación, dentro de los estudios hispánicos, es Alfredo Hermenegildo. Su labor como crítico, y el elevado número de textos que ha editado, hacen de él una de las figuras más destacadas de los estudios sobre el teatro del siglo XVI[161]. No obstante, presenta en este punto un panorama que puede ser analizado de un modo distinto.

El citado crítico (1998: 249-250) encuentra una gran diferencia entre el «monarca semidivinizado» que interviene en algunas obras de la *comedia nueva*, como en *El mejor mozo de España* o en *La mayor virtud de un rey*, de Lope de Vega, y el que aparece en las tragedias de finales del Quinientos, «tragedias que parecen ser los

[160] Véase, entre otros, a Nieto (1993) sobre el sentido propagandístico del fasto en la Baja Edad Media. Se trata de un fenómeno paneuropeo que se desarrolló también durante la Edad Moderna, como estudian los trabajos que recogen Wagner & Mavrikakis (2005).

[161] Desde la publicación de su Tesis doctoral (1961) hasta hoy (2008), destacan sus monografías sobre el teatro del siglo XVI (1994b) y la tragedia finisecular (1973), y sus ediciones de la *Numancia* (Cervantes 1994), de Virués (2003) o Bermúdez (2002). Entre los artículos que dedica a la interpretación política de la tragedia finisecular, ha tratado más directamente de la producción de Cueva en Hermenegildo (1976), (1996) y (1998).

signos fieles del estado de la conciencia política con que un grupo de intelectuales españoles, desde lugares distintos y con armas diferentes, pretendió hacer frente a la realidad pública que les rodeaba, es decir, a la concepción del poder durante el reinado de Felipe II». En un momento caracterizado por el centralismo del monarca de El Escorial, le resulta muy llamativo que sean los dramaturgos de las regiones periféricas –Bermúdez por Galicia, Argensola por Aragón, Virués por Valencia, Cueva por Andalucía, etc.– «los que abren sus obras a la problemática del abuso del poder y de sus consiguientes y catastróficas consecuencias», y que los escritores identificados con la España más interior –el salmantino Diego López de Castro y el madrileño Gabriel Lobo Lasso de la Vega– sean, en cambio, «los únicos que dramatizan el problema del poder político desde una perspectiva diferente»[162].

Dejando a un lado el uso anacrónico de la palabra *intelectuales* utilizada en este contexto[163], tal interpretación se fundamenta en una dialéctica de confrontación geográfica que no se manifiesta durante los siglos de oro, al menos en estos términos, y en una lectura en clave antifilipina de una estética y de unos temas que eran los propios de la cultura del momento.

Como ha advertido el profesor Sirera (2009: 273), resulta muy necesario desligarse de los enfoques más afectados por condicionantes histórico-ideológicos para llegar a un conocimiento acertado de la historia literaria y hacer avanzar los estudios teatrales. En estas páginas, propongo la revisión de una monografía que ha fundamentado la interpretación política de los dramas de Juan de la Cueva, y que ha servido de modelo para el estudio de otros autores contemporáneos[164].

3.1.1. La monografía de Anthony Watson

En la primavera de 1956 Anthony Irvine Watson obtuvo el grado de doctor, en la University of London, con un estudio titulado *The political implications of the drama of Juan de la Cueva*[165], que, con algunos cambios, se publicó en 1971 como *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*. El libro está escrito como una «piece of literary detective work in which I set forth the evidence on which I have come to the conclusion that Juan de la Cueva [...] turned to the theatre in 1579 in order to express his views on the problem of the Portuguese Succession» (1971: XI).

---

[162] Diego López de Castro es autor de una tragedia titulada *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1582), editada por Rennert (1908) hace más de un siglo y estudiada recientemente por Vaccari (2006: 35-36, 47-48 *et passim*).

[163] Para el estatuto del autor dramático en el Siglo de Oro español véase Strosetzki (1997).

[164] Véase la bibliografía del último epígrafe de este apartado 1.1, especialmente los trabajos de Kahn (2006) y (2007).

[165] Tesis defendida en mayo de 1956. Véase el ejemplar que se custodia en la *Senate House Library* (classmark PhD 1955-56) de la *University of London*.

En la Introducción describe varias piezas de teatro histórico inglés, de época isabelina, que fueron escritas como un reflejo de los sucesos contemporáneos, y entiende que esa finalidad se puede advertir también en autores como George Buchanan, escocés que escribe para representar en Francia, Antonio Ferreira en Portugal y Jerónimo Bermúdez en España. Esa tradición de teatro escolar vendría a influir en Juan de la Cueva. Más en concreto, sostiene que los sucesos ocurridos entre las batallas de Alcazarquivir (1578) y Alcántara (1580) le llevaron a escribir diez de sus catorce piezas (estrenadas entre 1579 y 1581) con el objetivo de mostrar su desacuerdo por la anexión de Portugal.

La sucesión de Portugal: de la Historia a la crítica literaria

Conviene narrar aquí, en pocas líneas, la historia de aquellos años, para poder mostrar después el alcance de su análisis histórico sobre la interpretación de las piezas literarias[166].

El joven rey Sebastián I de Portugal (1554-1578) soñaba con encabezar una nueva cruzada que tomara por la fuerza el reino de Fez en el norte de África. Con este fin lideró una expedición en 1574 que se vio forzada a regresar. De vuelta a Lisboa, comenzó a organizar un ataque a mayor escala. En la Navidad de 1576-1577 Sebastián se reunió con el rey español en Guadalupe (Badajoz) para hacerle dos peticiones. La primera era la mano de su hija mayor, Isabel Clara Eugenia; don Felipe aceptó el compromiso con la condición de que no fuera público hasta que la infanta tuviera los años necesarios para ello (entonces contaba sólo con diez). La segunda era una solicitud de ayuda para realizar su tan deseada conquista. Felipe II no veía con buenos ojos esta empresa y la desaconsejó vivamente a su sobrino, advirtiéndole de los riesgos que corría. A pesar de ello, le prometió cincuenta galeras, cinco mil hombres y abundantes pertrechos; un apoyo que se concederían si los turcos no amenazaban los dominios italianos de los Habsburgo y si la expedición tenía lugar durante el próximo verano. La ayuda no era muy generosa, y las condiciones tampoco eran cómodas, pero la situación internacional no facilitaba una mayor implicación y la opinión del Duque de Alba –que había señalado repetidas veces las dificultades técnicas del proyecto– debió pesar en el ánimo del rey español.

La campaña resultó un enorme fracaso: en Alcazarquivir (agosto de 1578) vio la muerte el joven monarca, y fue capturada o aniquilada gran parte de la aristocracia lusa. La falta de un heredero provocó un problema sucesorio, que se vio agravado por la penuria económica que atravesaba el país. Ocupó el trono su tío abuelo, el

[166] La narración de estos acontecimientos procede, en esencia, de Fernández Álvarez (1998: 515-539) y de Villacorta (2001). Para algunas cuestiones particulares se tienen en cuenta y se citan referencias específicas.

anciano cardenal Enrique, que intentó renunciar a su condición de clérigo para engendrar un hijo que perpetuase la dinastía de Avis, pero no le fue concedida dicha dispensa. Su delicada salud y su avanzada edad tampoco favorecían estos propósitos.

El trono portugués tenía entonces tres aspirantes principales, todos ellos nietos de don Manuel I *o Venturoso*: doña Catalina, Duquesa de Braganza, cuyas aspiraciones se desvanecían por ser mujer, Felipe II, y don Antonio, prior de Crato (1531-1595), hijo ilegítimo de infante Luis de Avis, por lo que su candidatura se consideraba inválida[167]. Felipe II, a pesar de ser castellano, gozaba de las mejores condiciones y quería hacer valer sus derechos por la vía diplomática. Por ello, era necesario que Enrique I –que no aceptaba de buen grado al prior de Crato– le reconociera como su heredero antes de morir. Con esta intención convocó las Cortes de Almeirín (11 de enero de 1580). La nobleza y el alto clero estaban conformes con Felipe II, pero no el brazo popular, que era reacio a ver en el trono a un extranjero. Las Cortes fueron interrumpidas por la muerte del anciano monarca (31 de enero de 1580) sin que hubieran llegado a un acuerdo. Previendo esta situación, el cardenal había nombrado un Consejo de regencia que pidió más tiempo a Felipe II para decidir, a pesar de que todos los pretendientes habían aceptado la opción filipina; todos menos el prior de Crato, que, antes de la respuesta del Consejo, se hizo proclamar en Santarem y entró en Lisboa como Antonio I rey de Portugal en la víspera de san Juan de 1580 (20 de junio)[168].

El 27 de junio, el ejército español entró en Portugal con 30.000 hombres al mando del Duque de Alba[169]. Al mismo tiempo, en Cádiz se organizó una flota comandada por Álvaro de Bazán, el marqués de Santa Cruz. Por tierra y por mar ambos contingentes se dirigieron a Lisboa para tomar posesión del país en nombre

---

[167] La línea sucesoria era más compleja. Se encontraba formada por siete candidatos, según el siguiente orden. (1) Ranuccio I Farnesio (1569-1622), hijo de Alejandro Farnesio y de la primogénita de Eduardo de Avis, el hijo menor de Manuel I. La muerte del cardenal regente, su tío abuelo, tuvo lugar cuando tenía once años. Era el heredero más próximo pero su padre –aliado y vasallo del rey de España– no defendió sus derechos. (2) Después se situaba Catalina, la Duquesa de Braganza, que era la segunda hija de Eduardo de Avis. En tercer lugar se encontraba (3) Felipe II de España. Su madre era la hija mayor de Manuel I. Por la misma razón le seguía su hermana, (4) la Emperatriz María de Habsburgo. (5) Manuel Filiberto de Saboya era hijo de Beatriz de Portugal, la hija pequeña de Manuel I de Portugal. En sexto lugar (6) estaba Juan I, Duque de Braganza, esposo de Catalina. En esta nómina hay que contar también con Antonio, prior de Crato (7), eliminado de la línea sucesoria por ser el hijo ilegítimo de Luis de Avis, pero que lucho por hacer valer sus derechos, como expuso el Duque de Alba (1925).

[168] Cfr. *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (en adelante CODOIN), vol. XL: 324-325.

[169] El día 13 y el 16 de junio hubo una parada militar en Badajoz a la que asistió la familia real. El 18 de junio se rindió sin pelear el puesto fronterizo de Elvas. El 27 de junio, después de una nueva parada militar, el ejército entero entró en Portugal. Cfr. CODOIN, vol. XL: 316-322, y Kamen (1997: 184).

de Felipe II. Antonio I fue derrotado en la batalla de Alcántara (agosto de 1580) a las puertas de Lisboa. Tras la toma de la capital por los españoles huyó del país e intentó mantener la lucha desde las Azores, donde estableció un gobierno en el exilio. Derrotado en la batalla de la Isla Terceira (1583), emigró a Francia, desde donde procuró el apoyo de Inglaterra e intentó una invasión en 1589 que terminó en un nuevo fracaso.

Vencida toda resistencia en la Península, Felipe II entró en Portugal a principios de diciembre de 1580 y el 15 de abril del año siguiente fue reconocido oficialmente por las Cortes de Tomar. La relación entre ambos territorios fue próspera y pacífica hasta mediados del siglo siguiente, cuando las dificultades económicas y políticas del reinado de Felipe IV condujeron a la independencia de Portugal en 1640.

Watson realiza una lectura muy particular de estos acontecimientos, que condiciona en gran medida su interpretación de las piezas. Las claves de su análisis que me gustaría revisar son las siguientes: la conducta de Felipe II con respecto a la campaña de don Sebastián, el interés del monarca por anexionar Portugal a sus dominios, y las críticas que recibió por ello, con especial atención a la actitud de los vecinos de Sevilla.

Describe el inglés a Felipe II como un rey maquiavélico que propició la caída de rey lusitano para conseguir su trono. Según expone, cuando Sebastián abandonó Castilla, Felipe II tomó contacto con Abd el-Malek, rey de Fez, del que había recibido una propuesta amistosa antes de la reunión de Guadalupe, y pactó con él un acuerdo secreto de no agresión que motivó el desinterés del monarca por participar en la cruzada. En Guadalupe se había estipulado que la ayuda española estaba condicionada a que la flota partiera en 1577, pero en el verano de aquel año aún no estaban preparados y Sebastián pidió más tiempo, que no le fue concedido. El embajador español en Lisboa escribió a Felipe II para que, al menos, los barcos españoles dieran cobertura al despliegue militar. El Rey Prudente accedió pero los portugueses vieron insuficiente su aportación. Watson (1971: 17) hace culpable del desastre al espíritu indómito de Sebastián y a la jugada interesada de su tío, el rey de España:

> But as soon as Sebastian had returned to Lisbon, Philip got into touch with Abd el-Malek from whom he had received friendly overtures even before Guadalupe; now he responded favourably to the Moorish king's offer of friendship and soon a secret treaty of non-aggression between Fez and Spain has been drawn up. It only remained for Philip to find some means of withdrawing from his obligations to Sebastian.

Para este juicio tiene muy en cuenta a Rebello da Silva (1860: I, 151), historiador portugués del siglo XIX a quien cita sin añadir ningún comentario: «The galleys of Castile did not raise anchor; nor did the tried regiments of Flanders and Italy march against the infidel; and from de depths of his palace-monastery the Catholic King, secretly allied to Abd el-Malek by a truce or peace-treaty, watched the denouement of the tragedy which was to end the life of his nephew» (*apud* Watson 1971: 19).

A la luz de los nuevos estudios históricos, la exposición de Watson merece ser revisada desde una perspectiva más global[170]. Entre 1575 y 1576, Muley Abd el-Malek, el Maluco de nuestras crónicas, había expulsado de Fez a su sobrino Muley Muhammada, llamado por los cristianos «el Jarife», gracias a la ayuda de ocho mil jenízaros turcos que había traído desde Argel. Este contexto de guerra civil alienta a Sebastián a apoyar al candidato destronado y a poner en marcha su expedición. Aunque la nueva situación en Marruecos afectaba tanto a España como a Portugal, la lectura de los acontecimientos era muy distinta en cada caso. Felipe II tenía abiertos demasiados frentes en Europa y llevaba tiempo en tratos diplomáticos con los musulmanes, tanto con los marroquíes como con los turcos. Después de décadas de conflictos en el Mediterráneo, tenía más interés por luchar contra los protestantes y prefería el camino de la diplomacia para garantizar que el Maluco mantuviera su independencia y asegurar así la paz con los turcos. En resumen, según García Arenal & Bunes (1992: 98): «Felipe II estaba decidiendo abandonar la lucha contra el Islam en el momento en que Portugal, en contra de toda su trayectoria anterior, y por voluntad exclusiva de su joven rey, decidía retomarla».

Con respecto al «secret treaty» entre Felipe II y el marroquí, está documentado que las negociaciones no discurrieron sólo entre España y el Maluco, sino entre los cuatro dirigentes –los dos reyes peninsulares y los dos sultanes africanos–, y que fueron conocidas y muy activas durante la guerra civil en Marruecos[171]. Por otro lado, Felipe II nunca ocultó sus propósitos de alianza con los musulmanes. Esto es así hasta el punto de que el 5 junio de 1578, cuando el ejército portugués estaba ya preparándose para embarcar, el embajador español en Lisboa transmite a don Sebastián, una vez más, la preocupación de su monarca por el desarrollo de los acontecimientos y la evolución positiva de sus alianzas con el sultán de Turquía, a las que le invita a sumarse. La respuesta del joven monarca es la misma de otras veces: «que por este respeto, ni por otro alguno, dejará ni

[170] Como se puede entender de los estudios de Mattoso (1993: III, 544-546) y especialmente de García Arenal & Bunes (1992: 88-98), que cito más adelante.

[171] Las relaciones diplomáticas de Portugal y España con los distintos bandos de la guerra civil en Marruecos fueron muy intensas, las de Portugal estaban más dirigidas hacia el Jarife y las de España hacia el Maluco (Villacorta 2001: 165-180).

suspenderá la jornada de Alarache»[172]. Tres días después, se notifica al monarca que don Sebastián ha decidido sumarse a la tregua con el turco, pero que sigue empeñado en hacer la guerra al Maluco, asunto que inquieta tanto al embajador como al rey de España[173].

Entre 1577 y 1578 don Sebastián adquirió soldados y provisiones de Flandes y llegó a tener contactos con los rebeldes protestantes para conseguir más recursos. Semejante política enfadó a Felipe II, sobre todo teniendo en cuenta la crisis económica y militar que estaban sufriendo sus soldados en la zona (Villacorta 2001: 204-205). En España estaba prohibido el reclutamiento público de voluntarios, pero en la primavera de 1578, a pesar de que había vencido el plazo pactado en Guadalupe, 1600 castellanos fueron incorporándose al ejército portugués en pequeños grupos[174].

La falta de interés del rey español por la campaña de África estaba motivada además por la enorme dificultad de la empresa y por la incapacidad que advirtió en su sobrino para ganar la batalla. Felipe II aconsejó a Sebastián que desistiera en repetidas ocasiones, tanto con cartas personales como con embajadores, con la ayuda de humanistas de la talla de Arias Montano o con soldados como Diego de Torres o Aldana, que después de pasar gran parte del año 1577 como espías en Marruecos recibieron de Madrid la misión, muy documentada, de relatar y exagerar al portugués las dificultades de la empresa para hacerle abandonar la idea de la invasión[175]. El 18 de marzo de 1578 don Felipe escribe a su joven sobrino:

> siempre pensé que los advertimientos y recuerdos que con tanta voluntad he dado a V. M., sobre este particular [la conquista de Larache], habían de tener más lugar del que veo que han tenido cerca de V. M., lo cual me hiciera

---

[172] «Respondiome que besaba las manos a V. M. por haberle querido comunicar esta materia antes de enviar a concluirla [la tregua], lo cual estima cuanto es razón, y que primero que se embarque avisará a V. M. de lo que resolviere cerca [*sic*] procurar entrar en guerra; que por ser materia de consideración, no me respondía luego a este punto, pero que podría escrevir a V. M. resolutamente, que por este respeto, ni por otro alguno, dejará ni suspenderá la jornada de Alarache», Carta de Juan de Silva, embajador de España en Portugal, a Felipe II, el 5 de junio de 1578, cfr. CODOIN, vol. XL: 29.

[173] Cfr. CODOIN, vol. XL: 38-39.

[174] Sobre la ayuda prometida en Guadalupe y la que finalmente se concedió véase Rodríguez-Moñino (1948: 69-71) y Villacorta (2001: 219). El reclutamiento no era público para no generar suspicacias en el Maluco y porque se concedieron fuera de lo pactado.

[175] Villacorta (2001: 212-215) expone con mayor detenimiento estas gestiones de Felipe II para disuadir a su sobrino. La referencia de Arias Montano procede de Fernández Álvarez (1998: 521). La misión de Aldana y Torres fue estudiada por Sola & de la Peña (1995) y aparece recogida también por Villacorta (2001: 202-203) y Martínez Torrejón (2005: 160), donde explica que, como es sabido, Aldana no cumplió su misión y defendió la idea del ataque hasta el punto de formar parte del ejército portugués y terminar sus días en Alcazarquivir.

> retirar de pasar adelante en este género de oficio, si no me forzara a ello el grande amor que tengo a V. M. y mi obligación de que estas dos cosas, y lo que veo que le cumple, me fuerzan a tornar a pedir y suplicar muy encarescidamente a V. M. no quiera intentar por ahora una jornada de tan manifiestos inconvenientes, y de tantas y tan conocidas dificultades; pero si todavía hubiera de ser, a lo menos se deve contentar V. M. de hacerla por sus ministros, considerando lo que importa su persona al universal beneficio de la cristiandad y al particular de los estado que Dios le encomendó, y lo que esto le obliga no teniendo sucesión: que mirándolo V. M. con el buen entendimiento que Nuestro Señor le ha dado, conoscerá muy claro que venciéndose a sí mismo y a su propia inclinación por el bien público, ganará doblado crédito para con todo el mundo[176]

La simplificación crítica del profesor Watson, y su parcialidad, parecen más bien la reencarnación de alguno de los viejos tópicos de la «leyenda negra». Durante mucho tiempo, destacados especialista entendieron que Felipe II favoreció el fracaso de la expedición para conseguir el reino de Sebastián. Un visión tan maniquea ha sido ya suficientemente rebatida por autores como Fernando Bouza (1998c: 80) o Joseph Pérez (2009: 33-35)[177].

Una vez ocurrido el desastre de Alcazarquivir, Watson describe cómo los primeros preparativos militares españoles –«sinister troop movements» los llama (1971: 23)– debieron comenzar a finales de 1578 o a principios de 1579, a pesar de que aún no había fallecido el rey-cardenal. Para el inglés, estamos ante un indicio claro de la codicia del monarca castellano por adueñarse de Portugal. Estos preparativos debieron ser más evidentes en una ciudad como Sevilla y pudieron por tanto dar a Cueva motivos suficientes para escribir sus primeras piezas: «On December 10th (a month or more before Juan de la Cueva's first play was performed in Seville)», afirma sin conocer las fechas de estreno de 1579, «Moura sent the following report to Philip: 'A Portuguese emigré who lives on the Castilian

---

[176] Cfr. CODOIN, vol. XXXIX: 533-534.

[177] En Pérez (2009: 33-35, *et passim*), el hispanista francés expone el caso de la anexión de Portugal dentro de un contexto más amplio sobre el desarrollo y la fortuna de la misma «leyenda negra» antiespañola y antifilipina (sobre esto último 2009: 69-85). Véanse además, las referencias bibliográficas más significativas de la historiografía francesa y portuguesa citadas por Villacorta (2001: 211, n. 1) con relación a estos tópicos. Sobre la simplificación crítica de Watson, adviértase también la ausencia de obras de referencia como *El mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, de Braudel, aparecida en francés en 1949 y en castellano en (1953: II, 423-475), donde describe un panorama global de las alianzas de Felipe II con los líderes turcos, que fueron establecidas para potenciar el frente abierto con los protestantes. Tampoco tuvo presente el estudio de Rodríguez Moñino (1948) que acompaña su edición de crónicas y testimonios sobre el *Viaje a España del rey don Sebastián*. Aunque ambas obras figuran en la Bibliografía final, no aparecen citadas en el cuerpo del texto y el libro de Rodríguez-Moñino, de hecho, figura con datos erróneos.

side of the frontier has written to a friend here [in Lisbon] telling him that soldiers are being billeted all along that section of the frontier'» (1971: 23). Como las hostilidades no comenzaron hasta bien entrado el mes de junio de 1580, Watson se ve forzado a dar un motivo a Cueva –los movimientos de tropas– para escribir las ocho piezas que estrena en 1579, no en enero, sino posiblemente en primavera. Tiene por tanto más tiempo del que aquí se le concede, pero dudo que sea una causa suficiente como para componer tantos versos, como veremos.

El Rey Prudente cuidó con especial interés todo lo relacionado con la campaña de Portugal. Tenía las mejores opciones para subir al trono y no escatimó esfuerzos para conseguirlo. Puso en pie una extraordinaria maquinaria de trabajo que cubría varios frentes: hizo buscar entre los archivos portugueses y castellanos todos los documentos que avalaran sus pretensiones, orquestó una compleja labor diplomática para atraer partidarios entre la nobleza portuguesa, desplegó una «campaña de opinión pública» con panfletos y escritos que fueron editados para la ocasión y, cómo no, preparó un ejército dispuesto a entrar en el país si resultaba necesario[178]. Este proceder era el propio de su posición. Cualquier otro monarca que hubiera podido levantar semejante aparato lo habría hecho, sin ser acusado por ello de actuar con maldad.

Críticas a la anexión de Portugal

En segundo lugar, Watson aduce una serie de testimonios críticos a la anexión de Portugal (1971: 28-35). El primero es el del Papa Gregorio XIII, que hace constar a Juan de Zúñiga, el embajador español en Roma, que ve con malos ojos que la armada española ataque a otros católicos. El dato es incontestable, pero Watson no advierte que el Papa no critica la situación en sí, ni los derechos de Felipe, sino el uso de la fuerza[179]. Se puede hacer un juicio similar sobre la carta que don Rodrigo de Castro, obispo de Cuenca, escribe al Comendador mayor de Cristo

[178] Véanse los episodios de esta propaganda filipina descritos por Bouza (1998b: 58-94 y 121-152). Watson se centra sólo en los movimientos de tropas y en el uso de la fuerza.

[179] Escribe Zúñiga a Felipe II el 27 de junio de 1579: «Ha estado su Santidad hoy tan puesto en persuadir que no se haga guerra a Portugal, que apretándole después en la prorrogación del subsidio, me dijo que quería ver primero de darla, qué hacía este año la armada de V. M. porque si se empleaba contra Portugal, no sólo no le prorrogaría sino que revocaría las otras gracias. Díjele que yo esperaba que en tal caso su Santidad las concedería de nuevo, pues sería esta guerra tan justa y importaba tanto a la cristiandad que aquel reino vinieses a poder de V. M., representándole todas las razones que para esto hay. *Díjome que aunque así fuese, no se había de querer por fuerza*», cfr. CODOIN, vol. VI: 496-497. La cursiva es mía. Me he tomado la libertad de devolver a su original castellano todas las citas que Watson traduce al inglés, tanto los versos de las piezas dramáticas, que citaré por la edición más solvente, como las cartas, que transcribo según la referencia que cito en cada caso.

(Watson 1971: 29-30). En ella muestra su preocupación por los desastres que va a traer consigo una guerra entre cristianos[180]. Pero un mes después, este mismo prelado –que tenía mucha relación con la Casa de Braganza– vuelve a escribir a la misma persona exponiendo los legítimos derechos de Felipe II para ser el rey de Portugal, y su deseo de que se llegue a una solución pacífica lo antes posible[181].

El más conocido de todos estos testimonios, quizá por estar recogido también por Américo Castro en *España en su historia* (2001: 613-615)[182], es el de Pedro de Ribadeneira. El polígrafo jesuita escribe en febrero de 1580 una carta al Cardenal Gaspar de Quiroga, a la sazón Arzobispo de Toledo y por ello Primado de España[183]. La tesis es clara: «Gran mal sería, señor Ilustrísimo, si fuese menester hacer guerra contra Portogal, y ver tomar las armas a cristianos contra cristianos, a católicos contra católicos, a españoles contra españoles, a deudos y amigos contra sus deudos y amigos». El problema es, de nuevo, la guerra, que sólo trae calamidades y más aún por un «reino que es pequeño y está al presente exhausto y consumido» y puede llamar en su auxilio a las potencias extranjeras «que tienen odio mortal a S. M. o por ser único defensor y amparo de nuestra sancta fe católica o por ser tan poderoso príncipe como es». Ribadeneira completa este argumento con una relación de los problemas de los hombres de la España del momento que van a ser llamados para la lucha, hombres que no van a pelear como antes porque no aprecian a su señor como antaño:

> porque los pueblos por las alcabalas, los grandes por parescerles que ya no lo son ni se hace caso dellos, los caballeros por las pocas y cortas mercedes que reciben, los clérigos por el susidio y excusado y otras cargas que padescen, los perlados por esto y por los vasallos de las iglesias que se venden; hasta los frailes por la reformación que se ha intentado hacer de algunas religiones, están amargos, desgustado y alterados contra S. M. de suerte que aunque es rey tan poderoso y tan obedescido y respectado no es tan bien quisto como solía, ni tan amado ni tan señor de las voluntades y de los corazones de sus súbditos, y de esto se ha de formar el ejército y estos son los que han de pelear.

---

[180] Cfr. «Carta de D. Rodrigo de Castro, obispo de Cuenca, al comendador mayor de Cristo, fecha en Madrid a 9 de marzo de 1580», en CODOIN, vol. XL: 300-303.

[181] Cfr. CODOIN, vol. XL: 304-307.

[182] La referencia procede de la última reimpresión de la obra, que fue editada por primera vez en Buenos Aires en 1948, y que, muy ampliada, pasó a titularse *La realidad histórica de España* (México, 1954).

[183] Cfr. CODOIN, vol. XL: 290-296.

Esta reata de penalidades y de malquerencias no se ha expuesto para criticar al Rey ni para cuestionar sus derechos sobre Portugal, sino para desaconsejar el uso de la fuerza, de un ejército formado por semejantes soldados:

> el mayor bien de todo el reino y de toda la iglesia católica es que S. M. sea aun más poderoso de lo que es para defensa y seguridad della y dél, pero como los hombres comúnmente tienen cerrados los ojos al bien común y abiertos a su particular, y se mueven por su propio interese, donde éste falta y no hay sobra de amor, paresce que faltan también las fuerzas y se caen los brazos

El recuerdo de Fray Luis de Granada que hace Watson en su discurso no deja de ser sorprendente (1971: 31-32). El dominico llevaba varios años viviendo en Portugal y escribe al monarca desde esos reinos, «los cuales esperamos que presto sean de V. M. para que, así como la fe con su favor se ha dilatado por las partes de Occidente, así se dilate por las de Oriente, y así lo que el demonio ha ganado en la desventurada Alemania, lo pierda en estos nuevos mundos que él hasta agora ha poseído». El texto procede de una carta de enero de 1580 con la que le envía sus oraciones y un libro de los muchos que publicó en la década de 1570[184]. En ese billete le cuenta la historia de Benjamín, que sufrió el ataque de las otras once tribus de Israel, y que venció a sus enemigos porque confiaba en Dios. Watson entiende que Granada está recordando al rey la historia de Aljubarrota (1385), donde un pequeño ejército portugués derrotó a los castellanos, una historia que era proclamada por aquellos días por el prior de Crato. Pero el dominico la escribe porque «todo ese poder tan grande [el de la victoria de la cristiandad] está en las manos de Aquel que tiene las llaves de la muerte y de la vida, sin la cual todo el poder humano es nada y porque aquí entenderá V. M. a quién ha de recurrir en todos sus negocios, y en quién ha de poner toda su confianza»... y cita un salmo, una máxima antigua y cuenta la historia de Benjamín. El término de comparación de Benjamín es el monarca español, rodeado de enemigos, al que recuerda la importancia de confiar en Dios para triunfar. Con mucha dificultad –y mucho riesgo para el religioso– se podría entender como una indirecta para que considere el poder de un pequeño ejército frente a la Monarquía Hispánica.

Aunque Felipe II tenía el respaldo moral de los teólogos alcalaínos, de estos testimonios parece desprenderse que había sectores de la alta clerecía española que, sin poner en duda la legitimidad de su rey, entendían que una guerra entre católicos sólo podía beneficiar a los enemigos de la fe que acechaban por doquier. Un caso paradigmático de este sentimiento es el de Santa Teresa de Jesús, cuyo apoyo a la política filipina es incuestionable, pero cuya correspondencia nos muestra lo mucho

[184] Cfr. CODOIN, vol. XXXIV: 322-323.

que le preocupaba la idea de una lucha entre españoles y portugueses (Fernández Álvarez 1998: 533-535).

Todos estos escritos, redactados antes de junio de 1580, conciben la invasión en términos desastrosos, pero el rey, con la ayuda del Duque de Alba, proyectó una incursión rápida y con enfrentamientos muy localizados[185]; la resistencia fue insignificante. Portugal gozó desde entonces de cierta independencia y de bienestar económico, al menos durante el reinado de los dos primeros felipes, y no surgió entonces un sentimiento antiespañol significativo[186].

La carta de Ribadeneira, sin quererlo, ha centrado de un modo muy claro el problema de las críticas hacia la política de Felipe II. Como ha estudiado Bouza (1998a y 2000: 152-179), a partir de varios memoriales, en el último cuarto del siglo XVI las críticas al rey se concentran en los problemas de la hacienda y en el siempre delicado asunto de las mercedes y de los beneficios. Se critican los medios y las circunstancias –sobre todo faltando dinero– pero no los fines, ni la posición del monarca en el escenario internacional[187].

La oposición sevillana

La tercera cuestión está muy relacionada con la anterior. ¿Cuál fue la reacción de las ciudades, más en concreto, la reacción de Sevilla ante la política española de anexión de Portugal? Watson plantea la siguiente situación (1971: 33-35). El 18 de marzo de 1580, dos días después de la famosa carta de Ribadeneira, el Duque de Alba recibe un informe de su secretario Juan Delgado, donde, entre otras cosas, consigna lo siguiente:

> Algunas ciudades y villas, a quien se ha escrito apercibiendo la gente dellas, han respondido a S. M. ofresciéndose a servir con algún número de gente, y

[185] Fernández Álvarez (2007: 401-405, 402) describe la campaña como una «guerra relámpago, una verdadera *blitzkrieg*».

[186] En este sentido, Asensio (1949) criticó los postulados del erudito portugués Hernani Cidade, quien en su monografía *A Literatura autonomista sob os Filipes* (1948) expone que la literatura portuguesa en este periodo (1580-1640) refleja la resistencia lusitana al dominio español. Asensio encuentra deficiente la bibliografía de Cidade y pasa a comprobar que la «literatura de resistencia» fue insignificante.

[187] Para un estudio de todo el periodo de pertenencia de Portugal a la corona española (1580-1640) véase la monografía de Bouza (1987). Aquí se han comentado sólo los ejemplos que aduce Watson, pero Bouza (1987: I, 96-109) estudia todo el fenómeno de las críticas a la anexión de Portugal y concluye que la mayor parte de los testimonios son simples alegatos antibelicistas; el resto critican la situación en cuanto que supone un nuevo gasto para los contribuyentes, y, en menor medida, se puede encontrar también a algún noble –nostálgico de un pasado ya perdido– que se disgusta por ver que el aumento del poder real disminuye el de la nobleza.

> como quiera que ninguna dellas ha llegado a ofrescer el número de gente con que en otras ocasiones han servido, se dio cuanta dello a S. M. para saber si se les admitiría la que ofrescen, o se les pidiera el número della que acostumbran dar; y a S. M. paresce que la gente de las ciudades ha de ser de poco servicio como se ha conocido en otras ocasiones especialmente en la guerra de Granada[188], donde todos huían y volvían luego, y que sería mayor beneficio la gente hecha al sueldo, y que las ciudades diesen el dinero que han de gastar en ellos [189]

Parece que no se alista gente suficiente en las ciudades y que aquellos hombres eran de poco fuste. La situación enfurece al Duque, más aún cuando le dicen –téngase en cuenta el término– que, para motivar a los ciudadanos, en Sevilla se ofrece doble paga. El Duque escribe al rey con este motivo el 5 de mayo de 1580: «En este punto *me acaban de decir* que en Sevilla han echado un bando que los soldados que quisieren venir a asentar en las banderas que la cibdad hace, les darán la paga doblada, y entiendo que en Segovia, Salamanca y Ávila... Madrid les hacen estas comodidades y otras mayores»[190].

El problema es grave porque si los soldados pagados por el rey cobran menos que los pagados por las ciudades habrá motines y «cambios de bandera» que darán al traste con la empresa. Ese mismo día escribe también a Juan Delgado[191]:

> V. M. verá lo que despacho este correo [*sic*]. Ya se le acordará cuanto ha tengo escripto se remedie este negocio; débese haber tomado de burla, pues sale ahora lo que veo salir, y si su S. M. no lo remedia con grandísimo rigor, llegadas a Badajoz las banderas de S. M., se verá como no hay gente para hacer empresa ni aun para acometer con ella un casar abierto: parésceme que las ciudades defienden a Portugal.

Y prosigue más adelante:

> Y yo aseguro a V. M. que de lo que hasta ahora las villas han hecho es de tan gran daño a la empresa que si yo no estoy loco no podían ingleses ni franceses hacer mayor socorro a aquel reino.

La conclusión de Watson es sencilla: estas cartas muestran cómo «the cities' attitude to Philip's aggressive policy towards Portugal emerges». Y entre ellas destaca

---

188 Se refiere al levantamiento morisco de las Alpujarras (1568).

189 Cfr. CODOIN, vol. XXXIV: 329-330.

190 Cfr. CODOIN, vol. XXXIV: 461. Los puntos suspensivos indican lugares donde el documento resulta ilegible. La cursiva es mía.

191 Cfr. CODOIN, vol. XXXIV: 462-464.

Sevilla: «One of the cities involved was Sevilla where pro-Portuguese feeling might be expected to be particularly strong, because of the large number of Portuguese immigrants there» (1971: 35), afirma sin documentar esa presencia portuguesa en la capital del Guadalquivir.

Termina aquí la argumentación de Watson, pero el problema de aquellos soldados con «paga doblada» seguía preocupando al Duque de Hierro. El monarca decide actuar de inmediato. El seis de mayo, con el correo de vuelta[192], informa al Duque de que ese mismo día se ha enviado a todas las ciudades una circular, que adjunta a su carta, en la que...

> os mandamos que luego en rescibiendo ésta tornéis a echar bando y a publicar en esa dicha ciudad que no se ha de hacer ni levantar la gente conque la dicha ciudad nos ha ofrescido de servir, ni ha de ir a hacerlo hasta que sean idas las banderas, que se están haciendo por orden nuestra en ella y su tierra, al ejército que juntamos en Badajoz, y después hasta que no ordenemos, ni toquéis caja ni levantéis hombre hasta que, como dicho es, mis banderas estén en el dicho ejército, y hasta otra orden nuestra

La carta debió llegar a varias ciudades, pero sólo conservamos la contestación del cabildo de Sevilla[193]. En atención a una carta recibida el 5 de mayo responden que ya están a punto los 1500 infantes, los 200 caballos y la «provisión de bastimentos» que les habían asignado. Pero hay un problema con la carta del día siguiente:

> Asimismo recebimos otra de V. M. de 6 deste, por la cual *se nos hace cargo de haber echado bando que a los soldados que quisieren irse a asentar a las banderas que esta ciudad hace les darán paga doblada*, lo cual es y sería en perjuicio de las demás banderas de infantería que por mandado de V. M. se levantan por esta comarca, y ocasión de que a ellas no se fuese asentar ningún soldado, y ansí no podrían ser conducidas ni cumplidas del número que se pretende, y lo que a esto tenemos que decir es que *la relación que desto se ha hecho a V. M. no ha sido cierta*, porque esta ciudad, *como siempre lo hace en las cosas de su servicio*, ha mirado con mucha atención lo que debía proveer en esto, y así dendel principio que V. M. nos mandó servir con gente y que la levantáramos procuramos y ordenamos de que se levantase sin que se hiciese estorbo ni impidiese a la que por parte de V. M. se levantaba [...] y como esta ciudad es tan grande y hay en ella tanto número de extranjeros que viven y están

[192] Cfr. CODOIN, vol. XXXIV: 467-469.

[193] Cfr. CODOIN, vol. XXXIV: 483-489 (484-485). La cursiva es mía. Está firmada el 9 de mayo de 1580 y fue recibida por Juan Delgado en Llenera (Badajoz) el día 11 de mayo. Si, como parece, el correo tardaba dos días en llegar de un lugar a otro, la respuesta del cabildo fue inmediata.

> avecindados en ella, y asimismo hombres ricos y de calidad, se ofrecían grandes inconvenientes, porque los más destos pretendían no haber de contribuir en el repartimiento de gente que se les hacía, por ser hijosdalgo y exentos de esta contribución, [...] por lo cual acordamos [...] de ordenar que se tocasen cajas y se echase bando para que se viniesen a asentar a las compañías desta ciudad la gente que quisiese, el cual bando fue con la consideración y limitación que se debía tener, como V. M. lo mandará ver por el testimonio que va con ésta, porque se tuvo mucha cuenta a que no se diese lugar que las compañías que se hacen por orden de V. M. se deshiciesen y por el mismo testimonio del bando consta no habérseles señalado a los soldados ninguna paga, y por otro testimonio que va junto con esta que V. M. mandará ver con ésta, como habemos acordado que se traiga relación de la paga que V. M. manda hacer a sus soldados, para que lo que esta ciudad hiciere sea conforme a ella; de manera que en cuanto a esto tenemos entendido haber cumplido con lo que debemos al servicio de V. M.

Finaliza la carta con la rúbrica de los ocho miembros del cabildo y con los dos testimonios jurados que se indican. El *affaire* parece concluir aquí. Sevilla, por tanto, pese al orgullo de los hidalgos y a la presencia de extranjeros debida al comercio portuario, aportó los soldados previstos, y en número no pequeño, sobre todo si tenemos en cuenta que tanto en la ciudad como en la comarca se alzaba además otro ejército pagado por el Estado. El sentimiento antifilipino de los sevillanos, que será el nervio de la interpretación política de los dramas, no parece tener suficiente entidad.

La interpretación política de los dramas de Cueva

Los capítulos restantes del libro de Watson pretenden mostrar cómo diez de las catorce piezas de Cueva (las cuatro tragedias y seis comedias) fueron escritas teniendo como referente directo la situación política que acaba de describir. Mediante una laboriosa comparación entre los dramas y las cartas escritas por Felipe II y sus colaboradores, va trazando una compleja red de paralelismo entre la ficción literaria y los hechos históricos.

Las cuatro obras basadas en la historia de España –*El cerco de Zamora*, *El saco de Roma*, *Los siete infantes de Lara* y el *Bernardo del Carpio*–, todas ellas de 1579, están inspiradas en personajes que ejercen el gobierno de un modo autoritario (un reflejo de la conducta de Felipe II), y desarrollan argumentos inspirados en los acontecimientos de aquel año. En la primera advierte una similitud entre el deseo de Felipe II por conseguir Portugal y el de Sancho II por conquistar Zamora en el siglo XI. El siguiente ejemplo muestra un punto de su discurso (Watson 1971: 38-39). Sancho II se dirige al Cid con estas palabras:

Gran Cid, de quien el bárbaro atrevido
teme, y huyendo con infame ausencia
desocupa los límites de España,
que ya opresó y agora no los daña.
Bien instruido estás cuánto cuidado,
cuánto deseo enciende el alma mía,
verme dentro en Zamora sosegado,
puesto ya fin a la inmortal porfía.
(Cueva 1997: 152-153)

Philip II was just as an anxious to become master of Portugal and in Octorber, 1578, he decided to send the Duke of Osuna to Portugal to persuade Cardinal Henry to declare him successor to the throne. Sancho despatches the Cid to Zamora with these words:

Querría, pues ves esto, que al momento
volvieses a Zamora, y de mi parte
a doña Urraca digas que yo intento
administrar el gran furor de Marte;
si luego, sin ningún impedimento,
no fija en su alto Alcázar mi estandarte,
con muerte horrible asaltaré su muro,
y a nadie exentará el castigo duro.
Representarle todas las mortales
lástimas que su vano intento encierra,
y ruégale que evite tantos males,
pues en su mano está la paz o guerra.
(Cueva 1997: 153)

With the necessary adjustments the whole speech might well have been made by Philip to the Duke of Osuna. In fact Osuna was instructed to tell Cardinal Henry of the harm which might befall Portugal if Philip were not declared his successor.

Con la *Comedia del saco de Roma* Cueva pretende mostrar, a través del recuerdo de un hecho reciente, las dramáticas consecuencias que traen consigo las guerras entre católicos. La historia, según Watson (1971: 53-56), le iba a dar la razón, y aduce para ello varios testimonios del comportamiento cruel de los soldados españoles, en junio y julio de 1580 y en la entrada en Lisboa del mes siguiente. En la *Tragedia de los siete infantes de Lara* encuentra una conexión más directa. La traición de Ruy Velázquez a sus siete sobrinos es un trasunto de la actitud de Felipe II, que envió a la muerte a don Sebastián a manos de los moros. La hipótesis es arriesgada,

lo reconoce el mismo Watson (1971: 80): «if the *Infantes de Lara* is a play about which we may draw only a very tentative conclusions, his next play (in order of printing) is a very different». Veamos. Cueva encontró en la historia de Bernardo del Carpio un paralelo perfecto para criticar la situación presente. El héroe castellano era hijo natural del Conde de Saldaña y de la hermana del rey Alfonso y vivió por ello apartado de la corte. Cuando el rey pretende entregar el reino a Carlomagno por no querer ceder su trono a un hijo ilegítimo, varios nobles revelan a Bernardo su verdadera identidad y le animan a liderar un movimiento de resistencia contra el invasor francés. Para Watson el rey Alfonso representa a Enrique I, Bernardo es nada menos que el prior de Crato y Felipe II viene a ser la oscura figura encarnada por Carlomagno. Esta hipótesis presenta un problema muy claro: hasta junio de 1579 el cardenal no manifestó con claridad su interés por Felipe II, pero Watson (1971: 88) cita una carta del 21 de ese mes en la que se informa al rey español de que la opción profilipina del monarca luso empieza a ser conocida.

En la *Tragedia de la muerte de Áyax* (1579) adapta una historia clásica con intención de criticar la candidatura española en las Cortes presididas por el cardenal Enrique en abril-junio de 1979: «Cueva's Ayax is as sure as Philip II that he will have his way even if force should prove necessary» (1971: 108). Con la tragedia y la comedia del príncipe tirano (1580) inventa una historia sucedida en el fantástico reino de Colcos para criticar las Cortes de Almerín de 1580. El comportamiento despiadado y maquiavélico de Licímaco es similar al del rey español: asesina al heredero legítimo del reino y no duda en utilizar la fuerza para conseguir sus fines. *La libertad de Roma por Mucio Escévola* (1581) esconde una nueva crítica a las consecuencias de la guerra, y *El viejo enamorado* (1580) y *El Infamador* (1581) desarrollan el tema del matrimonio o la relación impuesta a una joven (Portugal) por un hombre (Felipe II) que, contra toda razón, lucha para conseguir lo que quiere[194].

En la Conclusión repasa, a grandes rasgos, cuál era la intención de Cueva al escribir cada una de estas piezas y propone extender este método de análisis a otros autores contemporáneos como Lupercio Leonardo de Argensola. Por último, insiste en la importancia del enojo de la ciudad de Sevilla por la política de su rey como un caldo de cultivo propicio para la escritura y la recepción de estas piezas. A los dos argumentos ya conocidos –la falta de apoyo de los sevillanos al ejército y la presencia de extranjeros en la ciudad– añade ahora un testimonio del apoyo que recibió el prior de Crato de algunos españoles, entre los que había varios sevillanos.

[194] Ha dejado fuera de su estudio la *Tragedia de Virginia*, que se ajustaría igualmente a este patrón, por no cumplir plenamente los criterios con los que Ribner (1957) definió la comedia histórica.

Balance final

Esta propuesta de interpretación política se encuentra con una serie de problemas insalvables. El planteamiento histórico inicial es poco riguroso. No se puede equiparar el teatro escolar inglés de los primeros años del reinado de Isabel I con el teatro español en los días del nacimiento del teatro comercial (Froldi 1999: 23). Las condiciones de representación son distintas. Según ha estudiado Sentaurens (1997-1998), el público, –también el de aquellos primeros corrales– era exigente, y más heterogéneo del que contemplaba las piezas del teatro pre-comercial. Difícilmente habría aceptado una propuesta tan compleja y tan parcial, sobre todo cuando parece carecer de fundamento ese sentimiento antifilipino de los sevillanos.

Como ya he apuntado, transcurre muy poco tiempo entre los hechos que Cueva supuestamente critica y la representación de los dramas, y presupone en el autor, y en su público, un profundo conocimiento de los entresijos de la política internacional, casi un acceso a la mesa de trabajo del rey papelero. Aunque no tenemos una documentación suficiente para datar la fecha exacta de los estrenos, si repasamos el catálogo de las piezas estrenadas en Sevilla durante las décadas de 1570 y 1580, y los testimonios sobre la presencia en la ciudad de las compañías que representaron las obras de Cueva, destacan los días en torno al Corpus Christi como el momento de mayor actividad teatral (Sánchez-Arjona 1994: 30-80). No resulta, por tanto, muy desacertado suponer que Cueva estrenó sus obras al final de la primavera. Si así fuera, el dramaturgo no habría tenido tiempo para escribir ciertas piezas con la intención que propone el crítico inglés, como sucede con *La comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio.*

Su interpretación resulta demasiado insistente. Atiende a diez de las catorce obras conservadas y, curiosamente, el año con más estrenos coincide con el periodo que presenta menos evidencias históricas, y el momento del gran despliegue militar sobre Portugal inspira, en cambio, un número menor de escritos.

Todo el ensayo presupone la intención crítica del dramaturgo. El referente político ha sido establecido a priori; no existe de una manera autónoma, no se manifiesta de un modo explícito sino sólo en el discurso del investigador. Si esta lectura fuera tan lineal, habría reportado más de un problema al escritor, que no habría obtenido la licencia para publicar los textos. Estas dos ideas fueron ya expuestas por Heathcote (1973: 429) en la «warning note» que escribió como reseña:

> Convincing though Dr Watson's arguments may be, there is no external evidence to support his theory. If the theory is true, then the dramatist was playing a dangerous game [...] it is curious that Cueva's opposition to Philip's Portuguese policy appears not to have attracted the attention of the

authorities at the time. Tirso de Molina, in his dealings with the Junta de Reformación, was not so fortunate.

Pero el mensaje no fue escuchado. El libro ha tenido un eco muy significativo, tanto por la audacia de sus postulados como por cubrir un espacio bibliográfico que estaba prácticamente vacío. En algunos casos, sobre todo entre los críticos anglosajones, su tesis es aplaudida y continúa sirviendo de fundamento crítico a estudios actuales. En la mayoría de los manuales de Historia de la Literatura al uso se consignan sus conclusiones de un modo acrítico, y son muy pocas las veces en que los académicos muestran cierta distancia[195]. El silencio, en otros casos, parece encubrir una desaprobación tácita. Sólo Froldi (1999: 22-23) se ha mostrado contrario de un modo expreso: la tesis de Watson «no me ha convencido jamás, especialmente por el tono insistente, casi obsesivo de sus argumentaciones, que relacionan todas las tragedias y muchas comedias con los sucesos portugueses, haciendo del teatro de Juan de la Cueva un directo o incluso exclusivo reflejo de esa situación política». El sentido del teatro del sevillano y de su generación –apunta también– se puede explicar a partir de la cultura de finales del Quinientos: por la influencia de Séneca y de los trágicos italianos y por la especulación intelectual en torno a los límites del poder real que prolifera en estos años, aspectos que apunto más adelante y que pretendo desarrollar en futuros trabajos.

3.1.2. Documentos sevillanos sobre la guerra de Portugal

Al margen de los argumentos aportados por Watson, que he intentado revisar en esta extensa reseña, no puedo dejar de añadir aquí, como apéndice a esta conclusión, mi sorpresa por la facilidad con que se ha aceptado esta infundada «oposición sevillana» como base para sostener una determinada interpretación política, cuando una mirada al entorno literario hispalense de aquel momento ofrece

[195] Entre aquellos que tienen en consideración la tesis de Watson, se puede destacar a Surtz (1979: 180-181), Avalle-Arce (1982: 32n), Parker (1991: 302-303) y Wilson & Moir (1985: 75-77), entre otros. Burton (1988: 59-61) incluyó su propuesta en el estudio que dedicó a la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, y José Cebrián recoge sus conclusiones de un modo acrítico en su edición de Cueva (1992: 42-43 y 47 *et passim*). Pero los investigadores más destacados en este sentido son, sin duda, Graf (2003) y Kahn (2006) y (2007), que se apoyan en esta monografía de modo habitual para su análisis del teatro finisecular. Esta interpretación está tan generalizada entre los expertos del teatro áureo que hace posible que medievalistas como Coates (2009: 114-116 y 125-126) sigan entendiendo el teatro de Cueva como una crítica a la política exterior de Felipe II. Entre los que marcan cierta distancia podemos citar a Pérez Priego (1993: 22) o a Canavaggio (1994: 222). La postura intermedia –la que expone la propuesta de Watson sin valorar su contenido–, es la propia de algunos manuales y de trabajos panorámicos como los de Pedraza (1980: 324), Cebrián (1991: 125-138), o Weiner (2003: 42n).

un testimonio sistemático y unánime de adhesión al monarca y a su política exterior. La generación de escritores andaluces que sigue al tiempo de Mexía y Mal Lara –incuestionables en este sentido–, y que vivieron en plena madurez la anexión de Portugal, es uno de los epicentros más relevantes de producción de textos de tema histórico contemporáneo, como ya comprobamos al hablar de la victoria de Lepanto. El soberano forma parte del *Libro de retratos*, y su imagen aparece acompañada por una semblanza sumamente elogiosa, donde la «unión de las dos coronas de Portugal i Castilla» aparece en la relación de sus grandes logros y donde el mismo Juan de la Cueva colabora con un soneto laudatorio (Pacheco 1983: 183-186).

Al lado de las palabras de celebración de Cervantes en su *Numancia* por la adquisición del reino luso[196], o de los versos de Rey de Artieda «Sobre la unión de España y la Monarquía de su Majestad el rey don Felipe II»[197], en las academias sevillanas se escribe un número muy representativo de composiciones relacionadas con este suceso, entre las que cabría destacar las siguientes[198].

Barahona de Soto dedicó una canción elegíaca «A la pérdida del rey don Sebastián en África» donde se lamenta por la derrota del ejército cristiano como si Portugal y España fueran ya una misma realidad política[199]. Su escritura contrasta con el tratamiento que hace Herrera del mismo asunto en su «Canción por la pérdida del rey don Sebastián», publicada al principio de *Algunas obras* (1582); en ella critica la actitud orgullosa de la campaña lusitana por la perdió favor divino y por la que procuró su propia derrota, y en la que culmina con un aviso al infiel para que no se alegre por su victoria, porque el dolor hispano podría volverse contra ellos para castigar semejante afrenta[200]. Otros tantos de aquellos contertulios participaron personalmente en la entrada militar en Portugal, y en el posterior enfrentamiento con la facción del prior de Crato. Mosquera de Figueroa fue auditor de la armada de don Álvaro de Bazán en la conquista de las Azores, y al poco de regresar le dedicó un elogio, impreso en 1586, en el que se canta la victoria del marqués de Santa Cruz en esas jornadas[201]. Más cercano aún a Cueva es el testimonio del jurado Rodrigo

---

[196] Véase la conversación entre los personajes alegóricos del río Duero y de España en la primera jornada (Cervantes 2005: 1200-1202).

[197] El poema forma parte de los *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* de Rey de Artieda (1955: 111-112). Sobre éstos y otros testimonios literarios que documentan la posición política de los dramaturgos finiseculares sobre este particular véase García-Bermejo (2010).

[198] Añádanse también, como ejemplo, los romances del *Romancero general* que abordan estos sucesos (Durán 1859-1861: II, nn. 1245, 1246 y 1247) y el testimonio que estudio en el cap. 4.2.3.

[199] Véase la edición de Rodríguez Marín (1903: 765-770) en su monografía sobre Barahona de Soto.

[200] Leo el texto en la edición de Victoriano Roncero de las *Poesías* de Herrera (1992: 404-408).

[201] Lleva por título *El conde Trivulcio [...] y en esta ocasión se hizo el presente Elogio* [de don Álvaro de Bazán] (1586). Esta primera es una impresión no autorizada por el autor, que corrigió el texto más

Suárez, que parece también haber participado en la contienda[202]. En el periodo de tiempo que media entre los preparativos de la batalla de Alcazarquivir y la anexión definitiva de Portugal tenemos abundantes muestras de la amistad entre ambos. Suárez debía tener cierta inclinación por la creación literaria porque escribió varios poemas para Cueva, que se imprimieron en la edición de sus *Obras* (1582), y, al regresar de Portugal, decidió escribir unos *Comentarios* sobre aquel suceso que debió enseñar al dramaturgo, según se desprende de su Epístola 2, «Al jurado Rodrigo Suárez», en la que hace las veces de su asesor literario[203]. Poco después, Cueva vuelve a coger la pluma para dirigirse a Suárez y escribe una canción que muy posiblemente se compuso para figurar en los preliminares de su escrito. Dichos *Comentarios* no han llegado hasta nosotros –quizá se perdieron o no llegaron siquiera a editarse–, pero sí se ha conservado, inédita aún, la canción de Juan de la Cueva, en cuyas seis estancias podemos leer, de un modo explícito, cuál era su opinión sobre la anexión de Portugal en un momento muy cercano a la publicación de sus dramas. La incluyo aquí por tratarse de un texto poco accesible[204]. Adviértase la dureza con la que califica la conducta del rey Sebastián, en sintonía con el tono de los versos de Herrera, precisamente.

---

adelante y lo publicó como parte de su *Comentario en breve compendio de la disciplina militar en que se escribe la jornada de las islas de las Azores* (Madrid: Luis Sánchez, 1596), que incluye un *Elogio al retrato de don Álvaro de Bazán* (tengo presente el ejemplar de la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca, sign. BG/24403). Sobre Mosquera de Figueroa y su perfil de humanista, poeta y soldado véase Montero (1998: 27).

[202] Así lo piensa Reyes Cano (1983: 1111 y 1150), para el que el hecho de escribir unos *Comentarios* sobre dicha contienda, y que esté documentada su participación en el rearme del litoral después del saqueo de Cádiz (1596), son argumentos que hacen muy posible su participación en la guerra de Portugal.

[203] Cfr. Epístola 2, «Al jurado Rodrigo Suáres, en que se trata el riesgo que corren los que comunican sus escritos con el vulgo i cuán poco premio se alcança oy destos trabajos», en *Rimas* (C 1), fols. 41-44v (*apud* Reyes Cano 1983: 461-462). Véase al respecto lo que expongo en el cap. 1.2.3, donde cito varias estrofas de esta epístola.

[204] Cfr. *Rimas* (C 1), fols. 39v-41r (*apud* Reyes Cano 1983: 710-712). Por tratarse de un texto no publicado, pero editado ya por Reyes Cano en su Tesis doctoral, me atengo a su transcripción. Añado tan sólo unas mínimas notas culturales.

CANCIÓN 3

Al jurado Rodrigo Suárez, aviendo hecho unos *Comentarios* del sucesso de la guerra de Portugal

1

Con espíritu igual al trance horrible
i boz que al tiempo presuroso eceda,
den principio a cantar tu insigne gloria,
i el sucesso crüel de ira terrible
a mi plectro, aunque indino, le conceda 5
cantar tu nombre i celebrar tu *Istoria*,
que con clara memoria
i celestial facundia al más ausente
la descrive i presenta ante lo ojos,
que vea, como estando allí presente, 10
al bárbaro que haze sus despojos
del valor lusitano sojuzgado,
su rey muerto i su campo destroçado.

2

En su poder i su dominio puesto
el bélico aparato i la riqueza 15
que ganó con la espada a mil naciones,
perdida ahora, en el desierto puesto
africano, rendida sus braveza,
ve en sugeción sus fuertes escuadrones,
de sus claros varones 20
l'ardiente arena en roxa sangre embuelta,
la muchedumbre de los cuerpos muertos,
que hizo a Luce dar atrás la buelta[205]
i con rayos de Febo estar cubiertos,[206]
i con horrible son bramar el cielo 25
i escurecerse de pavor el suelo.

3

I no con este riguroso assalto
en su daño formaron escarmierto,

[205] *Luce*, entiéndase 'Lusitania', abreviado para forzar el endecasílabo.
[206] *Febo*, 'el sol".

¡ó Lusitania!, los qu'en ti quedaron,
mas, levantando el pensamiento, falto 30
de buen acuerdo, con nefario intento,
la obediencia i corona te negaron,
¡gran Philippo!, i tomaron
las armas contra ti, sin advertencia
qu'eres escudo de la fe sagrada 35
i coluna del cielo tu potencia
i de Lutero destruición tu espada,
i que si un rey causó su mal profundo,
cual los pondrá quien es terror del mundo.

4

Mas ellos, de su daño inadvertidos, 40
hechos de amigos ásperos contrarios,
levantan contra César su estandarte[207]
para ser derrocados i tenidos
por perjuros, cual dan tus *Comentarios*
clara razón con alto ingenio i arte, 45
dignos d'eternizarte,
¡gran Rodrigo Suares!, i ponerte
donde el tiempo veloz con su mudança
jamás sea poderoso de ofenderte
ni donde el riguroso olvido alcança, 50
precediendo tu ilustre nombre i gloria
al tiempo, olvido [e] invidia con vitoria.

5

Que no menos onor se te concede
del siglo por venir i del presente
i de Phebo, que ve en tu alto estilo 55
a quien ningún passado en nada ecede,
entrada la ciudad más eminente
de Lusitania i rota con el filo
de aquél que desd'el Nilo
a donde Phebo acaba su jornada 60
es cantado i temido, que, siguiendo
su vitoria la parte revelada,
sui cierto daño i muerte conociendo,
huyó su falso príncipe, dexando[208]

[207] Adviértase la semejanza de este verso con el v. 688 de la *Comedia del saco de Roma*.
[208] *su falso príncipe*, el Prior de Crato.

el puesto i la ciudad al gran Fernando[209]. 65

6

Por otra parte, muestras vitorioso
al valiente Marqués que al gran Nereo [210]
en sangre tantas vezes á teñido,
ora venciendo al turco poderoso,
ora de Lusitania hazer trofeo, 70
ora el valor de Francia destrüido.
Lo demás sucedido,
tu alto estilo, tu eloquencia i arte
nos lo descrive en verdadera historia,
que onora a Phebo i enrriquece a Marte 75
i de la invita España es luz i gloria,
i assí, ufana, levanta su alta frente
i la tuya corona dignamente.

[209] *Fernando*, Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba.

[210] *al valiente Marqués*, el Marqués de Santa Cruz, Álvaro de Bazán. *Nereo*, dios del mar.

3.2. La interpretación política de los dramas finiseculares

3.2.1. El nuevo horizonte crítico

En 1961 Alfredo Hermenegildo había publicado *Los trágicos españoles del siglo XVI*, donde compendiaba las teorías sobre la tragedia en el Renacimiento español y analizaba las obras trágicas del momento. Doce años después, decidió renovar ese estudio para seguir el paso de los nuevos avances de la crítica (Hermenegildo 1973). Aduce en este sentido varios trabajos de Américo Castro que tiene presentes de un modo particular: *La realidad histórica de España* (1962), *De la edad conflictiva* (1963), *«La Celestina» como contienda literaria (castas y casticismos)* (1965), y *Cervantes y los casticismos españoles* (1966). Su influencia se puede advertir en el modelo de explicación que ahora presenta[211]. En la nueva redacción de su monografía, Hermenegildo (1973: 17-18) contempla la historia del teatro español y descubre que sólo en estas obras se pone en escena, de un modo sistemático, «la figura de un rey tirano y de una corte corrompida por la adulación y en las que se prescinde absolutamente de los criterios del pueblo [...]. La tragedia española del Renacimiento es una empresa de intelectuales marginados por una sociedad agresiva». Como los dramaturgos de este momento –afirma– escriben sus obras pensando en un público reducido, se puede entender que no muestren interés por los temas populares, por los argumentos más españoles, y encontremos, en cambio, piezas sobre la historia extranjera y sobre temas clásicos. Lope atenderá también a estos asuntos, ciertamente, pero estarán arropados por los moldes culturales de la sociedad de su tiempo. La *comedia nueva* «se apoyaba fundamentalmente en las normas de vida cristiana vieja (rey, honor, religión). Las tragedias son, en general, el producto de actitudes mentales que no se conforman a esas tres normas supremas» (1973: 17-18), y es el motivo por el que, en su opinión, la tragedia no llegó a triunfar en España. En el resto del libro, expone cómo se manifiesta esa actitud de rebeldía a través de las historias y de los personajes de las piezas.

En los últimos treinta años ha escrito un número significativo de trabajos que continúan esta línea de investigación. En ellos ha ido desarrollando su teoría de los dos frentes, el de los «intelectuales» de la España exterior que denuncian los abusos del poder de Felipe II y los de la España interior que se pliegan a su política[212]. Su

---

[211] Al citar aquí a Américo Castro me gustaría hacer mías las siguientes palabras de Domínguez Ortiz (2001: 71-71): «don Américo tiene el mérito de haber removido aguas estancadas y abierto nuevas perspectivas, han disminuido sus adeptos... y aun los que no compartimos sus tesis reconocemos la valía de sus aportaciones».

[212] Véase principalmente Hermenegildo (1971) con una lectura «social» del teatro de la primera mitad del siglo XVI; (1976) con una reflexión sobre la figura desequilibrada del rey en estos dramas; (1977) con un estudio del papel de los cortesanos aduladores e intrigantes en las tragedias de Virués; (1981) y (1989) sobre el sentido centralizador del teatro de Lasso de la Vega; (1983) sobre la visión

propuesta ha tenido eco en otros académicos, como los recientes trabajos de Aaron M. Kahn, que –ayudado también por la tesis de Watson– ha estudiado la *Numancia* en clave antifilipina (2007) y ha reunido, en un estudio monográfico (2006), el mayor número de interpretaciones políticas que existe.

3.2.2. El caso de *La gran Semíramis*

No es éste el lugar idóneo para revisar la intención política de los dramas de todos los dramaturgos finiseculares. Se ha ocupado ya de ello, además, el profesor García-Bermejo (en prensa[a]) recientemente, a cuyo trabajo remito para estos casos. Nuestra mirada sigue puesta en Sevilla y en la obra de Juan de la Cueva, aunque me voy a permitir una breve reflexión sobre *La gran Semíramis* de Virués, una pieza que, junto con las dedicadas a *El príncipe tirano*, ha protagonizado la mayoría de los estudios citados.

Cristóbal de Virués es uno de los escritores más interesantes de todo el periodo. En 1609 publica sus *Obras trágicas y líricas*, donde recoge las cinco tragedias que conservamos: *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*. Entre el texto de mayor clasicismo, *Elisa Dido*, que dramatiza la historia de la reina de Cartago, y *La infelice Marcela,* que es la más popular y está situada a las puertas de la *comedia nueva*, se puede observar una evolución. En ese trayecto nos encontramos con sus tragedias más duras, todas ellas marcadas por la crueldad y la inestabilidad psicológica de los personajes.

La gran Semíramis se ha considerado la pieza más conseguida de todas ellas (Froldi 2003: 316). El drama se compone de tres jornadas o, más bien, de tres breves tragedias interconectadas cuyo argumento fue presentado ya en el capítulo anterior. Esta tragedia es uno de los ejemplos más completos del tratamiento del poder en el teatro prelopista, de la figura del rey que se convierte en tirano y de la ambición de los cortesanos que conspiran en su provecho. A la explícita intención moral que el autor manifiesta en este drama, Hermenegildo (1973: 209-213), (1977: 76-87) y (1994a) superpone una interpretación política. La tragedia es una muestra de la preocupación de Virués por uno de los acontecimientos más relevantes de su tiempo: «no aceptó de buena gana el que la conjuración de la Princesa de Éboli y de Antonio Pérez pusiera en peligro el orden político y provocara la caída [...] de don Juan de Austria» (1973: 210). Virués, al igual que Cervantes, había participado en la

---

del rey que tenía Fray Luis de León; (1996) y (1998) con una exposición sobre el choque ideológico que aprecia entre la institución real que pone en escena Cueva frente a Lasso de la Vega; (2002b) con su edición de Bermúdez y Virués y su teoría en torno a la personificación del tirano en la tragedia finisecular; (2006) donde expone de nuevo una lectura de la figura del rey en la escena finisecular, y la compara con la que aparece en el *Códice de autos viejos*, donde encuentra una finalidad similar, entre los más destacados.

batalla de Lepanto y sentía una gran admiración por su capitán. Al tiempo que don Juan fallecía en Flandes (1578), desasistido por Felipe II, ambos se sintieron marginados por una política que cedía a las intrigas palaciegas, y ambos se vieron en la necesidad de abrir un espacio de denuncia. El suceso es muy conocido. Hermenegildo trazó en (1977) una compleja red de paralelismos entre la tragedia y la historia. De este modo, la actitud de la reina y de los cortesanos del drama es un reflejo de la ambición y de las luchas por la privanza del rey entre las distintas facciones cortesanas de la vida real. La corrupción política del texto apunta a la conjura entre Ana de la Cerda y Antonio Pérez por enemistar a Felipe II con su hermano y al asesinato de Escobedo, que fue consentido, al menos, por el rey. «Virués toca el problema en su fondo, es decir, la conspiración de palacio, y, desde luego, sus obras presentan el castigo feroz que padece una corte que ha asistido impasible a un asesinato realizado por un rey tirano a impulsos de las intrigas palaciegas» (1977: 82). En esta línea, el crítico encuentra un «paralelo exacto» entre la heroína de Virués y sus acompañantes y la figura de la Princesa y el secretario Pérez. Ana de la Cerda, al igual que Semíramis, utilizó a su marido para llegar a la corte y cuando éste murió se arrimó al secretario del rey o incluso al rey mismo, como expone a partir de unos rumores de la época sobre los amores de la dama y el monarca (1977: 83). Todo serían habladurías, entiende, porque «tales amores no existieron nunca, pero el hecho es que pasaron a nuestras tragedias» (1977: 83). El anuncio de Semíramis de ir a vivir con las vestales del templo por la «muerte» de su marido parece coincidir con el famoso monjío de la de Éboli cuando falleció Ruy Gómez. En suma, para Virués el teatro es la palestra donde poder denunciar el poder ejercido por el tirano –trasunto aquí del despotismo del Rey Prudente– y las maquinaciones cortesanas que han supuesto la ruina del reino.

Como sucedía con la propuesta de Watson para los dramas de Cueva, la falta de evidencias externas hace muy difícil aceptar una interpretación de este estilo. El mismo crítico, en su reciente edición de la tragedia (Virués 2003: 30-32), mantiene el sentido contestatario de las piezas del valenciano y de los dramaturgos de las regiones periféricas, pero no la conexión de la *Semíramis* con el episodio de la Princesa de Éboli. Si el disgusto de estos escritores era tan intenso como para marcar de ese modo su producción teatral, tendría que haber multitud de testimonios que den cuenta de ello, como cartas, procesos judiciales, denuncias de algún espectador o tumultos a la salida de la representación. En cualquier caso, un esquema de interpretación tan cerrado presenta múltiples fisuras. Las otras tragedias de Virués ofrecen una propuesta similar, pero en *Elisa Dido* la imagen del poder es muy distinta, más cercana a la que muestra Lobo Lasso de la Vega en *La honra de Dido restaurada*. Si tal visión es fruto de una posición ideológica y no literaria, cómo explicar este caso.

A la falta de alguna prueba extra-teatral se ha se sumar a este análisis la imagen fija de la biografía y del resto de la producción literaria de estos autores, que apuntan hacia una personalidad y a unas tendencias políticas diametralmente opuestas que la crítica les ha adjudicado. Cristóbal de Virués (c. 1550-c. 1614) fue un escritor muy conocido en la ciudad del Turia, aunque pasó gran parte de su vida en Madrid y en Italia. Como soldado llegó a ser capitán de los tercios y participó en un buen número de campañas en Italia, en las luchas contra los turcos en el Mediterráneo, en Lepanto, y contra los protestantes en Flandes, donde tomó parte en el sitio de Ostende (1603). Su estancia en Italia es determinante para entender su labor teatral, pues allí escribió probablemente sus cinco tragedias (1575-1585), siguiendo la nueva moda de los trágicos italianos, unos textos que debieron circular en versión manuscrita antes de su publicación (Sirera 1986a: 72). Gozó de gran estima entre sus contemporáneos, a juzgar por el testimonio de autores como Cervantes o Lope. Su producción impresa comienza con *El Monserrate* (Madrid, 1587)[213] y *El Monserrate segundo* (Milán, 1602) dos poemas marcadamente contrarreformistas e imperialistas. Entre los textos que integran el volumen de las *Obras trágicas y líricas del Capitán Virués* (Madrid, 1609)[214] hay varios que muestran con claridad la opinión de su autor sobre el ejercicio del poder por parte de los Austrias. En su *Égloga de la batalla naval*, que debió escribirse poco después de la victoria de Lepanto, incluye una consideración positiva del monarca, aunque se centra en la figura de don Juan (fol. 243r). El poema titulado *Al rey Felipe II* se entiende en el contexto de los años que preceden al desastre de la Gran Armada, porque es una llamada a luchar contra la nación «hereje» gobernada por Isabel I. En estos versos pide al rey que comience el ataque a Inglaterra; entre ellos hay varias alabanzas a Felipe II:

> El ancho mundo que al gobierno pende
> de tu prudente, poderosa mano,
> Monarca invicto de la invita España,
> atento aguarda el fin que se pretende
> del pueblo infiel, sacrílego y profano,
> que un tiempo santo nombre dio a Bretaña
> [...]
> Tú, católico Rey, tú, justo y pío
> defensor de la fe divina y santa,
> tú, fiel amparo de la madre Roma,

[213] Reimpreso también en Madrid en 1588 y 1601.

[214] Las obras líricas de este volumen están inéditas desde entonces. Cito los poemas por el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional (R/2403). Hermenegildo (2003) transcribe algunos fragmentos.

oponte fuerte al sedicioso brío
que, con soberbia indómita, levanta
montes de error, y aquella furia doma.
Toma tu espada y toma
tu escudo, y con aquélla da el castigo
al rebelde que tanto lo merece,
y con éste defiende el cristianismo (fols. 207v-209v).

En 1598 muere el señor de El Escorial y Virués le dedica un soneto titulado *En la muerte del Rey Felipe II* y un poema *Al túmulo* (f. 256r y r) donde no se puede mostrar más fervor por el soberano. Hermenegildo (2003) conoce estos poemas, pero entiende que en ellos se refleja una caprichosa evolución: el escritor parte de una actitud juvenil muy crítica hacia el monarca que se manifiesta en sus dramas; con los años pasa por momentos de tibia admiración y termina con la veneración por el rey de los últimos poemas, compuestos en la madurez: «Creemos que se trata de un problema marcado por el paso del tiempo y por los cambios de opinión propios de la edad del escritor» (2003: 397). Como en otras ocasiones, esta interpretación es apriorística y no tiene en cuenta *El Monserrate* (1587) cuya redacción es muy cercana a la de los dramas.

3.3. Dos puntos de partida

Ante la falta de consistencia de esta interpretación política, habrá que buscar el sentido de las piezas finiseculares en razones meramente literarias. Anoto aquí algunas consideraciones sobre las dos más relevantes, apuntadas ya por Rinaldo Froldi (1999)[215].

3.3.1. El influjo de Séneca y los trágicos italianos

El teatro del último cuarto del siglo XVI es suficientemente complejo como para estar englobado bajo el rótulo general de «teatro prelopista», y aun el de todo el siglo bajo el de «teatro del Renacimiento». En torno a los años finales de la década de 1570 se desarrolla un intento por elevar el valor literario de los textos dramáticos. En Italia, desde la década de 1540, se había superado el aristotelismo de Trissino en el ámbito de la tragedia[216], así como el clasicismo de Bibbiena en la comedia, y autores como Giambaptista Giraldi Cinthio y Ludovico Dolce llevaron a cabo entonces una nueva propuesta dramática.

En aquellos años en los que se discutían los presupuestos de la *Poética* de Aristóteles, y se empezaban a divulgar los cánones de la Reforma católica tridentina, Giraldi Cinthio (1504-1573), Cintio o Cinzio, supo conciliar clasicismo y moralismo a imitación de Séneca. De esa síntesis nacieron sus nueve tragedias, la primera de las cuales y la más célebre es *Orbecche* (1541)[217], en la que se alcanzaba la catarsis mediante el horror y la piedad cristiana a partir de casos extremadamente atroces[218].

---

[215] Buena parte de las ideas que voy a apuntar en este epígrafe fueron anunciadas ya por el profesor italiano en el citado artículo. En todo este capítulo he tenido muy presentes, además, las sugerencias que, muy amablemente, me facilitó a través de sus cartas, y que le agradezco sinceramente.

[216] Su *Sofonisba* (1524) fue la primera tragedia que se sometió a las reglas de las tres unidades. Con su epopeya *Italia liberada de los godos* (1547-1548) sigue fielmente la *Poética* de Aristóteles y se opone a la libertad imaginativa de Ariosto. Su comedia *Simillimi* (1548) es imitación de Plauto y de la comedia antigua.

[217] Fue estrenada en 1541 en la corte de Ferrara, y editada en Venecia en 1543, pero se reimprimió en multitud de ocasiones en aquel siglo: 1547, 1551, 1558, 1560, 1564, y 1578 (según Froldi 1999: 18-19). El resto de sus obras teatrales fueron editada en 1583, después de su muerte.

[218] Giuliani resume su argumento en los siguientes términos: «Sulmone, rey de Persia, mata a su mujer, Selina, por haberlo engañado. La culpa de la mujer fue desvelada sin querer por su hija Orbecche. El fantasma de Selina aparece en el primer acto para poner en antecedentes a los espectadores y anunciar su venganza. Orbecche, ya adulta, se ha casado secretamente con el cortesano Oronte y ha tenido dos niños. Sulmone quiere que su hija se case con el rey de los Partos, pero cuando se entera de la verdad se considera ultrajado y prepara una terrible venganza. Finge ceder a los ruegos del consejero Malecche, quien le pide que se reconcilie con su hija y bendiga su matrimonio, y hace matar a Oronte y a los niños a manos de los sicarios Allocche y Tamule. Luego

Del mismo modo, moralizó con los héroes épicos en el poema *Ercole*. Compuso una colección de cien cuentos titulada *Hecatommithi overo cento novelle* (1565), en la cual se revela como un escritor de gran imaginación y de una marcada intención moralizadora. Estos relatos sirvieron de base argumental, como hemos visto (cap. 2.4.3), para algunas piezas teatrales del momento, como la *Comedia del degollado* de Cueva, *Los baños de Argel* de Cervantes y de *Medida por medida* del Bardo de Stratford, entre otros. Se reeditaron repetidas veces a lo largo del Quinientos y se tradujeron al español en 1590[219]. También teorizó, en sus famosos *Discorsi*, acerca del modo de componer poemas novelescos y obras teatrales, tanto comedias como tragedias.

La crítica española está embarcada actualmente en un estudio sobre el conocimiento que tenían los españoles de las piezas y de los escritos teóricos de estos dramaturgos, cuya influencia se ha demostrado ya muy relevante en ciertas obras finiseculares, como han puesto de manifiesto Reyes Peña *et alii* en su análisis de las dos piezas que Cueva (2009) dedica al *Príncipe tirano* y Guiliani para las tragedias de Argensola (2009). En estos referentes italianos se pone de manifiesto una sustitución de los ideales estéticos renacentistas por una búsqueda de nuevas formas expresivas, que podrían ser el reflejo, en ocasiones, de una nueva manera de ver el mundo.

Cueva debió leer la tragedia *Orbecche* impresa, o pudo conocer a Giraldi, y al resto de las novedades italianas, a partir del repertorio de las compañías itinerantes de este país que representaron en Sevilla, o ambas a la vez. La compañía de Ganassa, que recorre España entre 1574 y 1584, subía a las tablas una pieza trágica que terminaba con la muerte del rey a manos de unas mujeres y con una aparición final de la Justicia (Ojeda 1997); y en un manuscrito de uno de los miembros de su compañía, llamado Abagaro Frescobladi –alias Stefanello Bottarga–, se conserva una parte de la única traducción conocida de la *Orbecche*, otra parte de una adaptación en prosa de la misma, y fragmentos de una versión de la tragedia *Le troiane* de Ludovico Dolce (Ojeda 1995 y 2007). Estas circunstancias debieron tener gran repercusión en

---

llama a Orbecche y le entrega la cabeza y las manos de Oronte junto con los cadáveres de los hijos. Orbecche enloquece por el dolor, mata a Sulmone y se suicida» (Argensola 2009: LXIX).

[219] Se trata de la *Primera parte de las cien novelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio, donde se hallaran varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y politica, y sentencias, y auisos notables. Traduzidas de su lengua Toscana por Luys Gaytan de Vozmediano*. Toledo: Pedro Rodríguez, a costa de Julián Martínez, 1590. Sobre la fortuna de la obra original de Cinthio y las particularidades de esta traducción consúltese Aldomá (1996). Se pueden documentar ejemplares en Santander (Biblioteca de Menéndez Pelayo, R-IX-4-8), Barcelona (Universidad de Barcelona, Biblioteca General, XVI-3299) y Madrid (BNE, R/11888). Espero poder estudiar esta colección próximamente. Agradezco a la profesora Folke Gernert estas noticias.

nuestro dramaturgo, sobre todo si tenemos en cuenta que Ganassa representó frecuentemente en Sevilla desde 1575[220].

En la tragedia de Giraldi se muestra claramente el deseo de no seguir los principios aristotélicos y el interés por crear una tragedia nueva, que se acerque a los nuevos gustos del público. Aquí está el germen de una nueva estética, de un nuevo modo de componer y de representar que se suele definir, escuetamente, como senequismo, ya que la obra de Séneca es, en este contexto, el modelo de escritura dramática más pertinente. Su influencia en las piezas de Cueva fue detectada ya por Morby en (1937)[221]. Podemos reconocer este senequismo en la falta de recato al expresar la angustia, en el estoicismo de los prisioneros próximos a morir, en la abundancia de crímenes cometidos en escena –y en la truculencia de éstos–, en el predominio del instinto sobre la razón y en unos argumentos que se desarrollan a partir de la venganza, la cólera, la ambición, la pulsión sexual y los asesinatos. Se intenta cautivar a los espectadores a partir de una retórica muy elaborada, llena de sentencias, de una ambientación insólita, de la aparición de espíritus, de sueños de mal agüero, etc.

La crítica moderna, desde Moratín, ha censurado el mal gusto de estos motivos, pero nunca se ha preguntado por su sentido en el contexto en el que fueron escritos. De la armonía del Renacimientos hemos pasado a una época de contradicciones. Además de una indudable finalidad efectista, tienen un sentido ideológico y un propósito educativo, en la línea de lo que Pinciano denominó la «tragedia morata». Froldi (1999: 21) calificó este teatro de «manierista», no como un simple modelo estilístico sino como un teatro caracterizado por la búsqueda de nuevas vías de expresión en los últimos días del Renacimiento. Esa nueva tendencia dirigió su interés, de manera primordial, hacia la tragedia, un género que, junto a la épica, gozaba del mayor prestigio literario, pero que se vio abocado a un callejón sin salida.

3.3.2. La teoría del poder en el Renacimiento

El motivo de la tiranía y del tirano que es castigado o asesinado por su despotismo aparece enunciado también en *Orbecche*[222], y es un tema muy común en las novelitas que reunió Giraldi en sus *Hecatommithi*. Este motivo es uno de los más recurrentes en la dramaturgia finisecular, sobre todo en las tragedias. En ellas es habitual encontrar algún personaje central que actúa como un tirano y que es

[220] Sobre esta influencia del Giraldi teatral en la obra de Cueva, además de la monografía de Reyes Peña *et alii* (Cueva 2009: 66 *et passim*), véase a Cascardi (1976-1977) y Froldi (1999).

[221] Véase además a Blüher (1983: 318-330, 323-324) y Atkinson (1936).

[222] Cfr. *Orbecche* (vv. 161 y ss.), *apud* Froldi (1999: 26).

calificado como tal en los parlamentos: es el rey don Alfonso en *Nise lastimonsa*, Yarbas en *Elisa Dido*, Semíramis en *La gran Semíramis*, Atila en la tragedia homónima, el Príncipe en *La cruel Casandra*, el rey Alboacén en *Isabela*, el rey Acoreo en *Alejandra*, el rey Corbanto en *El tirano rey Corbanto*[223], etcétera. Desde el mismo prólogo de las *Comedias y tragedias* de Cueva, esta cuestión se presenta como algo central en el corpus dramático del sevillano: especialmente en la *Comedia del cerco de Zamora*, en la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, en la *Tragedia de Virginia*, y en *La libertad de Roma por Mucio Escévola* que edito en este trabajo. En definitiva, en todos sus dramas históricos y en las piezas más influidas por la tradición trágica italiana, como las dedicadas a *El príncipe tirano*[224].

Pero cuestionar los límites del poder y subir a escena un tiranicidio no se puede entender como una crítica al sistema monárquico, y menos aún como una crítica personal a Felipe II. Es más bien un reflejo teatral del auge de los estudios políticos que se desarrollan en este periodo. El tema del tiranicidio había sido ya discutido en la Antigüedad y en la Edad Media, pero la reflexión adquiere nuevos bríos en el siglo XVI. Por un lado se encontraba *El príncipe* de Maquiavelo, que defendía la autoridad del señor por encima de toda ley humana y divina. Junto a él surge, en el contexto de las guerras de religión, un movimiento realista sustentado por varios católicos, pero principalmente por miembros de la Reforma, que postula que los súbditos deben obedecer pasivamente al rey como representante de la voluntad divina; no existe ninguna instancia que pueda deponerlo ni limitar su poder[225]. Como reacción a esta postura surgen aquellos que defienden que el poder del rey deriva del pueblo y en consecuencia la comunidad puede deponerlo en determinadas circunstancias. Esta corriente produjo en la cultura católica postridentina un sinnúmero de opúsculos y de tratados. El principio ontológico-tomista defendido por la tradición española trazaba una relación entre la ética cristiana y la delimitación del poder regio. El fin último de todo Estado es el individuo y en última instancia su salvación eterna. Desde esta postura se combatió con vehemencia contra todas las variantes de maquiavelismo y realismo.

En esta pugna destacan Pedro de Ribadeneyra y Claudio Clemente, cuya actitud se puede resumir en las siguientes palabras de Luis Arocena (1979: 24):

> Lo que ambos censuran con irritación es el amoralismo y la irreligiosidad que descubren en el príncipe maquiavélico; sobre todo, su concepción de un Estado laico, conformado por una causalidad inmanente, y cuyos fines se

[223] Pieza Anónima (1931) compuesta entre 1579 y 1585.

[224] Véase en este sentido el estudio del tratamiento de la tiranía en estas dos piezas realizado por Reyes Peña *et alii* (Cueva 2009: 52-66).

[225] Véase el contexto de las teorías políticas en torno al nacimiento del Estado Moderno en Fazio (2007: 25-55).

manifiestan como imperativos y últimos. Semejantes propuestas no pueden se otra cosa que extravíos de un hombre perverso.

La literatura política se dedicó entonces a estudiar los distintos casos de tiranía y a discutir sobre la mejor manera de evitarla o combatirla. ¿Hasta que punto es legítima la resistencia? ¿Y asesinar al tirano? Unos cuantos se distinguieron por querer controlar el poder del rey sin llegar nunca a matarlo, como Diego de Covarrubias (*Epítome in quartum librum Decretalium*, 1545), Juan Ginés de Sepúlveda (*De regno*, 1571) y Juan Márquez (*Gobernador cristiano*, 1612). Otros defendieron el tiranicidio abiertamente, como Domingo Báñez (*De iure et iustitia decisiones*, 1594), Juan de Mariana (*De rege et regis institutione*, 1599), Luis de Molina (*De iustitia*, post 1600) y Francisco Suárez (*Defensio fidei*, 1613)[226].

El modo más eficaz de desarticular el maquiavelismo, de ponerlo en ridículo si se quiere, es presentar a un tirano como el responsable de los crímenes más atroces. La tragedia prelopista es deudora de este interés por trazar los límites del poder. Prueba de ello es el tratadillo que escribió el dramaturgo Gabriel Lobo Lasso de la Vega y que ha estudiado recientemente el profesor García-Bermejo (en prensa[a]). Me refiero al manuscrito titulado *Curia española que contiene relación de los Arçobispados y Obispados de todos los reynos de España y de las Indias*, firmado en 1611 (BNE, Ms. 18261). Un compendio de los títulos nobiliarios españoles y de sus orígenes, de las personas que los han poseído, de la etimología de las denominaciones, etc. (fols. 1r-284v), que contiene, en los folios siguientes (284v-r-299r), un pequeño tratado político: *Advertençias y documentos ymportantísimos para los príncipes y señores que administran bassallos, cosas que ninguno debe ygnorar, assí para su conçiencia, quietud, conserbación y aumento como para la de sus súbditos. Sobre cómo debe ejercer el príncipe su poder sobre sus vasallos.* En sus páginas encontramos una serie de consideraciones sobre el ejercicio del poder y el papel de los cortesanos en la curia, que se corresponden con algunos episodios de sus tragedias, escritas veinte años antes (c. 1587).

Ya por último, cabe señalar que este contexto de reflexión política en torno a los límites del poder, y el tiranicidio, no influyó solamente en los dramaturgos de la generación de Cueva, sino que ocupa un lugar en el teatro barroco, un lugar menor pero de un desarrollo ininterrumpido: en Guillén de Castro, Mira de Amescua, Tirso, Rojas Zorrilla, Moreto, Calderón, etcétera, y por supuesto en piezas de Lope

[226] Uno de los referentes más destacados es el de Mariana, estudiado por Centenera (2006) dentro del contexto de la teoría política que aquí sólo hemos podido esbozar. Consúltese además a Baciero (2008), que compara las teorías de Suárez y Locke que atienden a esta cuestión.

como *El príncipe despeñado*, *El Gran duque de Moscovia* o *La reina Juan de Nápoles*, dramas que no recordaron los críticos del teatro finisecular[227].

[227] Sobre el tratamiento de los límites del poder y del tiranicidio en el teatro áureo véase Lauer (1987), que estudió estos fenómenos desde la generación de 1580 (aunque acepta las tesis de Watson 1971) hasta 1698, analizando su desarrollo en las distintas «escuelas» dramáticas. En Lauer (2002) escribe una historia de la crítica (1960-2000) sobre este tema en los autores señalados, donde consigna las monografías más relevantes.

SEGUNDA PARTE
CLAVES DE UN PROGRAMA CULTURAL

CAPÍTULO CUATRO
EL ROMANCERO HISTÓRICO

EN UNA de aquellas tardes teatrales del Madrid barroco, Lope de Vega tenía interés por conocer la opinión del vulgo sobre un drama que estaba representando un autor de comedias amigo suyo. Por eso, oculto tras el embozo de su capa, se introdujo entre las filas de los mosqueteros que llenaban el patio general para escuchar sus comentarios. Como él mismo nos cuenta, al tiempo que un actor recitaba un romance sobre don Rodrigo y la pérdida de España que formaba parte del drama, uno de aquellos espectadores empezó a cantarlo también, con tanto brío, que apagaba la voz que les llegaba desde el escenario. Con la misma libertad, un joven escudero que tenía cerca se encaró con aquella cuadrilla de figurantes, porque, en su opinión, aquel poema no era fiel, en tal o cual punto, al relato de las viejas crónicas. El alboroto estaba servido, y no cesó hasta que la multitud expulsó al muchacho del corral[228].

Aunque esta anécdota pueda tener cierta dosis de exageración –que no sería de extrañar, viniendo del propio Lope– no cabe duda de que aquellos dramaturgos componían dramas históricos para un público muy versado en la materia, gracias, sobre todo, a la tradición oral y a la ingente publicación de pliegos sueltos, de romanceros y de crónicas desde mediados del siglo XVI. La historia, podemos decir, había echado raíces –y muy profundas–, en aquellos espectadores, que debían sentir cierta fascinación al ver encarnadas las narraciones que habían escuchado o leído desde niños[229].

[228] Esta anécdota procede de una loa compuesta por Lope de Vega en torno a 1585-1595, según sus editores (Antonucci & Arata 1995: 83-88).

[229] Para describir lo que supuso la recepción de los romances para aquellos lectores u oidores véase a Díaz-Mas (1996: 30-34). Y para la recepción impresa de la tradición medieval y la creación de textos nuevos a Di Stefano (1977), Chicote (2006), y las referencias que se apuntan en el apartado dos de este capítulo.

En estas páginas intentaremos aportar una serie de claves culturales que ayuden a describir el último eslabón de la cadena que va desde los cantos medievales hasta los escenarios, y que muestren cómo se fue aquilatando la tradición épica en su camino hacia la *comedia nueva*.

4.1. Los romances de Juan de la Cueva

4.1.1. El *Coro febeo de romances historiales*, 1587-1588

Descripción material y del contenido

En noviembre de 1587 se terminó de imprimir, en el taller hispalense de Juan de León, el libro de romances titulado *Coro febeo de romances historiales*. Un volumen algo abultado, con 341 hojas, y de formato popular, en 8º (10 x 15 cm.), a una sola columna. Conservamos varios ejemplares de las tres emisiones que vio la colección: una a finales de de 1587 y dos de 1588[230]. El colofón de todos ellos está fechado en 1587, pero la portada varía. Según el ejemplar de la Real Biblioteca (I/B/180), de 1588, la aprobación está firmada en Madrid a 6 de junio de 1587 por «El Maestro Lascano» (2r). En el colofón se señala el fin de la impresión a 8 de noviembre de 1587 (341v). Le sigue un cuadernillo sin foliar con la «Tabla». Hasta este punto todos los testimonios son idénticos. Pero a este ejemplar se ha añadido además una fe de erratas, fechada en Madrid el 19 de enero de 1588 por Vázquez de Mármol, dos páginas en blanco y la «Tassa», firmada por Lucas de Camargo en Madrid el 19 de febrero de 1588. Según se indica aquí, faltaba este requisito legal en los ejemplares que salieron en 1587 y el «Consejo de su Magestad» pidió que se subsanara el error. Se imprime para ello una nueva portada, con fecha de 1588, pero luego no se añade la tasa de marras a todos los ejemplares[231]. Desde entonces, la colección, como tal *Coro*, no ha vuelto a ver las máquinas de la imprenta. Algunos de sus romances se pueden leer en el *Ensayo* de Gallardo (1863-1889: II, 638-641) y

[230] *Coro febeo de romances historiales, compuesto por Ioan de la Cueva* [...] con privilegio, en Sevilla, en casa de Ioan de León, 1587 ó 1588, a costa de Iacome López, mercader de libros, en la calle de Génova. Se conservan ejemplares en Viena (Biblioteca Imperial de Austria, *38.Bb.52, de 1588), en Madrid (Biblioteca del Escorial, 22-V-33, de 1587; Biblioteca Nacional de España, R. 31.235, de 1587, y R. 6285, de 1588 [sin tasa]; Real Biblioteca, I-B-180, de 1588 [con tasa]), en Londres (British Library, 11451.aa10, de 1587), en Oviedo (Biblioteca Universitaria, A 318, CGArm-150, de 1588), en Cambridge, Mass., (Span 4850.5*, de 1588), en Roma (Biblioteca Universitaria Alessandrina, RM 0280 [RM L01], de 1587) y en Nueva York (*Hispanic Society*, de 1588, Cfr. Penney 1965: 161). Para este estudio, salvo que se indique lo contrario en casos concretos, se tiene en cuenta y se cita el ejemplar R/6285 de la BNE. Rodríguez-Moñino (1973: II, 9-17) realizó una primera descripción, donde localiza sólo dos ejemplares: el de la Biblioteca Nacional de España de 1588 y el de la *Hispanic Society*.

[231] Según Moll (1989: 63-*passim*), si varía la portada y/o los preliminares pero no varía el cuerpo del texto se trata de emisiones distintas y no de estados distintos. Son por tanto tres emisiones (la de 1587, la de 1588 con tasa, y la de 1588 sin tasa) y no dos emisiones con dos estados de la segunda emisión.

sobre todo en el *Romancero general* recopilado por Durán (1859-1861) en el siglo XIX, que recogió gran número de ellos[232].

El libro está dirigido a «doña Juana de Figueroa y Córdoba, mujer de don Jerónimo de Montalvo, caballero de la Orden de señor Santiago [sic], gentilhombre de la casa del Rey nuestro señor, Alguacil Mayor de Sevilla», según reza la portada. Los textos preliminares (aprobación, privilegio, dedicatoria) terminan con un «Prólogo» en octosílabos (4v-8v) y un «Romance al libro» (8v-11r).

La colección se divide en diez libros:

Libro I: «Romance al dios Apolo», dios de la música y de la poesía que presidía en el Parnaso el concurso de las musas, más 8 romances.

Libro II: «Romance a la musa Clío», musa de la historia, más 9 romances.

Libro III: «Romance a la musa Euterpe», musa de la música, más 9 romances.

Libro IV: «Romance a la musa Talía», musa de la comedia, más 9 romances.

Libro V: «Romance a la musa Melpómene», musa de la tragedia, más 9 romances, más un «Romance al libro».

Libro VI: «Romance a la musa Terpsícore», musa de la poesía ligera y la danza, más 9 romances.

Libro VII: «Romance a la musa Erato», musa de la lírica coral, más 9 romances.

Libro VIII: «Romance a la musa Polimnia», musa de la aritmética, más 9 romances[233].

Libro IX: «Romance a la musa Urania», musa de la astronomía, más 9 romances.

Libro X: «Romance a la musa Calíope», musa de la poesía épica, más 8 romances, más un «Romance al libro».

Como iré destacando a lo largo de estas páginas, la relación entre los romances y la producción dramática de Cueva es muy significativa, razón por la que es pertinente hacer una relación numerada de todas las composiciones del libro,

---

[232] Más adelante se indica la referencia bibliográfica de los estudios y las ediciones de romances particulares de Cueva que se han publicado posteriormente.

[233] El atributo de cada una de las musas ha sido siempre variable, según se recurriera a una fuente o a otra. Las musas de Cueva se ajustan a las características más habituales excepto en el caso de Polimnia. La tradición la presenta generalmente como la musa de la pantomima. Menos frecuente resulta verla como musa de la geometría, interpretada aquí como «arismética» (Grimal 2004: 367-368 y 442).

donde se indica el título y la extensión de cada poema. El lector podrá situarlos así fácilmente cuando se citen en otros puntos de este estudio[234].

L. I. «Al dios Apolo» (12r-13r) [1], «A la contienda de Áyax Telamón y Ulises por las armas de Aquiles» (13r-22v) [2][235], «De Heróstrato, el cual quemó el templo de Diana porque uviesse memoria dél» (22v-25v) [3], «De cómo el rei Ferón de Egito cegó porque tiró una lança al río Nilo y del oráculo que uvo, y del modo que cobró la vista, y lo que sucedió más» (25v-28r) [4], «Del músico Arión cuando fue echado al mar, y cómo lo libró un delphín, y lo demás que sucedió» (28v-32v) [5], «De cómo fue muerto Marco Tulio Cicerón» (32v-35r) [6], «Del magno Pompeyo, y cómo fue preso por el rei Gencio, y lo más que sucedió» (35r-37v) [7], «De la reina Passiphe que se enamoró de un toro» (37v-41r) [8], «De Gayo Mario, cuando venció a los cimbros, y lo que sucedió más» (41v-45r) [9].

L. II. «A la musa Clío» (45v-47r) [10], «A la famosa batalla entre los horacios y curiacios, y lo que sucedió más» (47r-52v) [11], «De Arias Gonçalo y la sentencia que le fue notificada sobre el reto de Zamora» (52r-54v) [12], «De cómo Appio Claudio, Decenviro de Roma, se enamoró de Virginia y cómo su padre Virginio la mató, y lo que sucedió más» (54v-58v) [13], «Al juramento que Aníbal hizo de ser perpetuo enemigo de los romanos» (58v-61v) [14], «De cómo Publio Clodio fue cogido en casa de Julio César en ábito de muger, y lo que sucedió más» (61v-64v) [15], «Del asno que llevaba la estatua de la diosa Isis» (65r-67r) [16], «De cómo yendo desbaratado el rey Xerxes, entró en un navío, y lo que le sucedió con el piloto dél» (67r-70r) [17], «Del rei don Sancho el Tembloroso, cuando fue acusada su mujer doña Teresa por sus hijos don García, y don Fernando, y cómo fue libre de la acusación por su entenado don Ramiro» (70r-73v) [18], «De cómo Aníbal cercó a Sagunto y la respuesta que dio a los mensajeros de Roma, y lo que sucedió más» (73v-77v) [19].

L. III. «A la musa Euterpe» (77v-79v) [20], «Del invencible Aristómenes, capitán de los messenios, y de sus famosas hazañas y muerte» (79v-95v) [21], «De Tucia, virgen vestal, y cómo fue acusada de incesta y fue libre por una prueva que hizo» (95r-97v) [22], «Del rei don Alonso el Sabio y de lo que le sucedió con la Emperatriz de

[234] La numeración coincide con la establecida por Rodríguez-Moñino (1973: II, 9-17). En la siguiente descripción actualizo la puntuación, la acentuación, y la distribución de mayúsculas y minúsculas, y conservo el resto de las grafías según el original. En el desarrollo del trabajo, los títulos y las citas de los romances no tiene ya un interés bibliográfico, ni lingüístico, sino argumental, por lo que transcribo el texto según las normas de edición de las comedias (cap. 9). En ambos casos se tiene siempre en cuenta el ejemplar de la BNE R/6285.

[235] La fábula mitológica desarrollada en este largo romance procede, en esencia, del libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio. En el capítulo siguiente estudio sus fuentes y analizo su relación con la tragedia homónima de Cueva, tanto desde un punto de vista textual como desde la propuesta de valores sociales que ambas obras presentan. En el Apéndice se ofrece una transcripción del poema.

Constantinopla» (97v-99v) [23], «De Granio Pretonio, y cómo se dio la muerte por no recebir la vida de la mano de sus contrarios» (99v-101r) [24], «Amoroso» [que incluye una canción] (101v-103r) [25], «De una contienda entre Neptuno, Vulcano, Minerva, y el parecer de Momo a quien hizieron juez» (103r-106v) [26], «De la muerte del rei Servio Tulio, y crueldad de Tulia, su hija» (106v-108v) [27], «De lo que sucedió a un galán con una madre y una hija a quien quiso burlar, y lo burlaron» (108v-115v) [28], «De lo que hizo Zopyro para entregalle al rei Darío la ciudad de Babylonia» (115v-121v) [29].

L. IV. «A la musa Thalía» (121v-122v) [30], «De cómo el tirano Nicocreonte, dio la muerte al philósopho Anaxarco» (122v-125r) [31], «A la muerte del rei don Enrique» (125v-126v) [32], «De cómo Ariadna fue dexada en la Isla de Quíos por Thesseo, y lo que sucedió más» (127r-128v) [33][236], «De lo quel Saladino mandó hazer después de su muerte» (128v-129v) [34], «De cómo y de quién fue muerto Asdrúbal» (129v-132r) [35], «De lo que le passó a un sacerdote de Egitto con los caldeos sobre el fuego que adoravan por su dios» (132r-134r) [36], «Del cónsul Cayo Claudio, que aviendo vencido a Asdrúbal, le cortó la cabeza, y se la hizo arrojar a su hermano Aníbal, y lo que sucedió más» (134v-137v) [37], «A la muerte de Milón» (137v-139v) [38], «De cuando Solón se fingió loco para induzir a los athenienses que cobrassen la isla Salamina» (139v-142v) [39].

L. V. «A la musa Melpómene» (142r-144r) [40], «De cómo Antíoco se enamoró de su madrastra Stratonica, y lo que sucedió más» (144v-147v) [41], «De la crueldad que usó una mujer con un hijo suyo» (147v-149v) [42], «De cómo fueron vencidos lo saguntinos por los phenises en una batalla de mar» (149v-151v) [43], «Del conde don Manuel Ponce de León, y cómo fue a Francia y lo que le sucedió allá» (151v-158r) [44][237], «Del rei Ciro, cómo aviendo vencido a los assirios le fue presentada la hermosa Panthea, reina de Susa, y lo que sucedió más» (158r-160r) [45][238], «Del conde Fernán Gonçales, y cómo se abrió la tierra y le tragó un soldado, y lo que sucedió más» (160r-162r) [46], «De lo que le sucedió al filósofo Arcesilao con un ollero» (162r-163v) [47], «De lo que hizo Cloelia, virgen Romana, siendo dada en rehenes al rei Porsena» (163v-166v) [48], «De Maulo Fulvio, senador romano, el cual dio la muerte a un hijo suyo porque era amigo de Cartibio, enemigo de Roma, y lo que sucedió más» (166v-169r) [49], «Al libro» (169r-171v) [50].

---

236 Según Arcaz (1997: 316-319), este romance sigue de cerca las *Heroidas* de Ovidio y es el primero en abordar el mito de Ariadna de un modo directo en las letras españolas (pero en el romancero erudito hay algunos poemas dedicados a Teseo y al Minotauro).

237 Transcripción del romance y comentario en Correa (1999: II, 609-701).

238 La historia de la reina Pantea se narra en cuatro romances (nn. 45, 66, 67 y 76) que escribió teniendo presente la *Ciropedia* de Jenofonte, ya fuera de manera directa o indirecta. Los poemas son editados y estudiados a la luz del texto griego por Gallé (2002).

L. VI. «A la musa Terpsícore» (172r-173v) [51], «De cómo los Romanos robaron a las Sabinas, y lo que sucedió más» (174r-179r) [52], «De cómo Julio César passó el río Rubricón [sic], y lo que sucedió más» (179v-181r) [53], «De Scypión Africano, y cómo le fue presentada una donzella cativa, y lo que sucedió más» (181v-185r) [54], «Del rei Massinisa, y muerte de la reina Sophonisba su esposa» (185r-188r) [55], «De Lucio Mario, y destruición de la ciudad de Astrapa» (188r-191r) [56], «De lo que le sucedió a un Mayordomo de Bollullos con un alcalde del mismo pueblo» (191r-195r) [57],[239] «De Andrómeda, y cómo Perseo la libró de la muerte, y lo que le sucedió más» (195r-203r) [58][240], «De cómo Aníbal se dio la muerte, por no verse en poder de los romanos» (203r-205v) [59], «De Marcio Coriolano, y cómo cercó a Roma, y lo que sucedió más» (205v-209v) [60].

L. VII. «A la musa Erato» (209v-211r) [61], «De Sancho Fernández, conde de Aragón, y cómo quiso su madre matallo con veneno, y lo que sucedió» (211r-214v) [62], «De doña Teresa ermana del rei don Alonso, y lo que le sucedió queriéndola casar con Abdalla, rei moro de Toledo» (215r-218v) [63], «Del nacimiento de Rómulo y Remo» (218v-222v) [64], «A la muerte de Rómulo» (222v-225r) [65], «De Araspa a un soldado del rei Ciro y cómo se enamoró de la reina Panthea y lo que le sucedió con ella» (225r-228v) [66], «De la reina Panthea, y cómo se dio la muerte en presencia del rei Ciro» (228v-230r) [67], «Del filósofo Diógenes, y cómo un su discípulo quiso tentar su paciencia, y lo que le sucedió más sobre esto» (230r-234r) [68], «Del rei Cresso, y cómo fue muerto su hijo Atis por un huésped suyo, y lo que sucedió más» (234r-240v) [69], «De la muerte del magno Pompeyo y lo demás que sucedió» (240v-248v) [70].

L. VIII. «A la musa Polimnia» (248v-249v) [71], «De la batalla entre los dos ermanos labienos, y lo que sucedió más» (250r-254r) [72], «De la muerte que se dieron los dos ermanos, Eteocles y Polinices, sobre el reino de Thebas, y lo que le sucedió más» (254r-257v) [73], «De Hali Albahacen, rei de Granada, respondiendo al rei don Fernando que le embió a pedir las parias que pagavan a Castilla» (257v-259v) [74], «Del cónsul Paulo Emilio, y cómo fue muerto en una batalla contra Aníbal» (259v-262r) [75], «De la muerte del rei Abradata» (262r-263v) [76], «De don Rodrigo de Cisneros, de quien vino el apellido de los Girones» (263v-267r) [77], «De lo que le sucedió a Julio César con Amiclas, un barquero» (267r-270v) [78], «De lo que le sucedió a Marco Furio Camilo con un ayo de los hijos de los Faliscos, que él tenía cercados» (271r-273v) [79], «De los amores de Lucio Apuleyo, y cómo se convirtió en asno, y lo de más que le sucedió» (273v-284v) [80].

---

[239] Cebrián (1991: 105-106) comenta y edita fragmentos de este romance denominado «rústico» y otros similares del inédito *Segundo coro febeo* (*vid. infra*).

[240] Morcillo (2002) dedicó un estudio a este romance en el que destacó los puntos en los que Cueva es deudor de las *Metamorfosis* de Ovidio y aquellos en los que varía el contenido de la fuente para remarcar el sentido moral de la fábula.

L. IX. «A la musa Urania» (284v-285v) [81], «De Tarquinio Prisco, y cómo fue rei de Roma, y lo que le sucedió más» (285v-289r) [82], «De Aníbal, y lo que le sucedió en la ribera del río Ebro» (289r-292r) [83], «De lo que le sucedió al obispo don Astolfo en Oviedo con un toro» (292r-293v) [84], «De lo que le sucedió a Aníbal sobre Sagunto, y un prodigio que fue visto dentro» (293v-295v) [85], «De Diógenes, y lo que le sucedió con Platón» (296r-297v) [86], «A la muerte del filósofo Sócrates» (298r-300v) [87], «De cómo Alexandro Magno cortó el nudo que no pudo desatar» (300v-302r) [88], «De cómo Timoclea, virgen thebana, dio la muerte a un capitán de Alexando Magno, y lo que más le sucedió» (302r-305v) [89], «De Marco Furio Camilo y cómo cercaron a Roma los galos, y lo que sucedió más» (305v-310v) [90].

L. X. «A la musa Calíope» (311r-312r) [91], «De cómo los poetas siguieron a la Poesía, y lo que passó con ellos» (312r-316v) [92], «De cómo los poetas conquistaron el Parnasso, y lo ganaron, y Apolo y las musas huyeron dél» (316v-324r) [93][241], «De la sentencia que dio Solento contra un hijo suyo, y lo que sucedió más» (324r-326r) [94], «De Egas Núñez, y como libró la villa de Guimaraes, y lo que sucedió más» (326r-330v) [95], «De cómo se arrojó Marco Curcio en el hoyo que se abrió en Roma» (330r-332v) [96], «De Dionisio, tirano de Sicilia, y lo que le sucedió con Democles, un adulador» (332v-334v) [97], «Del rei Minos y crueldad y muerte de Scyla, hija del rey Nisso» (334v-337v) [98], «De Otaviano Angusto, y cómo no se quiso dexar adorar, y lo que le passó con la Sibila» (337v-339r) [99], «Al libro» (339r-341r) [100].

Diseño editorial

Las composiciones, como se ve, han sido ordenadas conforme a un plan editorial. La colección parece partir de un conjunto de 88 romances originales de temática mayoritariamente histórica. Para ellos se prepara un estuche editorial que aporta a la colección una identidad como obra de conjunto. Se abren diez libros, nueve para cada una de las musas y uno para Apolo, que las preside en el Parnaso. A cada una de estas deidades se dedica un romance compuesto para la ocasión, con el que da comienzo cada libro-capítulo. Se escriben además tres romances «al libro» para reforzar esa identidad editorial, que se colocan en lugares estratégicos: al principio (n. 0, en preliminares), en medio (n. 50) y al final (n. 100). Cuando se dispone sobre el papel todo este material surgen algunos inconvenientes. Parece primar la idea de que la colección esté formada por cien poemas. Quizá por esto el primer «Romance al libro» (n. 0) está fuera de la serie, que suma así cien poemas exactos. El segundo «Romance al libro» (n. 50) se incluye como poema 11 del libro quinto, y el tercero como poema 10 del décimo libro (n. 100). Quizá entró en

[241] Simón Díaz (1979: 276-277) comenta y edita fragmentos de este romance.

competencia el criterio numérico (10 libros con 10 poemas cada uno) y el de los romances al libro, porque el Libro I se queda con 1 + 8 romances, y el Libro V suma al final 1 + 9 + 1. Bien pudo haber quitado un poema del Libro V para pasarlo al I, pero no lo hizo, posiblemente por la gran extensión del poema n. 2. Dejando a un lado estas dos excepciones, los demás libros están formados por diez composiciones.

¿Tienen las musas algún sentido dentro de esta arquitectura editorial? Fácil resulta aquí recordar el ejemplo de los libros en los que, años más tarde, se publicará la poesía de Francisco de Quevedo después de su muerte. En *El Parnaso español* (1648) y en *Las tres últimas musas castellanas* (1670) la distribución de los poemas se ajusta a la función de cada una de las musas según sea su tema, estilo, género o su composición estrófica[242]. Como explica su editor, González de Salas, «a cada una de las propias Musas se atribuyen diversas especies poéticas». Así, por ejemplo, bajo la musa Clío encontramos los poemas de sentido épico, a Melpómene se dedican los temas fúnebres y a Terpsícore las letrillas, jácaras, y todos aquellos poemas que se «cantan y bailan»[243]. No sucede algo así en nuestro romancero. Al menos no he conseguido advertir ninguna relación entre los poemas y la musa que encabeza cada libro. El contenido de todos ellos parece similar e intercambiable[244]. El primer romance de cada libro comienza con una invocación a la divinidad que lo encabeza. Se nombran sus atributos y se solicita su auxilio frente a los maldicientes y al vulgo que criticará la obra. Tan sólo en el primer romance del Libro III, el dedicado al «invencible Aristómenes» (n. 21), encontramos una alusión a la musa de su libro, a Euterpe. No hay ninguna otra conexión literal o temática en toda la colección. Frente al caso de la poesía de Quevedo, donde la «distribución musal» tenía un sentido interpretativo, aquí destaca solamente como recurso editorial.

Un lugar para el «Coro» en el panorama editorial

A lo largo del siglo XVI, la industria del libro comienza a despegarse de las dinámicas de compilación manuscritas para elaborar artefactos editoriales propios,

---

[242] El caso ha sido estudiado con detalle por Vélez-Sainz (2007), que describe la labor editorial de González de Salas y Pedro de Aldrete a partir de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio, que les sirvió de inspiración. El citado crítico (2006) analizó también las distintas manifestaciones culturales que tuvo el Parnaso durante el Siglo de Oro, una época en la que el monte de los poetas, Apolo, las musas, y las fuentes de la inspiración tenían una gran relevancia alegórica. Agradezco al autor sus consejos para el caso de Cueva.

[243] Las citas proceden de la edición de José Manuel Blecua (Quevedo 1969-1981: I, 124 y 123).

[244] Bello (2006: 139), que estudió este romancero desde una perspectiva muy distinta a la que aquí presento, se planteó de manera tangencial esta cuestión y entiende que «los temas no llevan un orden, ni están agrupados por motivos afines».

donde prima la rentabilidad económica. Nace así el *Cancionero general* (1511) y todos aquellos impresos poéticos que se distinguen de las colecciones manuscritas poéticas cuatrocentistas[245]. A la zaga de éstos se sitúan los florilegios y los romanceros que pueblan, con éxito creciente, la nueva geografía textual.

En la tradición española, los manuscritos medievales no suele tener un título. Su identificación se realiza a partir del *incipit* del texto (Simón Díaz 2000: 81-87). Esta dinámica dejará su huella en los primeros impresos, pero irá perdiendo protagonismo a lo largo del Siglo de Oro en favor de una sistematización cuya forma más común consistía en iniciar el título con un vocablo de tipo genérico, como *Sumario*, *Prontuario*, *Silva, Cancionero, Sermón*, *Parte*, etc. En ocasiones podía ser de tipo numérico, y servía para indicar el número de composiciones o de libros que formaban la obra, como *Las seiscientas apotegmas*, de Juan Rufo (1596), las *Doscientas preguntas con sus respuestas en versos diferentes*, de Juan González de la Torre (1590) o la *Década de la Pasión* (1576 y 1586) de Juan Coloma. Entre las colecciones elaboradas a partir de un número concreto de textos, encontramos el caso de las formadas por cien composiciones, que presenta multitud de ejemplos en el terreno de la lírica italiana del momento. Pienso, por ejemplo, en los *Cento sonetti* de Alessandro Piccolomini (1548), seguidos por otros *Cento sonetti* de Rainerio (1553), los *Centi sonetti espritituali* (1585) de Castaldini o los *Cento madrigale* de Manuricio Mandredi editados el mismo año que nuestro romancero. En Castilla se documentan casos similares por estos años, como las *Cien oraciones fúnebres* de Luis de Rebolledo (1597)[246].

Hay por tanto una conciencia editorial en torno a esta colección de poemas, un gusto por la simetría, que nos lleva a entender la labor de Juan de la Cueva como la de un profesional de las letras que desempeña también el oficio de editor. La colección podría haberse titulado *Romancero*, simplemente, y recoger unos poemas detrás de otros. En cambio, el sevillano fabrica este magnífico dispositivo editorial, que hace de la colección un libro mucho más novedoso y elaborado. Debemos por tanto situar este librito a las puertas de una nueva tendencia editorial –la que tiene al

[245] Para estudiar estas diferencias entre los cancioneros manuscritos y los impresos, así como el despegue comercial de estos últimos, véase el estudio de Joaquín González Cuenca al frente de su edición del *Cancionero general* (Castillo 2004: I, especialmente 39-44), así como Burguillo (2006: 10-23) y Rodríguez Moñino (1968) y (1973), que cataloga estos nuevos cancioneros y romanceros impresos.

[246] Esta disposición editorial se advierte también en las publicaciones de los *novellieri* italianos. Boccaccio dividió su *Decamerón* en diez días, con diez relatos cada uno, y Giraldi Cinthio –de tanta influencia en la producción de Cueva– reunió en sus *Hecatommithi* 113 relatos, diez de ellos forman la introducción y los otros tres se sitúan como el epílogo de las partes tercera y cuarta, llamadas aquí *decas*. La colección tiene por tanto diez grupos de diez relatos cada una.

Parnaso y a las musas como marco ordenador– que veremos triunfar, años después, en multitud de libros de poesía[247].

El sentido macrotextual de la colección

Aunque la idea de la distribución por musas no nos ha llevado a ninguna conclusión de tipo interpretativo, la voz del autor-editor se hace sentir de manera insistente a lo largo de la colección, aportando la clave de lectura de este *Coro*. En los poemas con función editorial –el «Prólogo», los romances «al libro», y los poemas a las musas– encontramos varios mensajes referidos al conjunto del romancero. Uno de ellos es muy común a la toda producción de Cueva, su temor a las críticas. Por ello pide a las musas que le protejan de las asechanzas del vulgo, que disparará contra su obra de un modo inclemente[248]. Más interesantes para nuestro estudio son las reflexiones que hace sobre la Historia y la finalidad de sus escritos, que están presentes desde los primeros versos del «Prólogo» (fols. 5v-7r):

contra la fuerza del tiempo,
contra el rigor del destino,
hay solamente un reparo,
ya que el daño y perjüicio
de la vida no lo tiene,
por ser preceto divino
que ha de morir el que vive,
sin que quede vivo vivo.
Este es la inmortal Historia,
del largo tiempo registro,
luz clara de la verdad,
de la Antigüedad testigo
[...]
la que libra del Leteo,
los hombres esclarecidos
[...]
y los hechos que sabemos
a la historia son debidos,
y para perpetuallos

[247] Es el caso de las *Flores del Parnaso* (1596) de Luis de Medina o, ya en el siglo XVII, del *Viaje al Parnaso* (1614) de Cervantes, entre otros muchos. Véase la relación de títulos y el comentario de las obras que recoge y estudia Simón Díaz (1979). A pesar de la diferencia de enfoque, véase también Di Stefano (2007).

[248] Cebrián (1991: 101-104) dedica varias páginas a comentar estos miedos dentro de los romances del *Coro febeo*.

inventaron los antiguos
que los hechos se cantasen
que eran de alabanza dinos,
en romances, y estos fuesen
en lengua llana y estilo
humilde, para que fuesen
generalmente sabidos.
Tales fueron los saliares
versos, que en sus sacrificios
cantaban los sacerdotes
salios, por la calle a gritos,
renovando la memoria
de los romanos antiguos.
Tales los cánticos eran
que en la cítara contino
en sus convites cantaban
los griegos, cual será visto
en Virgilio y Cicerón,
que dicen lo que yo digo.

Y explica después cómo son y de qué tratan los romances de su colección (7r):

Los romances son compendio
o abreviación de lo escrito
de las antiguas historias,
y por ellos han vivido
muchas que tienen hoy vida,
que se hubieran ya perdido.
Los romances comprehenden,
en su humilde y llano estilo,
todas cuantas cosas quieren
cantar, de virtud o vicios,
empresas del fiero Marte,
de amor ardientes suspiros,
quejas, celos, burlas, veras,
lealtades, tratos fingidos,
aficiones y ficiones,
y otros casos sucedidos,
cual se verán largamente
tratados en este libro.

La Historia registra los hechos de los grandes hombres, «celebra» la gloria de sus hazañas. La impronta humanista de este planteamiento, como tendremos ocasión de desarrollar más adelante, es clara. La colección tiene un sentido ejemplar, por eso es pertinente escribir romances, para que el mensaje llegue a un número mayor de lectores («y para perpetuallos | inventaron los antiguos | que los hechos se cantasen» [5v]). La conciencia teórica y genérica de Cueva es también clara. Aparece como heredero de la tradición clásica, en un primer indicio de la *translatio imperii* que llena la colección: como los griegos y los romanos, cantamos nosotros las proezas de los grandes hombres, los de ayer y los de hoy.

Muy similar es el planteamiento del primer «Romance al libro» (n. 0; 8v-9r), donde incide en el carácter popular del volumen, destinado «a los lugares humildes». Para ello lo compara con el estilo, con los géneros, y con los destinatarios del teatro. Estos versos son muy elocuentes, sobre todo teniendo en cuenta que se escribieron antes de 1587:

no te envío a los palacios,
donde la real tragedia
tuvo origen, que no cumple
ese puesto a tu llaneza;
a los lugares humildes
do la comedia plebeya
reside es más conveniente,
porque ahí todo contenta,
y a la humildad de tu estilo
no se le debe otra puerta,
aunque el trágico y el cómico
es uno ya, y una cuenta
que hombres altos y hombres bajos
en ambos se representan,
que en vestido ni en personas
en nada se diferencian,
así que ya es todo uno,
un paño y una librea,
Eurípides y Terencio,
el risueño Plauto y Séneca.

El mensaje central del libro aparece también en los romances a las musas, sobre todo en los de aquellas cuya labor guarda una mayor relación con estas ideas, como en el «Romance a la musa Clío» (n. 10; 45v-47r), numen de la Historia:

De los varones gloriosos
que en esta historia celebro,

te hago, divina Clío,
defensora contra el tiempo,
porque viva su memoria
cuanto en su carrera Febo,
[...]
porque la Historia es registro,
y un original proceso,
que descubre la verdad
de lo que encubren los tiempos,
es vida de la memoria
contra el variar del cielo,
que por la Historia están vivos
los hechos del gran Pompeyo,
los triunfos de Julio César,
los tesoros del rey Creso,
la virtud de Epaminunda,
la crueldad de Tolomeo,
[...]
de Aníbal los altos hechos,
[...]
Cual agora por la mía
se verán los claros hechos
de los varones famosos
que en este libro celebro.

Idénticas palabras se pueden encontrar en los poemas dedicados a Talía, a Polimnia, a Calíope o a Melpómene, donde incide en el valor educativo de estas historias que él «celebra» ('difunde'), «que al malo serán ejemplo, | y al bueno serán gustosas» (143v). El volumen se cierra con el «Romance al libro» final (n. 100) y con versos muy parecidos a los anteriores.

Romances sobre la mitología clásica y la Historia Antigua

Los romances se pueden agrupar en cuatro grandes bloques temáticos: 1) sucesos protagonizados por divinidades paganas o relacionados con éstas, carentes de verdad histórica; 2) sucesos de la Historia Antigua; 3) sucesos de la historia medieval castellana; y 4) romances no historiales.

Entre los romances del primer grupo podemos leer composiciones puramente mitológicas, como la «De la reina Pasífae que se enamoró de un toro» (n. 8), la «Contienda entre Neptuno, Vulcano, Minerva y el parecer de Momo» (n. 26), o «De cómo Ariadna fue dejada en la isla de Quíos por Teseo» (n. 33). Otras veces se trata de anécdotas no históricas relacionadas con el mundo pagano, como «De lo

que pasó a un sacerdote de Egipto con los caldeos» (n. 36), o el dedicado a los «amores de Lucio Apuleyo, y cómo se convirtió en asno» (n. 80), cuya historia adaptó a partir de sus lecturas de *El asno de oro* latino[249].

Podemos reducir este grupo a un número pequeño de composiciones (los nn. 3, 5, 8, 16, 21, 26, 33, 36, 58, 62, 64 y 80), sin pretender que sea, tanto éste como los restantes, un conjunto rígido, sino más bien orientativo[250]. Son éstas las piezas más extrañas de la colección por su falta de verosimilitud histórica y por su carácter fantástico, como el número 5, en el que un delfín, enviado por los dioses, salva de morir ahogado al músico Arión. En términos generales tienen un sentido ejemplar, condenando la soberbia (n. 16), la superstición (n. 36), o una conducta antinatural como la de Pasífae (n. 8). En el «Romance del asno que llevaba la estatua de la diosa Isis» (n. 16) se refuerza esa vocación didáctica al tratarse de un argumento, un texto y una imagen que proceden directamente del emblema VII de Alciato[251]. «El simulacro de Isis –nos cuenta Cueva– | iba sobre un tardo asnillo, | a quien la devota gente | salía humilde a recebillo, | las rodillas por el suelo | y corazones contritos, | enseñándole en los brazos | las madres los tiernos hijos, | pidiéndole que criados | fuesen para su servicio» (65r). El jumento que cargaba con la imagen de la diosa pensó que lo adoraban a él y comenzó a brincar de pura soberbia. Tal era su alteración que estuvo a punto de dar al traste con las andas de Isis. El rústico que lo guiaba se dio cuenta de su vana pretensión y, «levantando en alto un palo», le dijo que «llevas deidad encima | no deidad que esté contigo» (66v). Junto al sentido ejemplar de la historia, se advierte también cómo Cueva cristianiza aún más anécdota y el epigrama de Alciato. En el breve fragmento que se ha citado arriba, por ejemplo, leemos expresiones como «devota gente», o «corazones contritos», ideas y expresiones muy cercanas a la religiosidad del momento.

---

[249] Para Escobar (2002: 45), este romance n. 80 está inspirado en los tres primeros libros del *Asinus aureus* de Apuleyo, pero tiene presente la traducción del humanista Diego López de Cortegana y no el texto latino, porque Cortegana sustituye el nombre de Fotis del original por el de Andria, que asume este texto.

[250] El número de los poemas de cada grupo es aproximado. Sirve tan sólo como orientación general: a) 12 pertenecen al grupo de los romances no argumentales que forman parte de la estructura editorial; b) otros 12 forman el primer grupo temático; c) el segundo lo componen 58 poemas; d) 13 el tercero; e) y 5 el cuarto.

[251] La imagen que se muestra más adelante corresponde al contenido central del emblema VII de Alciato, según la edición latina de Lyon de 1550 (Alciato 1985: 35-36). El uso de la cultura emblemática es muy recurrente en la obra de Cueva, y tiene gran importancia a la hora de explicar el horizonte de mensaje de sus obras, y en particular su teatro, como se desarrolla en el próximo capítulo. Influido por los humanistas del siglo XVI, que aborrecían la traducción castellana de la primera edición de los *Emblemata* de Alciato (1931) realizada por Bernardino Daza Pinciano (1549), Cueva utilizó directamente la versión latina, porque Daza cambió la figura de Isis por la de Ceres (Alciato 2003: 57).

El grupo de romances más numeroso es el segundo, con un conjunto que ronda los 60 textos. Aquí encontramos tres tipos de poemas: a) los dedicados a las hazañas de hombres ilustres; b) los que narran batallas históricas y celebran la conducta de famosos capitanes; y c) los dedicados a las hazañas de mujeres ilustres. Aunque no todos los romances se pueden clasificar con precisión dentro de este esquema –algunos, por ejemplo, podrían formar parte de varios de estos subgrupos– esta división permite describir las líneas generales de su contenido.

En el primer subgrupo (2a) se narran breves sucesos de la vida de grandes hombres con un propósito ejemplar. Es el caso del estoicismo cívico que preside la muerte de Cicerón (n. 6) y la de Sócrates (n. 87), o la del filósofo Anajarco (n. 31), que fue torturado hasta la muerte por decir la verdad. Como los verdugos no conseguían hacerlo callar en medio del tormento, decidieron cortarle la lengua. Anajarco, al adivinar su propósito, cercenó su lengua con los dientes y la escupió en el rostro del rey Nicocreonte antes de fallecer[252]. Entre el grupo de los filósofos, encontramos también a Diógenes en dos ocasiones (nn. 68, 87). En otros casos,

[252] Encontramos un mimema muy similar en la *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola (2009: 58): cuando Orilo y Acoreo están atormentando a la heroína, Alejandra se corta la lengua con los dientes y la escupe al rey tirano.

vemos ese civismo encarnado en romanos como Manlio Torcuato (n. 49)[253], que es capaz de matar a su hijo al enterarse de que quería atentar contra Roma.

El subgrupo 2b es el más abundante. Suele tratarse de romances ambientados en una batalla o en cualquier otro acontecimiento de carácter épico de la Antigüedad: las batallas de Farsalia o Salamina, el cerco de Sagunto, el paso del Rubicón, etc. En ellos se narran anécdotas de capitanes griegos, cartagineses, romanos y persas, como Pompeyo (n. 7 y 70), Ciro (nn. 45, 66, 67), César (nn. 53, 78), Escipión (n. 54), Alejandro Magno (n. 88), Jerjes (n. 17) o Aníbal, que protagoniza siete composiciones (nn. 14, 19, 37, 59, 75, 83 y 85). Se exalta aquí la nobleza de estos guerreros, su caballerosidad y sus virtudes militares. Entre ellas destaca la valentía, el arrojo y de un modo especial el honor, cuya defensa justifica el asesinato e incluso el suicidio. Esta dinámica de ofensa → muerte es constante a lo largo del libro, con pasajes sangrientos de considerable dramatismo y truculencia.

Veamos un par de ejemplos. En la primera parte del «Romance del invencible Aristómenes, capitán de los mesenios, y de sus famosas hazañas y muerte» (79v-85r; n. 21), los mesenios viven oprimidos por los lacedemonios y deciden rebelarse. Los combates son durísimos. Aristómenes consigue entrar una noche en el territorio enemigo y poner su escudo en el templo de Minerva. Los lacedemonios, ofendidos, redoblan la violencia de sus ataques, pero los mesenios resisten gracias al valor y a la fortaleza de su capitán. Con el tiempo, Aristómenes vuelve a introducirse en el campo contrario para espiar sus posiciones. Escucha entonces a cien doncellas que ofrecen un sacrificio a Diana y se detiene a observarlas. Cuando termina el rito, llega una escuadra de soldados lacedemonios encargados de custodiar a las vírgenes, pero en esta ocasión aparecen ebrios, y, «encendidos de lujuria», intentan forzar a las jóvenes. Aristómenes sale entonces de su escondite y «los hizo a todos pedazos» (84v); acto seguido, traslada a las doncellas a su campamento y llama sus padres para que vengan a recogerlas. Su fortaleza y su heroísmo habían sido alabados antes por Alciato (1985: 66-67) en su emblema XXXIII.

En el «Romance de Lucio Mario y destruición de la ciudad de Astrapa» (n. 56) el valiente Lucio Mario, capitán del ejército de Escipión, ha puesto cerco a Astrapa. Movido por los insultos que recibe de los cercados y por su absurda resistencia, comienza a batir la ciudad. Los sitiados, al ver ya cerca el fin de la contienda, deciden juntar sus riquezas en medio de la plaza y rodearlas con los niños y con las mujeres de la ciudad. Juntan también mucha leña y encargan a un grupo de cincuenta mancebos su custodia. Han decidido salir a campo abierto para hacer frente a los romanos. Si no consiguen vencer, los guardianes deben matar a todos los habitantes y quemar los cuerpos con las riquezas para no dejar ningún despojo al

[253] Aparece en el romance como «Maulo Fulvio».

enemigo. La derrota es total. Entonces, mientras los romanos se acercan a las murallas, los soldados cumplen con su misión (190r-190v):

arremeten furiosos
a la horrenda esecución,
dando a diestro y a siniestro,
con saña y sin ecepción,
cumpliendo el mando terrible
que se les encomendó:
cuál despedaza a su madre,
y el vientre en que anduvo abrió,
cuál a su mujer, cuál corta
el cuello al que lo engendró,
cuál la hermana, cuál al hijo
el pecho le atravesó,
cuál en la sangre se tiene
de la que gozó en amor,
y resbalando en su sangre
cae, sin tener valor,
y volviendo a levantarse
torna a ser su esecutor.
Tal priesa dieron en esto,
y a su violento furor,
que a todos los acabaron
así cual se les mandó.
Péganle fuego a la leña
que en ella luego emprendió,
arden cuerpos y riquezas,
y cuanto está en derredor.
Luego los fieros mancebos,
dando a esto conclusión,
vuelven a sí la quistión,
mátanse uno[s] a otros,
sin ponerse en defensión,
sin que quedase ninguno
que desto diese razón.

Cuando entran los romanos se quedan admirados por aquella matanza y por la voluntad de aquella gente, que había preferido la muerte al cautiverio y a sentir la humillación de la derrota.

El tercer subgrupo, el 2c, se dedica a las mujeres ilustres. En algunos casos su testimonio se incluye dentro de los poemas anteriores, pero también protagonizan,

de un modo singular, otros tantos romances. El sentido ejemplar se concreta siempre en la defensa del honor femenino, justificando todo acto de violencia, tanto el asesinato como el suicidio, si con ello consiguen proteger su integridad. Se trata de historias como las de Virginia (n. 13), Timoclea (n. 89), Tucia (n. 22), Cloelia (n. 48) o Sofonisba (n. 55)[254].

Cuatro poemas se dedican a la reina Pantea, la esposa de Abradata de Susa, durante su cautiverio en el campamento persa del rey Ciro. La historia fue relatada originariamente por Jenofonte, de donde la tomó el sevillano. Gallé (2002) editó los cuatro romances y comparó el texto griego de los libros IV y VII de la *Ciropedia* de Jenofonte con la versión de Cueva. Concluye que el sevillano –que conocía bien tanto el latín como la lengua de Homero– se basó en alguna de las ediciones o traducciones de Jenofonte durante el siglo XVI y escribió sus poemas adaptando la materia original a sus propósitos y seleccionando los pasajes más dramáticos de la historia.

En las luchas entre el imperio persa y los asirios, la reina Pantea cae prisionera tras la batalla de Timbrara. En el romance 45 es enviada a Ciro como botín de guerra, pero éste no quiere ver a la joven. Los soldados insisten, alabando la «hermosura inmensa» de Pantea, pero el rey les contesta: «sería ocasión | que pusiese en largo olvido | los negocios de mi estado, | de mi dignidad y oficio, | y que el verla me forzase | a visitarla contino, | y habiendo tal belleza | cuanta me has encarecido, | ¿qué resistiría al deseo | puesta el alma en tal peligro?» (159v). Se sitúan, por tanto, las tareas de la guerra por encima de cualquier interés personal, incluso el amoroso.

A pesar de la negativa del rey, la hermosura de Pantea era tanta que en el poema 66 el guardián Araspa arde en deseos de la cautiva. La reina desdeña –incluso «con ira»– todas sus pretensiones, y Araspa la amenaza con la tortura si no cede. «Ni muerte, prisión, ni fuerza –le responde– | me pueden poner espanto, | que la virtud que me mueve | me da esfuerzo en este caso, | y aunque tu violencia haga | la fuerza que ha protestado, | bien podrá rendir el cuerpo, | pero no rendirá el ánimo» (227r). Escribe después a Ciro pidiendo que deponga a Araspa de su cargo y que

[254] Según Tito Livio (*Ad urbe condita*, XVIII-XXX), Sofonisba fue una reina de Cartago durante las guerras púnicas que prefirió la muerte por lealtad a su marido y a su patria antes que convertirse en parte del botín de guerra del general Escipión. Su historia dio lugar a varias tragedias renacentistas, como la de Trissino (1514), en la que Sofonisba se convierte en un símbolo de la libertad de su pueblo. Su ejemplo fue recogido por Petrarca en el *Africa* y en el *Triunfo de Amor*, y por Boccaccio en *De claris mulieribus*, como tendré ocasión de desarrollar en el cap. 6. Historias como la suya (y con la misma finalidad) fueron subidas a los escenarios españoles del último tercio del siglo XVI. En Inglaterra la historia de Sofonisba fue llevada al teatro por John Marston (*The Wonder of Women*, 1606), probablemente influido por la tragedia de Nicolas Montreux (*Sophonisbe*, 1601), que a su vez influyó en Pierre Corneille para su tragedia homónima de 1663.

llame a su marido Abradata para que sea su vasallo y le ayude a ganar la guerra. Ciro recibe su billete y le concede lo que pide. En el n. 76 Ciro mueve su ejército contra Creso. Entre los capitanes persas está el marido de Pantea. Cuando se despiden, antes de la batalla, se vuelve a poner de manifiesto la primacía del honor y de la guerra sobre el amor: «y que no vuelvas a verme –dice la joven a su esposo– | sino vitorioso o muerto, | que más te quiero sin vida | que de honroso nombre ajeno» (263r). Creso cae en poder del ejército de Ciro, que gana la contienda, pero en ella muere Abradata. En el último poema de esta historia, el romance 67, Pantea llora la muerte de su marido en pleno campo de batalla –se describe aquí una escena de gran patetismo– y aparece Ciro, que contempla admirado los extremos de dolor de la joven. Ante la presencia del rey, y movida por su angustia, Pantea se clava un cuchillo y muere en los brazos de Ciro, al que pide «que nos honres en la muerte, | pues que no pudiste vivos» (230r).

Como se ha podido ver en los ejemplos aducidos, encontramos en estos poemas una serie de tópicos recurrentes, como la ambientación bélica, la idea del asedio, del intento de violación, de la acusación falsa, de la cautiva, del castigo, de la tortura, de la muerte y del suicidio. Se deja sentir en muchos de ellos el influjo de las tragedias de Séneca, así como en las tensiones entre vida-muerte, honor-deshonor, amor-sexo, y el gusto por el tremendismo y las descripciones truculentas: la expresión desconsolada de la angustia, el estoicismo de aquellos que están próximos a la muerte, etc.[255] En ellos se transparenta también la idea de la *translatio imperii* a la que se aludía anteriormente. Las historias de estas mujeres y estos hombres de la Antigüedad interesan en la medida en que están propuestas como modelos de conducta para unos lectores que están llamados recoger el testigo de aquella grandeza.

Romances sobre la historia legendaria de Castilla

El tercer grupo presenta una temática distinta. Está compuesto por trece romances muy fáciles de identificar, repartidos por todos los libros del *Coro* menos por el primero y el sexto. En ellos se narran distintos momentos de la historia y de las leyendas épicas castellanas durante la Edad Media[256].

---

[255] Para el senequismo de Cueva véase Blüher (1983: 318-330) y Hermenegildo (2002a). El senequismo es uno de los rasgos más significativos de Cueva, que se manifiestan tanto en estos romances como en el teatro, como se ha expuesto en el cap. 3.

[256] Sobre los temas y motivos de esta materia castellana véase Menéndez Pidal (1945) o Deyermond (1987); una materia que alcanza en este siglo a otros géneros como el teatro, los libros de caballería (Ferreras 1986), etc., cuya relectura es una de las piezas claves del proceso de formación nacional moderna (Nieto 2006).

¶ El primero está dedicado a «Arias Gonzalo y la sentencia que le fue notificada sobre el reto de Zamora» (n. 12). El lector tenía muy presente el contexto de la historia del cerco de Zamora porque se había transmitido en el romancero viejo de manera oral y de un modo recurrente en las antologías de romances impresas desde 1550[257]. Por este motivo, en esta versión asistimos directamente al desenlace del reto, que era un punto que la tradición medieval solía dejar siempre en suspenso[258]: después de la deliberación de los jueces, se acerca a Zamora un emisario y anuncia que la ciudad ha quedado libre de las acusaciones, pero que Diego Ordóñez –el campeón castellano– se lleva la gloria del duelo. Tras una escena de dolor, muy teatral, protagonizada por Arias Gonzalo y doña Urraca, el romance termina con un parlamento de Arias, donde justifica la muerte de sus hijos del siguiente modo (54v-55r):

Nuestra lid es ya acabada,
fin tiene ya nuestro cerco,
por libre dan a Zamora,
de traición somos ya esentos,
aunque me cuesta tres hijos,
yo me huelgo de perderlos,
que incitados de su honra,
y la nuestra defendiendo,
han muerto todos en campo,
por los nuestros como buenos,
yo quedo alegre y ufano
que en tal ocasión sean muertos,
y que triunfe el vencedor
de sus vidas y no de ellos,
que al fin mueren por su patria
como nobles caballeros,
poniéndola en libertad
del crimen que le fue impuesto,
dejándola en su nobleza,
su sangre en ella vertiendo,
entregándose a la muerte,
eterna vida adquiriendo.

[257] Véase, por ejemplo, Díaz-Mas (1996: 73-86) y Durán (1859-1861: I, 408-521). Para una visión más completa de la difusión manuscrita e impresa de los romances sobre este tema desde el siglo XV al XVII véase Laskaris (2006).

[258] Sobre este punto, véase mi estudio sobre el desenlace del reto en la *Comedia de la muerte del rey don Sancho* del cap. 6.3. 1.

Este discurso final estaba ya en los poemas de argumento similar del romancero viejo, como en el del «Entierro de Fernandarias», el primero de los hijos muertos de Arias Gonzalo. Se imprimió en casi todas las colecciones de la segunda mitad de la centuria con ligeras variantes (texto A)[259]. Lucas Rodríguez, en su *Romancero historiado* de 1582 (texto B)[260], siguió también el mismo esquema. Veamos el contraste de nuestro fragmento con estos dos:

A	B
No lloréis así, señoras,	No acrecentéis más, señora,
que no es para llorarlo,	el dolor que me acababa,
que si un hijo me han muerto	que no sólo estos tres hijos
ahí me quedaban cuatro.	mas yo y el que me quedaba
No murió por las tabernas	estuviéramos bien muertos,
ni a las tabas jugando,	sobre cosa que os tocaba,
mas murió sobre Zamora	pues muriendo como buenos,
vuestra honra resguardando.	Zamora libre quedaba,
Murió como caballero	cuanto más que no es morir
con sus armas peleando.	la muerte que vida daba.

Una lectura cronológica nos muestra cómo Cueva amplifica el parlamento tradicional y carga las tintas en alguno de los elementos que ya habíamos destacado en el análisis de los romances anteriores: la nobleza y la gloria adquiridas con el sacrificio y la muerte por la patria.

¶ En el segundo narra la historia «Del rey don Sancho el Tembloroso, cuando fue acusada su mujer doña Teresa por sus hijos don García y don Fernando, y cómo fue libre de la acusación por su entenado don Ramiro» (n. 18). Sobre este asunto no se documentan romances en la tradición medieval, pero aparecen ya en el *Cancionero de romances sacados de las crónicas de España* (1551) de Sepúlveda (1967: 282-283), en la *Tercera parte de la Silva de varios romances* (1551; ed. 1970: 452-453) y en la *Rosa española* (1573) de Timoneda (1963: 88v-91r), entre otros. En ellos se nos narra la siguiente historia. Mientras el rey está ocupado en la guerra contra los moros, el infante don García pide a su madre el caballo del monarca, pero la reina no se lo concede porque es el favorito de su marido. Afrentado, don García se alía con su hermano Fernando y, cuando regresa el monarca, acusan a su madre de haber cometido adulterio con un camarero del castillo. No hay más pruebas que el testimonio de los infantes y el rey decide convocar un duelo para dirimir semejante problema. En defensa de la reina se presenta sólo don Ramiro, hijastro de doña Teresa. Los

[259] Cfr. Díaz-Mas (1996: 85-86).

[260] Cfr. Lucas Rodríguez (1967: 108).

infantes se acobardan ante la determinación del caballero y se van a confesar ante un religioso, que revela después la verdad del caso a don Sancho. Los reyes desheredan a sus hijos falsarios y conceden a Ramiro la corona de Aragón.

Frente a esta historia, Cueva reajusta los siguientes elementos. (1) Elimina el motivo del caballo que origina el conflicto y que ocupaba bastantes versos en las versiones anteriores. Todo se reduce «a una causa liviana | que no quiso concederles | la reina» (70v). Se supone que los lectores debían conocer de sobra el detonante de todo el conflicto para que Cueva lo simplifique de este modo. (2) Se critica de manera explícita la conducta de los hijos. En las versiones precedentes el mensaje se debía deducir de los mismos acontecimientos, pero aquí la enseñanza se remarca con expresiones como: «contra el amor que los hijos | deben al padre, y Dios manda, | de todo aquesto olvidados, | ciegos de ciega ignorancia, | luego que el rey fue presente, | tratan su traición infanda» (70v), etc. (3) El rey desempeña aquí un papel más activo, teatral, podríamos decir, frente a una participación más plana, como juez hierático, en los romances anteriores (71r):

El rey se admira y se turba,
tiembla, no habla palabra,
esfuérzase y va a hablalles,
y en queriendo hablar, se para.
Torna a revolver sobre ellos,
suspira, llora y exclama,
tienta un modo y tienta otro,
duda sin saber qué haga.
Suspenso está y admirado
de ver cosa tan estraña.

(4) Al monarca le resulta muy difícil creer a los infantes porque ha sido testigo de la vida cristiana de su mujer: «conociendo sus costumbres | y su vida honesta y santa, | su continua caridad, | sus ayunos, sus plegarias» (71v), en una caracterización que inventa Cueva para reforzar su intención educativa. (5) En este plano, destaca también cómo se va ocultando el asunto de la confesión de los infantes y del sacrilegio del religioso al incumplir el secreto de confesión. Sepúlveda (texto A) lo menciona con claridad, Timoneda lo camufla (texto B) y Cueva lo elimina (texto C; 73r-v)[261]. Este proceso se ha de entender como una defensa de la dignidad del sacramento, muy acorde con los propósitos de la Reforma católica de aquellos años[262]:

[261] Cfr. Durán (1859-1861: I, 202-205).

[262] Compárense estos versos, además, con la redacción del suceso que hace Diego Rodríguez de Almela en su *Valerio de las historias* (1487), que comento en el siguiente epígrafe.

A
García, que el mal urdiera,
su pecado confesaba
a un hombre religioso
que al buen rey confesaba,
el cual descubriera al rey
la falsedad atamaña.

B
Fuéronse a un monesterio
de monjes de santa vida.
Descubrieron su maldad,
diciendo que ellos mentían,
y que la reina era buena,
y que perdón le pedían.
Cuando lo supiera el Rey,
tomó muy gran de alegría.

C
Dieron los dos por respuesta,
recelando tal hazaña,
que no es bien contra su hermano
en campo tomar las armas.
Desta respuesta entendieron
que era falsa su demanda,
y así entró luego por medio
un monte santo que estaba
allí en Nájara, y dio orden
que la lid fuese estorbada.

En suma, la reina se salva por el arrojo de don Ramiro, que en todas las versiones aparece envuelto en una aureola de idealismo caballeresco.

¶ El romance «Del rey don Alonso el Sabio y de lo que le sucedió con la Emperatriz de Constantinopla» (n. 23) comienza con una descripción del ambiente festivo de la boda de «don Fernando», príncipe heredero de Alfonso X, en la ciudad de Burgos. Esta alegría se desvanece con la llegada de la Emperatriz de Constantinopla, acompañada de muchas dueñas vestidas de luto. La noble señora se pone de rodillas ante el rey y le pide ayuda para recuperar a su marido, que ha caído en poder del Sultán de Babilonia. El Papa y el rey de Francia le han concedido ya, cada uno, un tercio de los cincuenta quintales de plata que necesita para pagar el rescate. El monarca la levanta y le asegura que pagará la suma completa si devuelve el dinero recibido. La Emperatriz consigue así rescatar a su esposo y divulga la grandeza del rey Alfonso, llamándole juntamente «el Sabio» y «el Franco» ('el dadivoso').

La presencia de pasajes de la vida de Alfonso X en el romancero ha de ser estudiada, como hace Gómez Redondo (2000), dentro del complejo *mare magnum* de referencias sobre el rey sabio que llegan al Renacimiento procedentes de la Edad Media para poder describir todo el alcance de su contenido. Puede que no exista un monarca, en la Castilla de entonces, más preocupado por construir una imagen ideal de sí mismo y del poder regio, aunque la propia realidad política de su reinado dificultó e incluso desbarató esa imagen propuesta por Alfonso. Sus oponentes políticos –los grandes nobles y la alta clerecía– estaban interesados en sentar en el trono a su segundo hijo, Sancho IV, como finalmente consiguieron (Gómez Redondo 1998: I, 643-645). Con este objetivo comenzaron, junto a la lucha armada, una campaña de desprestigio que pasó a formar parte de la cultura escrita y de las crónicas del momento. En las décadas posteriores, los cronistas encuentran materiales sumamente complejos y contradictorios. La *Crónica de Alfonso X*, por ejemplo, redactada hacia 1340 por Fernán Sánchez de Valladolid (o de Tovar), tan

pronto se muestra partidaria del padre como de su hijo rebelde. En ella encontramos, con todo detalle, el suceso que narra nuestro romance. La anécdota es enormemente propagandística y termina con estas palabras: «E todos cuantos lo oyeron presciavan mucho a este rey de Castilla. E salió este enperador de captivo e pedricava la bondad e la nobleza deste rey don Alfonso e fue sonada esta boz por todas las tierras»[263]. La noticia debe proceder de una fuente proalfonsina. El cronista, sin embargo, apostilla: «E como quier que esto fue muy grand buena fama del rey don Alfonso *en las otras tierras*, pero que esto que fizo este rey don Alfonso e otras cosas, *traxeron grand empobreçimiento en los sus regnos de Castilla e de León*»[264]. Esta es la punta del iceberg de lo que debió ser una realidad textual más compleja. En síntesis, según Gómez Redondo (2000: 115), la historia de la Emperatriz «se utiliza primero como pieza propagandística a favor de Alfonso, después se tuerce su significación, manteniéndolo en esas crónicas hostiles al rey y favorables a Sancho, e irrumpe en el siglo XVI con este doble juego de significaciones» a favor o en contra del rey. No es posible documentar un poema con este argumento en el corpus del romancero viejo, pero sí en el de Sepúlveda (1551, ed. 1967: 268-269). Comparándolos, el romance de Cueva se ha escrito con una mayor libertad artística: enriquece el marco inicial de las bodas para que la llegada de la emperatriz resulte más expresiva, el desarrollo es más teatral, los diálogos tienen mayor protagonismo que la narración y el rey aparece un tanto más crecido.

Junto a este argumento, el «romancero alfonsí» presenta otros temas, que, revisados desde la tradición medieval, ofrecen una clave privilegiada para entender el alcance de los romances historiales en la época de Cueva. Veamos para ello el siguiente ejemplo. En el año 1282, en el contexto de la guerra civil entre los partidarios de Alfonso y los de Sancho, el monarca está en Sevilla cercado por las tropas enemigas y abandonado por todos. En esa situación, Alfonso pide ayuda a Abu Yusuf, sultán de los benimerines. Con su apoyo recupera Badajoz, ataca Córdoba y regresa a Sevilla, donde maldice la conducta de su hijo. A partir de estas victorias, la nobleza vuelve a su bando. De estos hechos surgen dos versiones, dos análisis distintos. La *Crónica de Alfonso X* vuelve a tomar partido por el rebelde, pero deja entrever también otros testimonios, favorables al rey sabio. Uno de ellos es el llamado *Cantar del rey don Alonso*[265]. Cuando el rey se vio solo y rodeado de enemigos, «cantava e dezía así estas trobas que se él fizo con grant quebranto»[266]. En los versos del *Cantar* contemplamos a un rey desamparado y acosado por la nobleza y la alta clerecía, a los que critica duramente. En su soledad, Alfonso se encomienda a Cristo

[263] Véase el argumento y las citas en la *Crónica de Alfonso X*, fols. 9r-10r, *apud* Gómez Redondo (2000: 112-113).

[264] Cfr. *Crónica de Alfonso X*, fol. 9r, *apud* Gómez Redondo (2000: 113). La cursiva es mía.

[265] Véase Gómez Redondo (1996: 171-173 y 644-645).

[266] Cfr. *Crónica de Alfonso X*, fol. 56r, *apud* Gómez Redondo (2000: 117).

y a la Virgen y compara su situación con la de Apolonio, el rey letrado por antonomasia, que fue calumniado durante su reinado y tuvo que huir para salvar la vida. El texto de este *Cantar* aparece después en el *Sumario de las maravillosas y espantables cosas* de Alvar Gutiérrez de Torres (1524)[267], en el manuscrito 327 de la Biblioteca de Cataluña –que es una miscelánea de asuntos históricos–, y dentro del prólogo a los *Quarenta cantos de diversas y peregrinas historias* que publica Alonso de Fuentes en Sevilla en 1550. Aunque no es un romance, sino cinco tetrásticos monorrimos, aparece nombrado como tal en la compilación[268]. Al año siguiente lo edita Nájera (1970: 467) en su *Tercera parte de la Silva de romances*, transformado ya en un verdadero romance.

Ante estos datos me interesa destacar dos ideas: a) Alonso de Fuentes entiende que la historia se ha de transmitir a través de un romance, aunque ello suponga forzar el formato estrófico original; y b) según Gómez Redondo (2000: 212), la versión de Fuentes procede del *Cantar* inserto en la *Crónica de Alfonso X* y la que aparece en la colección de Nájera es anterior a 1551, de finales del siglo XV o principios del XVI. Frente a la tradición medieval que llega a estas colecciones, los nuevos romances de tema alfonsino son muy distintos. Es el caso de Sepúlveda (1551), que busca en las crónicas motivos sobre los que escribir, e inventa textos nuevos. En el prólogo que antecede a sus *Romances*, que tendré ocasión de comentar con más detalle próximamente, quedan patentes «unas intenciones doctrinales y morales [...] que demuestran cómo Sepúlveda se vincula al nuevo orden histórico que guiará el modelo cultural y literario de la segunda mitad de siglo» (Gómez Redondo 2000: 122). En este prefacio nos informa también de que la fuente principal de sus composiciones es la *Crónica general* que mandó imprimir Ocampo en 1541 a partir de la *Estoria de España* alfonsina. Sin embargo, esta historia termina con la muerte de Fernando III, por lo que sus nueve poemas inspirados en la historia de su hijo (el rey sabio) deben proceder de otro lugar. Como la *Crónica de Alfonso X* no se lleva a la imprenta hasta 1554, tres años después del librillo de romances, debe tratarse aún de alguna de sus versiones manuscritas[269]. Si esta crónica medieval incide en la construcción de una imagen negativa del monarca, manipulando los

---

[267] Cfr. Reproducción facsímil: Madrid: RAE (Valencia: Castalia), 1952.

[268] Véase la edición de Alcalá: Juan de Gracián, 1573, fols. 97r y v (RB, I-C-273). Durán (1859-1861: II, 25) lo edita con apariencia de romance y anota: «Este romance que en la introducción a su libro cita Alonso de Fuentes, tiene todos los caracteres de ser viejo y oral. De su construcción y lenguaje se infiere que pudo reducirse a la redacción que tiene en los primeros años del siglo XV, aunque proceda de tiempos anteriores».

[269] Así lo entiende Gómez Redondo (2000: 123), que enumera los códices del siglo XVI que se han conservado. Véase Fernán Sánchez de Tovar (o de Valladolid), *Crónica de Alfonso X el Sabio*, Valladolid: Sebastián Martínez, 1554, según el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (BG/30791[2]).

datos o atemperando todo suceso favorable al rey, Sepúlveda obra al revés. El nuevo modelo de personalidad real transmitido por el romancero erudito es «más acorde con el pensamiento político que se está formando en esa mitad de siglo, y que va encajando ya en los valores que habrán de ser soporte de la España de Felipe II; este contexto ideológico, claro es, precisaba de retratos de monarcas sabios y prudentes» (Gómez Redondo 2000: 125).

¶ El *Coro* dedica después un «Romance a la muerte del rey don Enrique» (n. 32). De aquella época, la de Enrique I de Castilla, y de este rey, no parece haber otro testimonio en el romancero[270]. Accedió al trono siendo muy niño, en 1204, y murió en 1217 al ser golpeado por una teja que se desprendió de una torre. Después de narrar el accidente, Cueva critica la actitud de su ayo por esconder el cadáver, y termina el poema con el entierro solemne del malhadado monarca, que dejará la corona, de un modo imprevisto, a su sobrino, el futuro Fernando III.

¶ En el «Romance de lo que el Saladino mandó hacer después de su muerte» (n. 34) desarrolla un argumento que tampoco parece proceder de la tradición romanceril, porque no se registra ningún texto similar en las colecciones de romances conservadas[271]. Está escrito «para tomar ejemplo» (129r) a partir del testimonio de Saladino, que nos recuerda que la muerte se lleva todas las riquezas y todos los afanes de este mundo, y que trata a todos los hombres por igual[272]. Incluyo aquí el romance por su brevedad y por su rareza (128v-129v):

Viéndose ya Saladino
de su vida en lo postrero,
por larga vejez cansado
y en grave dolencia puesto,
considerando las cosas
del mundo ser como sueño,
que así se desaparecen
y cual sombra van huyendo,
conociéndose mortal
y que ya lo estaba cierto,
llamando sus más amigos
y cabezas de su reino,
les dijo: «Ya veis, amigos,

[270] Durán (1859-1861: II, 12-13), de hecho, sólo edita esta composición. Véase también Rodríguez-Moñino (1973: II, 862) y Silveira (1980: 62).

[271] Véase Rodríguez-Moñino (1973: II, 900) y Silveira (1980: 150).

[272] Para el sentido de la aparición de un musulmán en esta colección véase el cap. 6.1.2.

cuál estoy y cómo muero,
así por mi enfermedad
como por la edad que tengo,
y mirando mis trabajos
es para tomar ejemplo,
que habiendo ganado un mundo
cuán poco del mundo llevo,
y así, pues esta es la paga,
y esto del mundo es el premio,
porque al mundo sea notorio,
del mundo engaño ciego,
y pierda la confianza
quien d'él tiene más conceto,
en mi voluntad postrera
mando que después de muerto
por toda aquesta ciudad
llevado sea mi cuerpo,
y un paño negro delante
en un asta por trofeo,
diciendo que lo oigan todos,
en voz alta un pregonero:
'El famoso Saladino
que puso espanto en el suelo,
domador de toda Asia,
conquistador de mil reinos,
de cuantas batallas hubo,
y ciudades dio a su imperio,
de todas cuantas riquezas
adquirió y ganó viviendo,
no lleva cosa en su muerte
sino solo un paño negro',
porque nadie se confíe
que ha de durar en lo ajeno,
pues cuanto tuvo principio
se ha de acabar con el tiempo,
y el que más gloria alcanzare
ha de volver como vuelvo».

¶ En el «Romance del conde don Manuel Ponce de León, y cómo fue a Francia y lo que le sucedió allá» (n. 44) recuerda a un personaje muy conocido por los lectores u oidores de romances. Los testimonios más antiguos de sus hazañas, que se sitúan en los días de la conquista de Granada, parecen proceder de principios del

XVI, como aquel romance que comienza «¿Cuál será aquel caballero | de los míos más preciado», que, en esencia, nos cuenta una proeza localizada a las puertas de la ciudad del Darro[273]. El moro Muza, conocido tanto por su bravura como por su crueldad[274], sale al campo y reta a los cristianos a un duelo singular. Don Manuel se levanta de la cama, donde yace por unas heridas que aún no le han cicatrizado, y corre a combatir a la vista de todas las damas y de la reina Isabel. Después de una gran pelea, en la que ambos se cruzan frases llenas de arrogancia, el castellano vence a Muza y lleva su cabeza a los pies de Fernando el Católico.

Esta historia no debía formar parte de las fuentes que nutrieron las primeras colecciones impresas de romances en la década de 1550, porque no encontramos en ellas ningún poema con este argumento, pero cobra un interés asombroso en el último tercio de la centuria. La historia de su enfrentamiento con Muza es ampliada y novelizada en la versión que ofrece el *Romancero historiado* (1582) de Lucas Rodríguez y la *Flor de varios romances* (1589) de Moncayo, entre otros[275]. De un modo semejante se enfrentará también a Mudafar[276] y al «moro alcaide de Ronda». En la colección de Lucas Rodríguez don Manuel vence al alcalde y termina cortando su cabeza[277], pero en el *Tesoro de varias poesías* (1580) de Pedro de Padilla esta historia da vida a una serie de romances donde el desafío entre el alcalde y el conde se mezcla con los amores del moro y la hermosa Fátima. Esta versión es, en verdad, una auténtica novela morisca en octosílabos, de final feliz y de una marcada maurofilia: el moro vuelve vivo a Ronda y se casa con la joven[278].

En la *Rosa gentil* (1573) de Timoneda ya no le vemos empuñar la espada sino recoger un guante del interior de la jaula de los leones[279]. Una dama lo había lanzado ahí, maliciosamente, para que el caballero demostrara su amor por ella recuperándolo. Después de recogerlo, don Manuel da con el guante un bofetón a la joven por haberlo puesto en semejante trance, pero la historia termina con la boda de los dos protagonistas. Esta anécdota del guante tiene un sustrato histórico y

---

[273] Véase el texto, las fuentes que lo han transmitido y un estudio en Correa (1999: I, 403-407). Para una historia política y cultural del personaje véase también Carriazo (2002).

[274] Recuérdese el «Romance de cómo el moro Muza mató cinco cristianos», en Lucas Rodríguez (1967: 110-111).

[275] Véase Lucas Rodríguez (1967: 111-112) y Moncayo (1957: 68r-70v). Véase también el comentario de Correa (1999: II, 677-684).

[276] Véase Lucas Rodríguez (1967: 135-136) y Correa (1999: II, 684-690).

[277] Lucas Rodríguez recoge dos romances con este argumento, en uno don Manuel le corta la cabeza al moro (1967: 124-126) y en otro le vence sin decapitarle pero el moro dice que muere de amor antes que de las heridas recibidas (1967: 127-128). La historia novelesca está ya por encima del propio duelo.

[278] Véanse los tres poemas de esta historia en el estudio de Correa (1999: II, 650-666).

[279] Véase Timoneda (ed. 1963: 55v-57r) y el comentario de Correa (1999: II, 648-650) sobre el fundamento histórico de esta anécdota.

aparece en otros tantos testimonios literarios. En vida del personaje la encontramos ya en el *Infierno de amor* (1511) de Garci Sánchez de Badajoz, y, con el correr del siglo, en las interpolaciones de Jerónimo de Urrea a su traducción del *Orlando furioso* (1549), en las *Batallas y quiquagenas* (1555) de Fernández de Oviedo, y, por supuesto, en las *Guerras civiles de Granada* (1595) de Pérez de Hita, donde don Manuel protagoniza otras muchas hazañas[280]. Este tipo de textos debían tener gran interés para la nobleza. Los humanistas sevillanos del entorno de Cueva participan activamente en la articulación cultural de los valores y de los gustos de este estamento: el mismo año que ve la estampa nuestro *Coro*, por ejemplo, Gonzalo Argote de Molina –bibliófilo, soldado, erudito, y hombre cercano al círculo de Mal Lara– pone en la calle su *Nobleza del Andaluzía* (Sevilla, 1588), que recoge, entre los cientos de páginas que forman esta enciclopedia genealógica, unos párrafos con las hazañas del sevillano don Manuel[281]. Descendiente de aquel linaje era don Pedro Ponce de León (1537-1569), que ocupa un lugar dentro del *Libro de retratos* de Pacheco (1983: 147-150).

Los romances de los combates y su faceta de galán cortesano proceden de un contexto verosímil, si es que no lo tuvieron de un hecho histórico. Cueva se hace eco de este doble perfil para escribir un poema donde la literatura no tiene ya nada de historia. El romance comienza con la llegada a Sevilla de un caballero francés que clava en la puerta del Alcázar el cartel de un torneo que se va a celebrar en París. Ponce de León pide licencia al rey Fernando y viaja a Francia para participar. Allí demuestra su habilidad al vencer al mantenedor de la justa que estaba derrotando a todos los participantes, y recibe los honores de la corte francesa. En los festejos que siguen al torneo, don Manuel conoce a una hermosa dama y ambos se enamoran, pero un caballero francés, que ya «servía» a aquella joven, se siente ofendido y reta al español a un desafío singular. El rey se da cuenta de la desventaja del caballero agraviado si lucha con don Manuel y pide al español que no participe, pero el conde no puede dejar que alguien le desafíe sin aceptar el reto. Como a él le corresponde determinar las circunstancias del encuentro, decide que tendrá lugar en uno de los puentes de París, «sin pretiles que resistan» (157r), que ninguno de los dos debe llevar armadura, que los caballos no llevarán silla de montar y que sólo utilizarán una lanza para el combate. El francés, entonces, muestra su cobardía al no querer pelear con semejantes condiciones. Ante tal reacción, el rey evita el duelo pero reconoce abiertamente la victoria del español, que vuelve a Castilla colmado de gloria.

---

[280] Véanse los detalles de la aparición de Ponce de León en estos textos en el estudio de Carriazo (2002: especialmente 115-122).

[281] Cfr. Argote de Molina (ed. 1957: 435-436 [libro II, capt. 88]). Sobre el autor véase Montero (1998: 26).

Ponce de León, por tanto, forma parte del catálogo de personajes proteicos de nuestro Siglo de Oro. Cueva insiste en hacer de él un *representante* del *sueño caballeresco* que envolvió las vidas y la literatura del último tercio del siglo XVI, y que llevó a don Quijote a querer ser «segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles caballeros» en su particular «aventura de los leones»[282]. Este resurgimiento de la *fábula caballeresca* en los años centrales del reinado de Felipe II supone también la democratización de una estética y de unos valores reservados a la aristocracia, que ahora llegan hasta la vida cotidiana de los hidalgos más humildes[283]. La *liturgia* caballeresca comienza con el cartel: «un soberbio cartel fija | en un escudo de acero, | puesta una corona encima | con unas llamas por orla, | y un sátiro por divisa» (151r-152r). Los cortesanos no entienden el sentido de esta invención, que viene acompañada de un texto donde se reta a los castellanos. El torneo, descrito con bastante detalle, presenta a unos personajes de perfiles difusos, a medio camino entre la *caballería real* y la *caballería de papel*. Pero en la segunda parte del romance se deshace el hechizo: Cueva insiste, de una manera simple y repetitiva en alabar las virtudes del castellano frente a los defectos de los franceses, que aparecen muy ridiculizados en estos versos. Este procedimiento de caracterización/caricaturización con un sentido ideológico es habitual en su teatro histórico[284]. Pueden llamar la atención, por ejemplo, los epítetos que se adjudican al protagonista: «el invencible español», «el león de Castilla», «el valeroso español», etc. En este sentido, según Carriazo (2002: 115), Ponce «está sacado de su contexto natural e inmerso en un mundo que no es el suyo: el de la España imperial».

Este poema es el más largo (308 vv.) de los dedicados a la historia castellana en el *Coro*, y de una longitud mucho mayor que la media de las composiciones dedicadas a Ponce de León en otras colecciones. Deja de ser un romance para ser una historia romanceada, carente de la frescura y la fuerza simbólica de los textos medievales. Destaca sin embargo por ampliar los motivos conocidos con un argumento completamente nuevo, más a tono con los gustos del momento.

¶ Extraño resulta el «Romance del conde Fernán González, y cómo se abrió la tierra y le tragó un soldado» (n. 46). Este personaje es de los habituales del romancero viejo y de los romances eruditos editados por Nucio o Sepúlveda, que tan cerca se sitúan de las crónicas. Se trata siempre de sucesos acaecidos en el

[282] Cfr. *Quijote* (II, cap. XVII; ed. Rico 1998: 765).

[283] Recojo estas ideas de la monografía de Cátedra (2007a), que condensa todas sus investigaciones precedentes sobre esta cuestión. De ella tomo los conceptos escritos en cursiva en este párrafo (véase especialmente Cátedra 2007a: 86-126).

[284] Y será también habitual del teatro histórico posterior. Véase mi estudio sobre el estatuto literario del soldado en el teatro de la comedia nueva en el cap. 8.

tiempo de los primeros condes de Castilla[285]. En esta ocasión, en plena batalla de Hacinas –que enfrentó a las huestes del conde con las de Almazor–, la tierra se traga de un modo inexplicable a uno de los guerreros castellanos: «estando en el punto | de arremeter a Almanzor, | un caballero del conde, | entendiendo ser sazón, | arremetió su caballo, | y al punto que arremetió, | dividiéndose la tierra | en su seno lo ascondió, | sin que pareciese más, | luego a juntar se volvió» (161r). El miedo y el horror cunde en el campo cristiano, pero Fernán González les dirige una encendida arenga que les devuelve el valor y les lleva a la victoria en aquella jornada. Esta curiosa historia estaba ya en el romancero tradicional, donde se aprecia con mayor claridad que el caballero había roto la formación y estaba atacando antes de tiempo: «cuando un caballero suyo | delante todos pasaba, | arremetiendo el caballo, | en ristre pone la lanza; | corriendo va por el campo, | ambas huestes lo miraban: | la tierra se abrió con él | y dentro de sí lo traga: | luego se tornó a juntar, | como si nada pasara»[286]. El suceso se repite en un romance erudito de Sepúlveda (1967: 173). Frente a éstos, Cueva amplía considerablemente la arenga y añade el nombre del caballero en cuestión, Pero González, que no aparece en ningún otro testimonio en el romancero[287]. En la versión de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1587) parece que su desdicha es más bien culpa del miedo:

Mas haciendo un caballero
tanto caso de la vida,
–del cual por ser español
no es bien el nombres se diga–
que olvidado del honor
y pensando conseguirla,
teniendo de los cristianos
aquel por último día
cuyo moderado campo
no otra cosa prometía,
guiando al de los contrarios
del cristiano se salía,
el caballo fatigando
porque nadie se lo impida,
que con presurosos pies
el fixo suelo batía;

[285] Véase una antología de este tipo de romances y de los protagonizados por el conde Fernán González en Durán (1859-1861: I, 457-468).

[286] Lo editó Nájera en la *Segunda parte de la Silva de varios romances* (1970: 329-330) pero es tradicional, como se expone en Menéndez Pidal (1963: 30).

[287] Cfr. Rodríguez Moñino (1973: II). Tampoco aparece en la *Crónica general* editada por Ocampo (1541), según el ejemplar de la Real Biblioteca (RB VII/2194, fols. 241v-242r).

en el cual se abrió una boca
y de ambos campos a vista,
hombre y caballo abscondió,
de admiración cosa digna,
que el fogoso boquerón
de Roma con tanta prisa,
no tragó al armado Curcio,
ni se cerró más aína[288].

En el *Romancero general* (1600; ed. 1947: I, 365), sin embargo, el guerrero sale de la línea por puro ímpetu, no por temor. Poco después, Lasso de la Vega vuelve sobre ello en su *Manojuelo de romances* (1601-1603; ed. 1949: 134-136) y, curiosamente, no caracteriza al caballero como cobarde sino todo lo contrario. La lectura de Cueva, por tanto, es la mayoritaria: en cinco romances el protagonista se precipita hacia la vanguardia de los enemigos y sólo en uno aparece como un pusilánime.

Menéndez Pelayo (1944: I, 201) ve una relación entre los hombres tragados por la tierra y el caso del romano Curcio. En los primeros días de la República, la tierra se abrió en el centro del Foro, formando un enorme abismo que no conseguían colmar de ningún modo. Un oráculo determinó que la única forma de taparlo era sacrificando en él lo más valioso de Roma. Curcio entendió que se trataba sin duda de la juventud y de la fuerza de sus soldados, por lo que se lanzó sobre su caballo a la sima, que se cerró al instante (Grimal 2004: 122).

Si entendemos la muerte del castellano con un sentido sacrificial, el mensaje del texto es coherente con la propuesta del *Coro febeo*. De otro modo resulta enigmático. La clave de esa lectura está en la *translatio* de Curcio a Pero González, de una historia a otra, como expresa Lasso de la Vega en sus dos versiones de la historia. Cueva no hace explícita esa *translatio* pero dedica un romance a la hazaña del romano unas páginas después (n. 96)[289]. Se pudo inspirar para ello en el cuadro interior de la popa de la Galera Real al que Mal Lara añadió el lema: *PRO SALVTE PVBLICA* (Édouard 2007: 25).

Después de la enorme popularidad del primer conde de Castilla en la épica medieval y en el romancero tradicional, sorprende que deje de ser un tema fecundo en los años de formación del romancero nuevo. Además de las seis versiones del mismo texto que he expuesto más arriba, Fernán González sólo aparece en otro poema del *Manojuelo* (1601; 1942: 140-143) y en otro del *Romancero general* (1600; ed.

[288] Cfr. Lasso de la Vega (2006: 134). La cursiva es mía.

[289] Esta *translatio*, sin embargo, no deja de ser una propuesta de lectura que no convence a un romancista como Weiner (2003: 54-58).

1947: I, 157-158)[290]. El romancero de finales de siglo seleccionó esta historia, dentro de una gran tradición, posiblemente por dos motivos: por su conexión con el caso romano y por su dimensión espectacular. Adviértase cómo se enfatiza, en estas últimas versiones, la lectura del suceso como un caso admirable y espantoso. En 1587 Lasso de la Vega (2006: 133-136) lo titula «extraño caso» y Cueva se refiere a él como «un caso le sucedió | que [...] a todos puso temor». Ambos aspectos parecen responden a un programa consciente de Cueva que se va a manifestar en otras composiciones.

Este gusto por los efectos espectaculares y, en general, por querer adoctrinar a partir de un caso ejemplar, se acerca en varios puntos, a lo largo de la colección, a la estética y a los fines de la literatura de cordel, que por estos años vive su momento de apogeo[291]. Cueva tiene presente algunas marcas específicas de la retórica de estas obritas populares, como la alusión recurrente al «caso» que se está narrando: «espantados deste caso» (26r), «sucedió un caso» (42r), «sucedió un caso admirable» (53r), «sucedió un caso admirable | digno de memoria eterna» (302r), etc. Tanto Cueva como los pliegos critican la mala conducta de sus protagonistas, censuran el deseo de lo carnal, señalan unos vicios semejantes, y alaban, en cambio, los actos de virtud cristiana (piedad, fidelidad, etc.). Ambos tipifican los caracteres de un modo explícito. Ambos recurren a pasajes truculentos para suscitar pasiones en el auditorio, para provocar un sobrecogimiento que grave en el receptor el contenido ético de la historia, muy en la línea del senequismo que comentaba anteriormente. Y ahí tiene una especial relevancia, tanto en los pliegos como en el *Coro*, el recurso a la *evidentia*. Así, el suceso parece estar más cerca, resulta más teatral. Véase por ejemplo, el «Romance de la crueldad que usó una mujer con un hijo suyo» (n. 42), o el siguiente fragmento, que describe el castigo y la muerte de Eróstrato (n. 3; 24v-25r):

Divulgada esta sentencia,
y el traidor puesto en el puesto,
llegan unos, llegan otros,
y sin lástima ni duelo
cuál le sacaba el un ojo,
cuál las barbas, cual el cuero
del un brazo le quitaba,
y con él daba en el suelo,
cuál le corta las narices,

[290] Este cálculo sobre la aparición de textos sobre las hazañas de Fernán González a finales de siglo procede y se expone con más detalle en Menéndez Pidal (1963: 73-81).

[291] Para las siguientes reflexiones sobre los rasgos más relevantes de la retórica de los pliegos de cordel tengo presente a Sánchez Pérez (2005).

cuál los labios, cuál los dedos,
cual le echaba en la heridas
sal, y cual el aceite ardiendo,
y esto, con tanto hervor,
que no le daban sosiego,
[...]
luego que lo vieron muerto,
le juntaron los pedazos
y echáronlos a los perros,
y desque fueron comidos
mandaron quemar los huesos.

Este último cuarto del siglo XVI, precisamente, será el momento de mayor desarrollo de este tipo de descripciones, rasgo claro de que gozaban de gran aceptación entre el público.

¶ Uno de los poemas castellanos que mejor conecta con el senequismo descrito en los romances del grupo 2 es el «De Sancho Fernández, conde de Aragón, y cómo quiso su madre matallo con veneno» (n. 62). La madre de Sancho García –nieto de Fernán González– pretende matar a su hijo «contra fe, ley y razón», para poder casarse con un moro «a quien le tomó afición» (211r). Para ello, llena de veneno la copa de su hijo, pero éste, avisado por una criada, obliga a su madre a beber primero y la mujer fallece al instante. Parece amplificación de uno que recoge Sepúlveda[292], al que supera tanto en el número de versos como en el énfasis con el que se crítica la conducta doblemente inmoral de la madre. Su interés por educar a partir de un ejemplo tan crudo como extravagante es claro. El mensaje tiene un trasfondo doctrinal que unifica la dimensión personal y social del caso: «Que no emprenda tal hazaña | contra sí y nuestra nación» (212v), escribe Cueva sobre los amores de la dama.

¶ Muy parecido es el siguiente, sobre «doña Teresa, hermana del rey don Alonso, y lo que le sucedió queriéndola casar con Abdalla rey moro de Toledo» (n. 63), que amplifica otro romance de Sepúlveda[293]. El rey Alfonso V necesita la ayuda del «rey Abdalla» de Toledo para luchar contra los moros de Córdoba. Para facilitar este acuerdo, el monarca castellano le entrega como esposa a su hermana. La joven

[292] Cfr. Durán (1859-1861: I, 471).

[293] Se publica en muchas de las ediciones de Sepúlveda (s.a., 1551, 1566, etc.), según Rodríguez-Moñino (Sepúlveda 1967: 140), pero no en la edición de Sevilla de 1582, cuya edición moderna estoy citando en este trabajo. La tradición es antigua: con escritura de romance viejo aparece en la *Segunda parte de la silva de romances* (1550) de Nájera (1970: 315).

reza «ante un Cristo de rodillas» al que suplica que le libre de aquel «pagano», en una de las amplificaciones más extensas y significativas de Cueva (24 vv.). En la noche de bodas y ante la falta de correspondencia de la princesa, el moro intenta forzarla pero cae al suelo lleno de convulsiones. El propio afectado interpreta el suceso como una intervención divina y deja a la mujer, que ingresa en un monasterio.

¶ En el «Romance de Hali Albahacen, rey de Granada, respondiendo al rey don Fernando que le envió a pedir las parias que pagaban a Castilla» (n. 74) se nos presenta otra historia sin antecedentes en el romancero[294]. El «rey Fernando» manda a Albahacen, rey de Granada, que le entregue las parias previstas para pagar su tregua con los cristianos. El moro envía a Sevilla a otro mensajero para decir al rey castellano (258v):

que en su tierra no se labra
metal de plata, ni oro,
con que se haga tal paga,
que los reyes sus pasados,
que las parias te pagaban,
que ya todos eran muertos,
y así que este censo acaba,
y que en su tiempo no arde
para hacer moneda fragua
que sólo se bate acero,
y forjan hierros de lanzas,
saetas, yelmos y escudos,
dardos y agudas espadas.

Ante tal desafío el monarca cristiano le responde lo siguiente (258v-259v):

Mas el valeroso rey,
viendo la gente alterada,
conociendo la braveza
de la no vencida España,
los valientes corazones
que nada los acobarda,
mandó sosegar a todos
y al mensajero así habla:

[294] Véase Silveira (1980: 6). Rodríguez Moñino (1973: II, *s.v. Albahacén*, *Albohacén*, *Alboacén* y *Fernando*) sólo documenta un caso de «Alboacén» pero está relacionado con otra historia, como se indica más adelante. Tampoco se localizan en Rodríguez Moñino (1997).

«Vuelve moro, a tu rey moro,
y dile que a mí me agrada
que en él haya tanto brío
que me niegue mi demanda,
porque acaben ya estas treguas
habiéndome dado él causa,
mas que de su vano orgullo
habrá la debida paga.
Que labre lanzas y escudos,
que acicale y forje espadas,
que todo ha menester
pues Castilla es su contraria,
y que yo lo iré a buscar,
y veré dentro en su Alhambra,
que se aperciba y pertreche,
y me aguarde allá en Granada,
do las parias que me niega
él me las dará dobladas».

Como al inicio del texto se alude al «santo rey don Fernando» (257v), Durán (1859-1861: II, 13-18) rotuló el nombre de «Fernando III» en el título, y lo incluyó entre los poemas dedicados a este monarca. Pero esta localización no es correcta. Sin ir más lejos, el suceso no se recoge en la *Chrónica del sancto rey don Fernando tercero deste nombre* que tanto se imprimió durante el Quinientos[295], y el único «Alboacén» del romancero aparece como contrincante de Rodrigo Ponce de León –el hermano de don Manuel– en los encuentros fronterizos de finales del siglo XV[296]. Se trata entonces de Fernando el Católico, que también recibe el apelativo de «santo» en otras composiciones[297].

En los días de la guerra de Granada debió ser frecuente esa tensión entre los momentos de paz y los de guerra, los momentos de tregua y de combate, pero las crónicas de ese periodo sólo conservan el recuerdo de un tratado de paz que ha llegado a nosotros, muy posiblemente, en virtud de su aura novelesca. En la segunda

[295] Tengo presente la edición de 1555 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (BG/30791[1]).

[296] Para Rodríguez Moñino (1973: II, 841), «Alboacén» procede de «Albohacén», y éste de «Albahacén». Se trata del romance que comienza «Aquese moro Alboacen», de Sepúlveda (1551; ed. 1967: 249-251), muy reeditado después.

[297] Es el caso, por ejemplo, de la «Muerte del rey Fernando» de Torres Naharro (Durán 1859-1861: II, 78-79): «De los reyes el mejor, | si mejor puede ser dado. | Santo, bueno y virtuoso | como en obras ha mostrado».

parte de la *Crónica de los muy altos y muy poderosos don Fernando y doña Isabel* [298], de Hernando del Pulgar, cuando se detiene a contar los sucesos de 1478, refiere el caso de unas parias que los castellanos pidieron al rey granadino para establecer con él una tregua, y la respuesta que les dio el musulmán: «El rey moro, que se llamaba Muley Albohacén, respondió que los reyes de Granada que solían dar parias eran muertos; e que en las casas do se labraba entonces la moneda que se pagaba en parias, se labraban agora fierros de lanzas para defender que no se pagasen»[299]. Ante estas palabras, según Pulgar, los monarcas establecieron una tregua sin el pago de las parias, porque estaban más interesados en su campaña contra Portugal. Según el profesor Mata Carriazo (2002: 196-200), que ha estudiado la historia de aquellas últimas jornadas de la Reconquista, este pasaje se narra en otros testimonios contemporáneos: en otra obra de Pulgar, el *Tratado de los reyes de Granada*, y en el *Epistolario* de Pedro Mártir de Anglería, donde aparece con una redacción muy semejante; pero en la *Historia de los Reyes Católicos*, del sevillano Andrés Bernáldez, «don Fernando» responde a la arrogancia del moro «con muchos tiros de pólvora e gruesas lonbardas» y declarando la «guerra contra los moros en toda la frontera». A pesar de ésta y otras variantes –en ocasiones la iniciativa de la tregua es de los cristianos y en otras del moro–, los tres proceden de la *Crónica* de Pulgar, que, como estudió Mata Carriazo (2002: 206-207), tiene en el origen una primera redacción, más cercana a los hechos, que consigna los sucesos de un modo más frío. Veamos nuestro caso:

> En estos días que el Rey e la Reyna estovieron en la çibdad de Sevilla, el rey de Granada enbió sus enbaxadores a demandar treguas por çierto tienpo. El Rey e la Reyna, avido sobrello su Consejo, acordaron de gelas otorgar por tres años. E no se demandaron estonçes a los moros parias ningunas de las que solían dar quando les otorgavan treguas, por causa de la guerra que tenían con el rey de Portogal; e pendiente aquélla, no estavan en tiempo de mover guerra contra moros[300].

Entre una y otra versión de la crónica, según este historiador (Mata 2002: 207), se puede advertir todo un programa de literaturización de la historia en pro de

---

[298] La *Crónica* fue escrita a finales del siglo XV, traducida después al latín y publicada en esa lengua en 1545 y 1550. Vio también la estampa en su original castellano en Valladolid (1565) y en Zaragoza (1567). Durante la primera mitad del siglo tuvo una gran difusión manuscrita, como se entiende a partir de lo expuesto por Mata (2002: 193-236).

[299] Todas las citas relacionadas con esta anécdota proceden de un estudio del profesor Juan de Mata Carriazo titulado «Las treguas con Granada de 1475 y 1478», publicado en 1954, y que sigo en el comentario de esta anécdota. El trabajo fue reeditado de nuevo en varias ocasiones. Tengo presente aquí la más reciente (Mata 2002: 193-236).

[300] Cfr. Hernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, *apud* Mata (2002: 207).

una exaltación de la Monarquía Hispánica. Pulgar retoca las anécdotas, redacta arengas e inventa parlamentos, de manera que la causa española resulte enaltecida. En este caso concreto, el cronista viene a incluir la frase feliz de Alboacén, que tendrá su réplica, pocos años después, con la conquista del reino nazarí. Según hemos visto, el procedimiento triunfó en las crónicas que dependen de Pulgar. También lo hizo en multitud de manuscritos e impresos posteriores, como en el *Compendio historial* (1571) de Esteban de Garibay, más cercano en el tiempo al romance de Cueva:

> respondió con grande ánimo que siendo ya muertos los reyes de Granada que aquellos tributos solían pagar, que en las casas de la moneda del reyno de Granada no se batían oro ni plata, sino alfanges y hierros de lanças y saetas contra los enemigos, por librarse de aquellos tributos. Aunque a los Reyes de Castilla se hizo pesada y áspera esta sobervia y magnánima respuesta [...] no escusaron la toleración, según el tiempo, otorgando las treguas por algunos días, así por durar siempre la guerra de Portugal[301].

Dentro de esta tradición de reelaboración de la materia histórica, en la mayoría de los casos se respeta la esencia de los acontecimientos, y vemos a los reyes castellanos aceptar –al menos temporalmente– la arrogancia del Alboacén. Pero se puede advertir también una línea aún más «artística» que desnivela del todo la balanza, aunque ello suponga falsear los datos, y presenta una declaración de guerra inmediata por parte de los castellanos, como hemos visto en el caso de Bernáldez. Es muy posible que Juan de la Cueva conociera ambas tradiciones y eligiera conscientemente mantenerse en un punto intermedio, ambiguo. En cualquier caso, en el romance la respuesta de «don Fernando» es mucho más orgullosa, se anuncia el ataque cristiano pero no cuándo va a tener lugar. Sin falsear la historia, se presenta un suceso que, a más de cien años de distancia, ha adquirido una nueva dimensión y una nueva intención política: evoca un momento crucial para la configuración de la identidad nacional y supone una nueva llamada a la lucha contra el Islam. Desde un punto de vista formal, aquello que para Hernando del Pulgar era un adorno, para Cueva es el asunto central de la composición. La atención se centra en las reacciones en torno a la arrogancia de Alboacén y en la posterior respuesta del castellano, que sobrepuja el acierto retórico del primero. Los hechos históricos se esconden detrás de la cortinilla y avanzan por el escenario las palabras, el ingenio y el orgullo de la anécdota.

---

[301] Cfr. Esteban de Garibay, *Los XL libros del Compendio historial*, libro XL, cap. XXIX, *apud* Mata (2002: 201).

¶ En el poema «De don Rodrigo de Cisneros, de quien vino el apellido de los Girones» (n. 77) narra la hazaña que da nombre a una de las familias de mayor abolengo de aquellos días. En plena batalla de La Sagra (1086), don Rodrigo advierte que Alfonso VI se ha caído del caballo y que se encuentra solo, a merced de la morisma. Se abre paso, entonces, entre aquella muchedumbre y defiende con la espada la vida de su rey. Como la situación es insostenible, exhorta al monarca a huir en su caballo mientras él permanece allí para retener al enemigo y asegurarle la retirada. Y don Rodrigo, que ha cortado un «girón» de las ropas reales como señal de lo sucedido, resiste todo lo que puede hasta caer preso. En la corte, otro caballero se hace pasar por él y le roba la gloria de aquella proeza, pero con el tiempo consigue salir del cautiverio y se presenta ante Alfonso con el jirón en la mano como prueba de su identidad. El soberano le quiere colmar de mercedes pero don Rodrigo insiste en recibir por premio, tan sólo, que «me otorgues | por el jirón que he traído | que lo ponga por mis armas | y d'él tome el apellido» (266v-267r). Alfonso VI, por supuesto, accede (267r):

El rey se lo otorgó y luego
en su blasón lo ha esculpido,
y en memoria deste hecho
nuevo nombre dio al antiguo,
don Rodrigo de Cisneros
«de los Girones» se dijo,
de quien los condes de Ureña
han por sucesión venido.

Otra vez estamos ante un romance relacionado con la representación mítica de la dignidad nobiliaria en Andalucía. Al escribir estos versos, Cueva debía tener en mente a don Juan Téllez Girón (1554-1594), II duque de Osuna, I marqués de Peñafiel y VI conde de Ureña. A él dedica sus *Obras de Juan de la Cueva* (1582) en una fecha que parece próxima a la de escritura de este poema. Su abuelo, Juan Téllez Girón (1494-1558), IV conde de Ureña, recibió una exquisita formación humanística y estuvo muy vinculado al mundo de la cultura. Fundó numerosas instituciones religiosas, y en 1548 auspició el nacimiento, a pocos kilómetros de Sevilla, de la Universidad de Osuna. Su padre, Pedro Téllez Girón (1531-1590), V conde de Ureña, inauguró en 1562 una de las casas nobiliarias más poderosas del momento, la casa ducal de Osuna[302]. Este linaje –el de los Girones– cobra un gran protagonismo durante el siglo XVI y viene a ser uno de los más relevantes de la sociedad española del reinado de los Austrias.

[302] Recojo estos datos genealógicos de García Carraffa (1919-1963: 1930, XXXVII, 93-97) y de Martínez del Barrio (1991).

Aunque su principal dedicación era la alta política, la familia adquirió en aquellos días fama de letrada[303]. Al menos desde los tiempos del IV conde de Ureña, sus miembros recibieron una educación esmerada, que se manifiesta después en una serie de hábitos de pensamiento y de hábitos culturales asociados a la Casa, y por extensión a la cultura nobiliaria. Desde muy jóvenes, entraban en contacto con los *studia humanitatis* y completaban después su formación en la Universidad, ya fuera en la de Salamanca o en la levantada bajo su patrocinio en Osuna, a la que el VI conde se sintió tan vinculado. Debido a su proyección internacional, destacan también por su enorme conocimiento de la lengua y la cultura italiana.

De forma paralela a este interés por la formación de sus miembros, la familia fue formando una gran biblioteca, que muestra su interés por unos gustos muy determinados. En sus anaqueles había obras relacionadas con su labor de gobierno: sobre leyes, política, arquitectura, sobre el arte de la guerra, etc. También se interesaron por la creación literaria. Luis Barahona de Soto dedica al duque de Osuna su *Primera parte de la Angélica* (1586). Su hijo, nuestro II duque, prosigue con esta amistad e inicia una serie de contactos con Vicente Espinel y Lope de Vega. Juan de la Cueva le ofrece el citado impreso de sus *Obras* (1582). En su dedicatoria no encontramos más que los tópicos protocolarios al uso:

> junté de mis papeles este pequeño volumen, confiando y seguro que ofreciéndolo a V. S. va en segura protección y podrá sin temor romper por todos los riesgos que ya le están amenazando. V. S. lo reciba y no mire la bajeza del don ofrecido a la e[x]celsa grandeza de V. S. mas la pureza del ánimo con que se le ofrece, pues mediante el favor que de V. S. espera será estimado y tendrá vida, y yo quedaré con nuevo ánimo, para con mayores cosas servir a V. S. cuya Ilustrísima persona nuestro Señor guarde & c [304].

¿Consiguió con ello alguna merced? No lo sabemos; no parece probable. ¿Tuvo algún trato con el duque? Es posible, dado el interés del aristócrata por la literatura del momento –se conserva de él, incluso, alguna composición literaria–, y porque ambos frecuentaban los círculos artísticos sevillanos, pero la falta de datos no nos permite asegurar una relación mayor.

Dentro de esos gustos culturales que venía comentando, ocupa el primer lugar la genealogía y la construcción de una historia de la propia familia, que llegó a ser una constante en ambas centurias, casi una obsesión. En este sentido, se conservan ya obras escritas en los días del IV conde de Ureña. Su hijo Pedro Téllez

---

[303] Todas las referencias sobre la educación y la biblioteca de esta Casa proceden de la monografía de Martínez del Barrio (1991), a quien sigo en estos párrafos.

[304] Cfr. *Obras de Juan de la Cueva*, Sevilla: Andrea Pescioni, 1582, fols. 4r y 4v; según el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Salamanca (BG 11436).

Girón encarga a Jerónimo Gudiel el *Libro de los Girones* (1577) y a Ferrante Garrafa su *Breve compendio dell'Illustrissima et Antichissima Casa di Giron* (1582). Dentro de esta línea, y muy relacionado con la preocupación por la formación de los herederos, destaca el interés por la Historia y por la formación de los hijos a partir de la historia, sobre todo por la de sus predecesores. El I duque de Osuna encarga a Barahona de Soto la redacción de los *Diálogos de la Montería* (1588)[305]. Años después, Jayme Saporiti va a escribir *La sombra de las heroycas hazañas* (1611) por encargo del III duque, para que su hijo conozca las gestas de sus antepasados y siga su ejemplo. Y vuelve de nuevo sobre ello al pedir a Francesco Lanario que escriba *Le guerre di Fiandra* (1617), con sus propios méritos. Escribe Saporiti en las páginas iniciales:

> Espero que Vuestra Excelencia leyendo la sombra de las heroycas hazañas, antigua nobleza y famosísimo govierno del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor su padre, se inflamará como Águila a imitarle, y [a] hazer cosas muy grandes, y señaladas en servicio de Su Magestad, sobrepujando las valentías de Alexandro, César, Cipión, Theseo, Themistocles, y del Gran Sultán Solimán[306].

Todo el libro es una colección de ejemplos para encender la virtud del futuro duque y para que sea consciente del alto destino al que ha sido llamado. En esta tradición, en esta corriente cultural, hay que situar a Cueva. Él, al menos, hizo méritos para entrar en ella. Su poema debió tener una vida manuscrita como texto independiente, con la que pretendió arrimarse a uno de los linajes que formaban el mascarón de proa de la España del momento. Ya lo había intentado unos años antes, como hemos visto. En cualquier caso, es el único romance conservado con esta historia, y, una vez dentro del *Coro febeo,* el romance es un buen ejemplo del interés del autor por «popularizar» unos hábitos culturales que eran propios de la alta nobleza.

¶ En el tiempo de los infantes de Lara tuvo lugar la historia que narra el «Romance de lo que le sucedió al obispo don Astolfo en Oviedo con un toro» (n. 84). El argumento parece incorporarse directamente al corpus del romancero erudito porque se documenta por primera vez en la colección de Sepúlveda[307]. El

---

[305] Compuesto en esta fecha pero inédito hasta la edición de los Bibliófilos Españoles de 1890.

[306] Cfr. Jayme Saporiti, *La sombra de las heroycas hazañas, antigua nobleza y famosísimo gobierno del Excelentísimo señor don Pedro Téllez Girón, III duque de Osuna* (Palermo, 1611); BNE, Ms. 2984, fol. 56, *apud* Martínez del Barrio (1991: 73).

[307] Véase Durán (1859-1861: I, 474). Forma parte de casi todas las primeras ediciones del *Cancionero de romances* (p. ej. 1551, 1566, etc.) pero no de la de Alcalá de 1582 que utilizo para mi estudio (Sepúlveda 1967: 139).

rey Bermudo II de León recibe una serie de acusaciones (falsas) sobre Ataulfo, obispo de León, y decide castigarlo encerrando al prelado con un toro fiero en una plaza. El animal, al ver a Ataulfo, corre hacia él pero, antes de embestirle, se vuelve manso de un modo milagroso. En el romance de Cueva se trata de «don Astolfo» –obispo de Santiago bajo el reinado de «don Bermúdez»–, pero la historia es la misma. La amplificación más significativa de Cueva es una larga oración en boca del obispo, donde pide a Dios que pruebe su inocencia obrando un milagro.

¶ En el último romance, el dedicado a «Egas Núñez y cómo libró la villa de Guimaraes y lo que sucedió más» (n. 95), nos cuenta una historia sucedida en el condado que dará origen al futuro reino de Portugal (s. XII). El rey Alfonso VII de Castilla y de León –Cueva se confunde con otro Alfonso, el «octavo rey de Castilla» (326r)– está molesto con el conde Alfonso Enríquez porque no le reconoce como su señor y no acude a las Cortes. Como castigo por su desobediencia, lo cerca en la villa de Guimaraes. La situación de los rebeldes se vuelve tan precaria que comienzan a pensar en la rendición. El caballero Egas Núñez decide resolver el problema personalmente: sale de la ciudad sin que se entere nadie y se encara con el rey; se hace pasar por tío del «Infante Enríquez» y jura al monarca que, si levanta el cerco, el conde le obedecerá. El soberano acepta y libera la plaza, pero, cuando llega el día de las Cortes, Enríquez no respeta el juramento de su vasallo, y no acude. Sin embargo, como Núñez es un hombre de honor, se presenta con toda su familia ante Alfonso VII para confesar la verdad y recibir la pena merecida por no haber cumplido lo pactado. El monarca, en lugar de castigarlo, alaba su lealtad y le deja libre (329v-330r):

Levanta, que tu lealtad
te hace libre, y tu engaño
alabo, pues me engañaste
por hacer a tu rey salvo,
y así llevarás el premio
dino de un hecho tal alto.

La historia no se documenta en las colecciones de romances publicadas durante aquellos años[308], pero con este mismo argumento Lope de Vega escribió, antes de 1604, una comedia titulada *Las Quinas de Portugal*, que parece ser la misma

[308] El índice de Rodríguez Moñino (1973: II, 889; tampoco en 1997) no recoge el nombre de «Egas Núñez» ni el de «Egas Moniz», variante que aparece en las crónicas (*vid infra*). El topónimo Guimaraes aparece tan sólo en el «Romance de la muger del duque del Guymaraes de Portugal», que editó, entre otros, Nájera (1550, ed. 1970: 173-174). Véase también Rodríguez Moñino (1973: II, 869).

que apareció en la *Parte veintidós* de Lope y otros dramaturgos (1630) como *La lealtad en el agravio*[309]. Tirso dramatizó también el suceso en *Las Quinas de Portugal*, de 1638. En el manuscrito autógrafo del mercedario aparece una nota con las fuentes consultadas, que, según Menéndez Pelayo (1919-1927: IV, 122), son muy modernas para que las hubiera utilizado el Fénix antes de 1604[310]. Por otro lado, la anécdota está en multitud de crónicas portuguesas y castellanas del medievo, de manera que no es fácil determinar cuál es su origen en este caso. Con todo, piensa que la leyenda del sitio de Guimaraes dentro de *La lealtad en el agravio* procede del *Valerio de las historias escolásticas y de España* (1487) de Diego Rodríguez de Almela, precisamente porque ahí se nombra al protagonista como «Egas Núñez» frente al «Egas Moniz» que aparece sistemáticamente en los demás testimonios[311]. Por esa misma razón, entiende también que el *Valerio* es la fuente del romance de Cueva. Pero la relación entre nuestro romance y el *Valerio* merece un estudio más detenido. La distribución de la materia narrativa y de los discursos es similar en ambos casos. El argumento es muy parecido, tanto en el planteamiento general como en los detalles concretos; en todos menos en uno. En el *Coro*, Alfonso VII levanta su real después del juramento de Egas, y cuando llama al conde a las cortes éste se niega a asistir. Su actitud obliga al caballero a responsabilizarse de la palabra dada[312]. En el *Valerio*, en cambio:

---

[309] Lope de Vega ofrece en su novela *El peregrino en su patria* una lista de las comedias que había escrito hasta entonces. *Las Quinas de Portugal* figura tanto en la *princeps* de 1604 como en la reedición de 1618. Blecua & Serés (2004: VIIb y XIIa) ofrecen una edición facsímil de ambas listas. En mis comentarios sobre *La lealtad en el agravio* de Lope y *Las Quinas de Portugal* de Tirso tengo presente el estudio de Menéndez Pelayo (1919-1927: IV, 122-129).

[310] Se trata del *Epítome de las Historias portuguesas* de Manuel de Faria y Sousa (parte III, cap. I), de 1628, y el *De vera Regum Portugalliae Genealogia* de Duarte Núñez de León (cap. I y II), de 1585, que Menéndez Pelayo (1919-1927: IV, 122-123) tampoco considera pertinentes como fuentes de Lope.

[311] Los testimonios de «Egas Moniz» se cuentan por decenas. El ejemplo más prestigioso es el del canto III (estrofas XXXV-XLI) de *Os Lusíadas* (1572) de Camoens. Cueva debía conocer este texto porque la traducción castellana de Luis Gómez de Tapia (Salamanca, 1580) está precedida por un prólogo de El Brocense en respuesta a las críticas que había recibido de Herrera y de su círculo desde las páginas de las *Anotaciones a Garcilaso* (1580). El texto del profesor salmantino abrió un frente al que Cueva se sumó en 1585 para criticar a Herrera (Montero 1986). Por tanto, a pesar de que muy posiblemente Cueva tenía acceso a la tradición de «Egas Moniz», sigue aquí una fuente donde este dato es uno de sus rasgos distintivos. La historia de «Egas Núñez» se encuentra en el libro IV, título II, cap. V, del *Valerio de las historias* (Rodríguez de Almela 1793: 128-130), muy editado durante el siglo XVI. Véase un acercamiento al contenido del *Valerio* y a sus ediciones en el epígrafe siguiente.

[312] «Fuese el Rey, ordenó Cortes [...] | citan al Infante a ellas [...], | responde que él no ha de ir [...]| Oyendo Egas Núñez esto [...],| y que él era el obligado | a cumplir el juramento | que hizo como hijodalgo [...], | para el Rey siguió su paso» (328v-329r).

> quando supo el Príncipe lo que Don Egas Núñez avía fecho, ovo muy gran pesar [...]. E Don Egas le dixo: «Señor, no vos aquexéis, ca yo pienso que vos fice mucho servicio, ca no avíades aquí sino poco mantenimiento, y fallescido tomáranvos la Villa, y vos fuérades muerto o presso [...]; y no os debéis quexar, ca tengo que vos libré de muerte, y de ser desheredado: e quanto al omenage ['juramento'] que yo fice sin vuestro consejo y mandado, si plasce a Dios yo lo libraré, assí como vos bien podréis ver, ca aunque vos allá quisiéssedes ir, no vos lo consentiría». E quando el plazo fue venido quel Príncipe avía de ir a las Cortes de Toledo, según el omenage que Don Egas Núñez ficiera, aparejóse el Príncipe de todo lo que avía menester para ir, mas Don Egas Núñez no lo quiso consentir, antes tomó sus fijos y su muger, y todas las cossas que le complían y fuesse para Toledo[313].

La diferencia es muy grande: en el romance el conde es más villano que en el *Valerio* y Egas es aún más honorable. Cueva pudo, como ya hemos visto en otros casos, «limar» la historia para hacerla más ejemplar, más clara. Desde el punto de vista argumental no hay más diferencias, pero se pueden distinguir algunos detalles (menores) que separan ambos textos: en el *Valerio* Alfonso VII aparece como rey de Castilla o de España, y haría creíble, por tanto, el error histórico de Cueva, pero también se le nombra como «Emperador» y no así en el romance; el protagonista es llamado «Egas Núñez» en ambos casos, pero en el romance se presenta como «tío» del conde para reforzar su posición ante el rey[314] y en el *Valerio* no se identifica; el «Alfonso Enríquez» de Cueva es «Infante» y en el *Valerio* es «Príncipe»; y el «juramento» del romance es un «omenaje» en la narración. Un asunto complejo es el del parentesco de los alfonsos. En el *Valerio* son primos, Cueva no lo menciona y Lope afirma que el castellano es tío del portugués[315]. Algunos de estos cambios podrían proceder de la libertad artística del autor, pero en el caso de la comedia lopesca resulta necesaria una fuente que no sea ni el *Valerio* ni el *Coro* para explicar el cambio de parentesco.

La cuestión del nombre de «Egas Núñez» es también más compleja de como la planteó Menéndez Pelayo hace casi un siglo. Es cierto que la tradición romanceril no ofrece ningún testimonio más sobre este argumento, ni sobre este personaje (sea Núñez o Moniz), y que en los textos castellanos del siglo XVI no es común

---

[313] Cfr. Rodríguez de Almela (1793: 129).

[314] Señalo tres breves citas: «A esto vengo como tío | del Infante» (328r); «juro en nombre del Infante, | como deudo ['familiar'] más cercano» (328v); «fingiéndome que era tío» (329r).

[315] Véase el texto de la comedia que transcribe Menéndez Pelayo (1919-1927: IV, 129): «Por vos, desde hoy las injurias | de mi sobrino perdono», dice Alfonso VII a Egas Núñez.

encontrar al caballero como «Núñez»[316], pero entre el *Coro* (1587) y la comedia de Lope (antes 1604) «Egas Núñez» aparece en varios impresos. Veamos dos casos. En 1595 se publica la *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España* (Alcalá: Juan Gracián), escrita por el sevillano Pedro de Medina y ampliada por Diego Pérez de Mesta. Se trata de una historia mítica y una corografía de España que en capítulo LXII (págs. 181-182) de la segunda parte trata del cerco de Guimaraes. La historia es muy similar a la del *Valerio*, en ocasiones es una copia literal, por lo que podría estar escrita con el *Valerio* delante o disponer de la misma fuente. En 1600 Sandoval publica su *Chronica del ínclito emperador de España, don Alonso VII*, [...] *sacada de un libro muy antiguo escrito de mano con letras de los Godos* (Madrid: Luis Sánchez). El tratamiento de la historia, en este caso, es menos novelesco. En el capítulo XVIII trata «De la guerra que el Rey don Alonso hizo a don Alonso Henríquez, primer Rey de Portugal» (págs. 44-45). El marco histórico del suceso está mejor trazado, pero el desenlace es distinto: un caballero llamado Egas Núñez, ayo de Enríquez, sale a parlamentar con el rey y acuerdan la rendición del rebelde, que desde entonces se atiene a las condiciones de vasallaje previstas. El texto debe proceder de una crónica medieval procastellana porque desaparece tanto la rebeldía de Enríquez como la hombría de bien de Núñez, y pone de manifiesto la existencia de una, o unas, tradiciones cronísticas medievales –cuyo estudio escapa a los intereses de este trabajo– que dejan clara la coexistencia de multitud de fuentes. En ambos casos, el conde y el monarca son primos. Por lo tanto, el drama de Lope no puede proceder, al menos exclusivamente, del *Valerio*. Más aún si tenemos en cuenta que, aunque hace de la hazaña de Egas el asunto central de su argumento (y de su mensaje ejemplar), describe un contexto histórico más amplio.

Abordar el estudio de las fuentes que pudo utilizar el sevillano para este poema nos ha introducido en una compleja selva de relaciones intertextuales. Aunque el parecido entre el *Valerio* y nuestro romance es razonable –no hay ningún elemento totalmente excluyente y no conocemos otro origen–, Cueva pudo tener presente otro libro, o varios al mismo tiempo, dada la profusión de literatura «historial» en este momento. A pesar de ello, la sugerencia de don Marcelino nos ha llevado por unas veredas, dentro de esa selva, que permiten iluminar una nueva dimensión de la urdimbre humanística que sustenta las obras de Cueva y que bien merece, por tanto, la siguiente *addenda*.

[316] Una busca del nombre «Egas Núñez» | «Egas Nuñez» dentro del CORDE de la Real Academia en el tramo 1400-1700, no ofrece más testimonios que los del *Coro* [consulta realizada en 5 de mayo de 2009].

El «Valerio de las historias» y el «Coro febeo»

Según cuenta Diego Rodríguez de Almela (c. 1426-después 1492) en el prólogo de su *Valerio de las historias escolásticas y de España* (1487), Alfonso de Cartagena tenía la intención de escribir –siguiendo el modelo de los nueve libros de Valerio Máximo con la historia de los romanos[317]– una compilación en latín con los grandes hechos de la Sagrada Escritura y de la Historia de España. Pero tuvo que ser él, como discípulo suyo, el que llevara a cabo este proyecto. Durante sus años de formación, al lado de tan eximio humanista –sigue diciendo en el prólogo–, tomó afición a los libros de historia que tenía el obispo en su biblioteca. Hasta tal punto, que las obras más representativas de su producción son de materia histórica. Todas ellas están escritas en castellano, al igual que el *Valerio*: «lo cual él [Cartagena] ficiera en latín, escripto en palabras scientíficas y de grande eloqüencia si viviera. Yo porque mi sciencia es poca, propusse su desseo de escribir en nuestra lengua» (1783: VIII). Después de aquellos años de estudio, Rodríguez de Almela se ordenó sacerdote (1451) y ocupó varios cargos eclesiásticos hasta ser nombrado capellán de Isabel la Católica; junto a ella, viendo caer el reino nazarí de Granada, se le pierde la pista.

La primera edición de su *Valerio* salió de la estampa murciana de Juan de la Roca en 1487, a tamaño infolio, y suscitó desde entonces mucho interés entre los lectores. Al menos eso se puede deducir de las muchas ediciones que fueron jalonando la centuria siguiente. Y entre los lugares de impresión destaca, precisamente, la ciudad del Guadalquivir: Medina del Campo, 1511; Toledo, 1520; Sevilla, 1527; Sevilla, 1536; Toledo, 1541; Sevilla, 1543; Sevilla, 1551; Medina del Campo, 1564; Madrid, 1568; Medina del Campo, 1574; y Salamanca, 1587[318].

Al igual que su modelo romano, el *Valerio de las historias* está dividido en nueve libros. Cada libro se compone de un conjunto de cinco a nueve «títulos» –del tipo: «De amistad», «De crueldad», «De juventud virtuosa», etc.–, dentro de los cuales se agrupa un número variable de breves «capítulos» (de dos a trece). Así, la compilación suma un total de 409 «capítulos» en los que se presenta un ejemplo personal, una historia destinada a mover al lector a ejercitar la virtud o a huir de algún vicio. En el primer «capítulo» de cada «título» se deja sentir más de cerca la voz del escritor, que centra el contenido doctrinal del grupo, pero después nos encontramos, simplemente, con una colección de anécdotas. En varias ocasiones se

[317] Me refiero, claro, al *Factorum et dictorum memorabilium* de Valerio Máximo (s. I d. C.).

[318] Véase una relación de los manuscritos conservados, de las ediciones impresas y de los ejemplares de cada una ellas en Simón Díaz (1960-1984: III, nn. 3719-3722). Desde la primera edición de Toledo (1520) se atribuye su autoría a Fernán Pérez de Guzmán. El error no se corrige hasta el estudio y la edición de Juan Antonio Moreno (Rodríguez de Almela 1793), que es la que tengo presente y cito en estas páginas.

repite el mismo suceso (con distinta redacción) como ejemplo para dos mensajes distintos, como ocurre con el asesinato de la amante judía de Alfonso VIII, que aparece dentro del título «De censura» (1783: 71) y en el dedicado a «la mutilación de la fortuna» (1783: 255).

Cada «título» presenta una primera selección de historias, cuyo número oscila entre la tercera parte y la mitad de los «capítulos», que proceden de los libros históricos de la Biblia, con ejemplos de la vida de Josué, David, Salomón, de los macabeos, etc. El resto se dedican a la historia de España. Entre estos últimos se pueden advertir, entre otros tantos capítulos, varias líneas argumentales que son las clásicas dentro de la historiografía legendaria castellana: el Cid, Bernardo del Carpio, los siete infantes de Lara, etc.

Ya hemos visto cuál es la relación del *Valerio* con el poema sobre el asedio de Guimaraes (n. 95). De manera más breve, su relación con los otros romances es la siguiente. El tema del cerco de Zamora era muy conocido y Cueva, como se ha indicado, actualiza además la tradición de forma significativa (n. 12). En cualquier caso, el desarrollo del reto, dentro del propio cerco, fue seleccionado ya por Almela para hablar «De disciplina y corrección militar» (1793: 56-57).

Para el «Romance del rey don Sancho el Tembloroso, cuando fue acusada su mujer doña Teresa por sus hijos» (n. 18) encontramos en el *Valerio* la misma anécdota (1793: 176-178). Forma parte del «título» sobre «aquellos que reconocieron los beneficios rescebidos». Entre ambos hay diferencias en el contenido –Almela relata con detalle lo de la confesión y Cueva lo elimina[319]– y en el texto: Almela llama «Elvira» a «Teresa»; no usa el término «el Tembloroso»; y habla de «Navarra» donde Cueva dice «España». El suceso aparece repetido más adelante, en el título «De quistiones, esto es, de tormentos» (1793: 312-313) con idénticos problemas textuales. El caso es poco significativo porque es un tema muy tratado en el romancero tradicional y Cueva podría disponer de varias fuentes.

El poema «Del rey don Alonso el Sabio y de lo que le sucedió con la Emperatriz de Constantinopla» (n. 23) aparece en el título «De libertad y franqueza» (1793: 166-168). Alfonso X protagoniza otros tantos «capítulos» en el *Valerio*. En ellos se puede encontrar aún ese doble fondo cronístico al que me refería anteriormente: en unas ocasiones el monarca sale enaltecido y en otras menos, como en el caso, dentro del título «De vergonza», en el que no consigue tener

[319] Según lo narra Rodríguez de Almela (1793: 177), el desenlace de la historia que comentábamos antes resulta más claro: «los infantes viendo que les convenía de entrar en campo con su hermano, fuéronse al Monesterio de Nájara, y confessáronse a un hombre de sancta vida, y contáronle toda la razón como avían dicho aquello contra su madre con muy gran falsedad, no pensando que allí ovisse riepto. Y el sancto hombre luego que los ovo oído en confessión, fuesse luego par el Rey, e contole como la Reyna era acusada con gran falsedad, que perdonasse a los infantes, y mandasse soltar la Reyna».

descendencia con doña Violante y pide al rey de Noruega la mano de una de sus hijas. Pero cuando la joven princesa llega a Castilla, la reina concibe, por fin, un descendiente. Por ello «El Rey Don Alfonso digno fue de reprehensión, porque siendo cassado con legítima muger, procuró de aver otra» (1793: 153). Lo que importa en este caso es el mensaje ejemplar más que la configuración de una imagen sublimada de la realeza, como vimos en el *Coro*.

Los datos históricos esenciales del «Romance a la muerte del rei don Enrique» (n. 32), que no aparecían en la tradición romanceril, están bajo el título «De las muertes de diversos hombres» (1793: 376). Ocurre lo mismo con el enigmático «Romance del conde Fernán González, y cómo se abrió la tierra y le tragó un soldado» (n. 46) que leemos en el *Valerio* dentro de «De prodigiis» (1793: 21-22). La anécdota es igual; Almela recoge incluso el nombre del caballero que es «tragado» por la tierra (Pero González), que no figura ni en el romancero ni en la *Crónica general* de 1541[320], pero que sí recoge Cueva.

El caso de «Sancho Fernández [...] y cómo quiso su madre matallo con veneno» (n. 62) aparece también –con algún cambio textual– en el título «De luxuria y deseo carnal» (1793: 340-341). Más cercana es la relación del romance sobre la hermana de Alfonso V, que fue entregada como esposa al rey moro de Toledo (n. 63), con la versión que recoge el *Valerio* dentro del grupo de capítulos sobre «abstinencia y continencia» (1793: 139-140). El «Romance de lo que le sucedió al obispo don Astolfo en Oviedo con un toro» (n. 84), aparece dentro de las historias «De Milagros» (1793: 39-40). La historia figuraba ya en el romancero de Sepúlveda, que parece seguir aquí más de cerca la versión del humanista, del que Cueva se desvía en los detalles que he indicado más arriba.

La historia del romance de Saladino (n. 34) propiamente no forma parte de la historia de España y por tanto no se recoge en el *Valerio*. Tampoco están la del moro Alboacén (n. 74) y la de Ponce de León (n. 44) porque sucedieron mientras se componía la obra. El suceso que narra el romance de «los Girones» (n. 77) sí entra dentro del marco histórico que cubre el humanista (s. XI), pero, como hemos visto, al igual que el n. 44, es un texto que nace a partir del contexto cultural de la segunda mitad del siglo XVI, y tiene su origen en fuentes distintas a las que utilizó Rodríguez de Almela para su compilación.

Dejando al margen estos últimos cuatro casos, nueve de las trece historias castellanas del *Coro febeo* están en el *Valerio*. Dos de ellas no pertenecen a la tradición romanceril (nn. 32 y 95). Otras comparten con el *Valerio* unos elementos, que, hasta donde hemos revisado, parecen únicos o poco frecuentes (nn. 46 y 95). Pero es tan particular la actualización de los sucesos que hace Cueva, y son tantas las fuentes posibles, que no podemos afirmar con seguridad que el *Valerio* sea una de las

[320] Cfr. el ejemplar de la Real Biblioteca (RB VII/2194, fols. 241v y 242v).

fuentes del sevillano. Con todo, este problema es el menos relevante en esta ocasión. No importa tanto que sea su fuente textual como que sea, directa o indirectamente, el modelo cultural, el prisma conceptual que tiene presente para escribir sus romances y elaborar su colección. El sevillano conecta la propuesta del *Valerio Máximo* y la Historia Antigua con el *Valerio de las historias escolásticas y de España* y la historia castellana[321]. De este tipo de obras aprende a proponer una selección de anécdotas de la historia donde la función noticiera aparece significativamente desfigurada en favor de una finalidad ejemplar.

Romances no historiales

Como apéndice final a esta descripción de los romances del *Coro*, se puede distinguir un último grupo, el cuarto, con aquellos romances que propiamente no son historiales. Si no contamos los diez dedicados a Apolo y a las musas, y los tres dedicados «al libro», son los siguientes: «Romance amoroso» (n. 25), «Romance de lo que sucedió a un galán con una madre y una hija a quien quiso burlar, y lo burlaron» (n. 28), «Romance de lo que sucedió a un mayordomo de Bollullos con un alcalde del mismo pueblo» (n. 57), «Romance de cómo los poetas siguieron a la Poesía, y lo que pasó con ellos» (n. 92), «Romance de cómo los poetas conquistaron el Parnaso» (n. 93)[322].

Aunque puede sorprender esta aparente falta de coherencia editorial, el recurso no es del todo ajeno a otras colecciones del periodo. Quitando los dos últimos romances (nn. 92 y 93), que quizá se podrían incorporar al grupo uno, los otros son equiparables, por ejemplo, al «Romance de una mujer que parió trescientos y setenta hijos». Este romance, de un estilo tan cercano al de los pliegos de casos admirables, forma parte de la *Rosa gentil* (1573) de Timoneda, dedicada a los romances que «tratan de hystorias Romanas y Troyanas» (ed. 1963: 1, 54v-55v). En cualquier caso se trata de un material de relleno que, en cuanto a su número, es poco significativo para nuestro análisis.

4.1.2. El *Segundo coro febeo de romances historiales*

Existe otro romancero del dramaturgo sevillano, manuscrito e inédito, que podemos denominar *Segundo coro febeo de romances historiales*. La copia más antigua que

[321] Cueva suele trabajar muy de cerca con fuentes originales (latinas y griegas), que traslada y adapta en sus composiciones. Puede que el contexto postridentino le disuadiera de presentar ejemplos de la Sagrada Escritura, que no recoge ni en los romances ni en los dramas.

[322] En estos dos últimos romances podemos entrever una autodefensa de Cueva como poeta culto frente al aluvión de poetas que llenó Sevilla a finales del siglo (Prieto 1987: 509-510).

se ha conservado no es autógrafa[323]. La letra de los amanuenses corresponde a mediados del siglo XVII y su trabajo fue especialmente torpe. El códice está plagado de errores, omisiones, adiciones y variaciones ortográficas. Rotularon poemas que luego no trasladaron y repitieron, por error, gran parte del contenido de un romance que ya habían incluido anteriormente.

El manuscrito está compuesto por 468 folios que parecen haber sido guillotinados en repetidas ocasiones[324]. La encuadernación española que hoy conserva es posterior a la copia, seguramente del siglo XVIII. Su diseño editorial es idéntico al de la colección de 1587. Está dividido en diez libros, con una media de diez romances en cada uno, dedicados también a Apolo y a las musas. Se ha perdido, o no se llegó a copiar, la parte final del libro noveno y todo el décimo, pero la existencia de ese material en el original de Cueva es segura. En el décimo libro había un romance en alabanza de las damas de Canarias que fue criticado por otro poeta, y al que Cueva contestó con una canción conservada en su cartapacio de obras líricas (1603)[325]. El romance debió escribirse durante la estancia del sevillano en las islas, entre 1591 y 1595[326]. Conservamos un total de 88 romances, de una factura similar a los anteriores, de los cien que debían formar el autógrafo.

Cueva debió necesitar muchos años para escribir ambas colecciones. En 1587 publicó la primera recopilación, pero debía tener escritos otros tantos que circulaban en copias manuscritas y que luego pasarían a formar parte de la segunda. En el Libro X del primer *Coro* (n. 92), por ejemplo, el autor se dirige a la Poesía en los siguientes términos: «que soy poeta | natural, cual lo he mostrado | en un romance que hice | a la muerte de don Sancho | cuando lo mató Vellido | con el agudo venablo» (315r), donde se puede estar refiriendo a un poema del *Segundo coro febeo*[327]. Según se

[323] Se custodia en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (BCC, Ms. 82-2-5 bis); la letra es del siglo XVII. El tejuelo indica simplemente «Cueva | Romances históricos». Como falta la portada, una mano posterior escribió sobre el encabezamiento del primer romance «Obras de Juan de la Cueva, poeta antiguo». En el interior del códice Cueva parece referirse a su obra como «segundo Phebeo Choro» (fol. 78v, *et passim*) y Cebrián (1992) ha optado por esta forma, que aquí mantengo aunque pueda resultar repetitiva. Con excepción de las citas, que proceden de la consulta directa del manuscrito de la Colombina, los datos materiales se han tomado de Cebrián (1992), a donde remito para un estudio más detenido. De este apógrafo se conservan dos copias: *Obras de Juan de la Cueva escrita [sic] en nueve libros y trasladada de su original por Dn. Lázaro Man. de Sta. Ana,* en la *Hispanic Society* de Nueva York (B-2.405.2), y *Romances de Juan de la Cueva*, en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 4070).

[324] En realidad contiene un folio menos porque en la paginación se omite el fol. 212.

[325] *Cfr.* Canción 18, «en alabanza de las damas de Canaria, a las cuales aviéndose hecho un romance en su loor, un poeta respondió contra él en vituperio dellas, &c. El Romançe en alabança de las damas está en las segunda parte del Coro Phebeo, Libro 10, a la musa Calíope», en *De las Rimas de Juan de la Cueva* (C 1, fol. 274r), año 1603.

[326] La estancia de Cueva en las Islas Canarias fue documentada por Cebrián (1983: 15-25).

[327] *Cfr.* el cuarto poema del Libro II (fols. 144r-148r). Véase Cebrián (1992: 137).

desprende de estos dos últimos ejemplos, los romances debían formar parte de la vida social y literaria del momento.

Los poemas dedicados a las musas mantienen el mismo mensaje que en 1587, la preocupación por las críticas del vulgo y la finalidad ejemplar y divulgadora de los casos heroicos y de las hazañas de los varones ilustres. Veamos, por ejemplo, el «Romançe a la Musa Terpsichore»: «Toca tu divina harpa, | Terpsichore, i celebremos | *los immortales varones* | qu' en este libro celebro, | que por ti son cantados | sus esclarecidos hechos, | *libres serán del olvido* | *i yo por tu causa heterno*» (290r)[328]. Y vuelve el clásico problema de Cueva, los críticos. En esta ocasión, al querer defenderse de los «maldicientes», sin quererlo, aporta las claves de la recepción del primer *Coro febeo* (290r):

a pesar de los que pesan
aquestas cosas con peso
sin fiel ni fieldad,
de toda razón agenos,
que hablan como infieles
sin aguardar *justos preceptos*,
cual sucedió en los romances
del primer *Choro Phebeo*,
que sin mirar la intención
de mi primer movimiento,
que fue de cada romance
hazer un breve compendio
(aunque en *un romance largo*)
del varón qu' en él refiero,
i á sido su inadvertencia
de los ignorantes desto,
de los sátrapas de Apolo
que los an reprehendido
por malos i sin provecho,
no por malos, por ser malos,
porque de lo que son ellos
(fuera de toda arrogancia,
porque en todo la condeno),
nadie puede condenallos,
sino tenerlos por buenos,

Y concreta después algunos detalles de esta crítica (290v-291r):

[328] Al tratarse de un texto tan raro conservo todas las grafías del manuscrito. Actualizo tan sólo la puntuación, la acentuación y el uso de las mayúsculas. La cursiva, en todos los casos, es mía.

mas las faltas que les ponen
estos censores del tiempo
es dezir que *son muy largos,*
i algunos dizen que luengos,
que *no se pueden cantar*
ni al cabo llevan retruécanos,
i son tan, so sé qué diga,
iva a decir tan sin seso,
que no ven qu' es artificio,
i que quiero defendellos,
ya que por su desventura
de los poetas no puedo,
de los músicos siquiera
que' es irreparable el vulgo,
pues de ser cantados mal
vienen a ser mal acetos,
como de ser bien cantados
aganan nombre perpetuo,
i no es este inconveniente
solo el que se teme, i temo,
i el que se debe temer,
i el que temiera oy Homero,
mas el contender con gente
de quien es vulgar probervio,
que músicos y poetas
son vaztos de cerebro,
i aquexados de su mal
dizen, cren mil desconciertos,
usan, cren, mil libertades,
de gente libre i sin seso,
que la música y poesía
cargan sobre estos simientos.

La alusión a las críticas del vulgo y el uso que hace de éstas en sus escritos (muchas veces son críticas de ida y vuelta) es tan habitual que sus argumentos no se pueden tener en gran consideración para un análisis literario, ni para un estudio de la recepción de sus textos. Son el reflejo de un problema cultural y humano que habría que explicar a partir de la relación personal entre los escritores de las academias y la pugna de éstos y los poetas más populares, estudio que se aleja de los propósitos de este trabajo. En cualquier caso, sí que hay que conceder a estas palabras un valor relativo: algunos lectores no entendieron la finalidad histórico-ejemplar de la

colección y no apreciaron los poemas por su excesiva longitud y por su falta de musicalidad y de viveza («ni al cabo llevan retruécanos»).

Si atendemos al índice descriptivo del *Segundo coro* compuesto por Cebrián (1992: 135-143), podemos advertir que el tono general del libro es similar al de la primera colección, aunque han aumentado los poemas dedicados a los grandes personajes de la Historia Antigua y los romances de tema no historial y han disminuido los de tema castellano.

4.1.3. Juicio literario

La crítica ha arremetido contra la colección de romances de 1587 sin detenerse a desarrollar, en la mayoría de los casos, el sentido de sus juicios. Para Fitzmaurice (1893: 173) se trata de una «poor confection of old ballads»; según Gallardo (1863-1889: II, 639) las composiciones son «torpes»; para Menéndez Pelayo (1974: I, 738) son romances «malísimos» y para Cossío (1952: 146), que sólo se fijó en los poemas de asunto mitológico, «el romance en sus manos suele arrastrarse lánguido y sin vigor». Con algo más de perspectiva histórica, Icaza (Cueva 1917: I, xl-xli) entiende que algunos se asemejan a «la primera manera» de Lope o al estilo del Quevedo satírico. Montoto (1929: 70-71) llega a decir que los defectos que han señalado los críticos no se deben a la incapacidad creadora de su autor sino a que «quiso innovar el lenguaje y la composición poética».

Los romances de Cueva forman parte de un momento histórico peculiar, con unas inquietudes literarias y sociales muy concretas. Aunque resulta evidente la escasa valía poética de alguna de estas composiciones, este estudio ha ido mostrando una serie de características compositivas y argumentales que conviene tener presentes para emitir un juicio más equilibrado. El diseño editorial de la colección, en primer lugar, nos presenta un libro de romances que ha de ser leído como una obra de conjunto antes que de forma espigada o caprichosa. Podemos advertir su vocación docente en el modo en el que se transmiten ciertos mensajes dentro de la propia redacción de los textos, e incluso a partir del uso de la materia emblemática, pero de un modo aún más explícito en los poemas colocados por el autor dentro de la estructura editorial.

Los poemas sobre la Historia Antigua, que propiamente no pertenece a la tradición romanceril, proceden de una fuente culta y suelen ser extensos. La formación humanística de Cueva le llevó a querer renovar el romancero con elementos que casi podríamos calificar como «antiromanceriles». Quizá por eso pudo haber lectores, como afirma el propio autor, que no entendieron su propuesta. Con el *Coro* incorpora al romancero un número significativo de argumentos nuevos. Para esa renovación echa mano de todos los recursos que le ofrecía su formación clásica. Sin haber hecho un estudio en profundidad sobre sus fuentes, hemos podido

identificar a Tito Livio, a Jenofonte, a Ovidio, a Valerio Máximo y a Apuleyo, entre otros, que Cueva leyó en su original o a partir de traducciones. Estos poemas son, precisamente, los que acusan un estilo narrativo más marcado; son también los más largos y los que pueden llegar a resultar tediosos. Su intención era facilitar, mediante un vehículo de expresión poética asequible, el acceso a unas historias poco conocidas por los iletrados. Con la secuencia de Pantea (nn. 45, 66, 67, 76), por ejemplo, Cueva tiene el honor, según Gallé (2002: 296), «de haber sido el primero en ofrecer al gran público en las letras castellanas uno de los relatos de amor más dramáticos y enternecedores de la literatura griega clásica». Con palabras similares Cossío (1952: 142-146) entiende que Cueva es el primero en escribir un poema con la historia de Parsifae (n. 8), Ariadna (n. 33) y Andrómeda (n. 58), que tan fructíferas serán en la literatura posterior[329]. Según sus estudios, el sevillano utilizó para ello las *Metamorfosis* de Ovidio en su versión original, o traducciones en prosa como la de Bustamante. De esta forma, el *Coro* difundió un material poético «nuevo» y asentó los cimientos culturales de otras empresas literarias.

Los poemas que Cueva dedica a la historia castellana, en cambio, están más cerca de la tradición romanceril, tanto en los temas como en las formas. Son más breves, más frescos, y suelen contener expresiones propias de la estética y de la fraseología tradicional. En cualquier caso, son similares, si no mejores, a los romances eruditos precedentes.

Aclaradas estas dos cuestiones, el romancero de Cueva interesa más por la propuesta cultural que desarrolla que por su dimensión literaria. El contexto sociocultural que rodea dicha propuesta puede aportar algunas de las líneas de sentido que expliquen el despegue del teatro histórico a finales del siglo XVI.

[329] En la *Rosa de amores* (1573) se recoge un «Romance de Andrómeda» (Timoneda 1963: fols. 53v-54v) que narra la fábula mitológica de Perseo y Andrómeda antes que Cueva. No hay ninguna relación textual entre las dos y, al decir de Morcillo (2002), el sevillano se vale directamente del texto latino de las *Metamorfosis*. Cueva, por tanto, no inicia sino que se inserta en una tradición literaria, añadiendo argumentos nuevos, y vigorizándola a partir de la consulta directa de las fuentes.

4.2. La Historia en octosílabos

4.2.1. Esbozo histórico

La aparición de romances en los cancioneros manuscritos del siglo XV fue un hecho marginal. La centuria siguiente, en cambio, fue testigo de la ascensión del romancero al estatuto de literatura escrita de un modo masivo, tanto de forma manuscrita como impresa. A comienzos del siglo XVI encontramos romances en pliegos sueltos y en cancioneros impresos, como sucede de manera paradigmática con el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo –que va incorporando romances en las sucesivas ediciones– o con obritas como el *Libro de los cincuenta romances*[330].

En torno a la fecha simbólica de 1550, comienzan a ver los brazos de la estampa una serie de compilaciones que, junto a los romances tradicionales, recogen también los llamados romances eruditos, aquellos que se componen en esos años a partir de textos históricos de la antigüedad grecolatina, de la historia bíblica o de la medieval, con una finalidad eminentemente didáctica y patriótica[331]. Es el caso del *Cancionero sin año* (Amberes, c. 1547-1549)[332], del *Cancionero de romances* (Amberes, c. 1548) compilado por Martín Nucio, de los poemas del sevillano Juan Sánchez de Burguillos[333], del *Libro de los quarenta cantos de diversas y peregrinas historias* que publica el hispalense Alonso de Fuentes (Sevilla, 1550), de los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España* del sevillano Lorenzo de Sepúlveda (Amberes, 1551; pero con una *princeps* en Sevilla, c. 1550)[334], de las tres partes de la *Silva de varios romances* (1550, 1550, 1551) de Nájera y las cuatro *Rosas de romances* (1973) de Juan de Timoneda entre otros.

A partir de la década de 1580, los romances eruditos ceden el paso a los compuestos con un estilo más artístico, que irán conformando la estética del

---

[330] Véase Rodríguez-Moñino (1973: I, 167-172).

[331] Por esta misma época, la lírica impresa en pliegos de cordel presenta otros tantos ejemplos de composiciones de tema histórico con una finalidad semejante (Infantes 1993: 120). Ambos presentan ciertas semejanzas con un antecedente prerrenacentista, la «historiografía en verso» de finales del siglo XV (Cátedra 1989: 15-38 y 127-134 especialmente).

[332] En este cancionero confluyen aún ambas tradiciones, la del romancero trovadoresco o artificioso –con poemas de Diego de San Pedro o Torres Naharro– y las del romancero erudito –con textos de Sánchez de Burguillos, etc.–. Para estudiar este cancionero véase Kish (1980).

[333] El poeta Juan Sánchez de Burguillos, de cronología incierta, fue sevillano de nacimiento o de adopción. Participó, como veremos, junto a Sepúlveda, en la reescritura octosilábica de la *Crónica general* (1541) que tuvo lugar en el Sevilla a mediados de siglo. Sus poemas y sus glosas se transmitieron en varios manuscritos poéticos y se publicaron de forma anónima en pliegos sueltos y en varios romanceros (los de Nucio, Nájera, Timoneda, etc.). Para un acercamiento a este autor y a su producción poética véase Blecua (1984).

[334] Según estudió Rodríguez Moñino (1973: I, 228).

romancero nuevo en su camino hacia las páginas del *Romancero general* (1600). Son los años del *Romancero historiado* (1582) de Lucas Rodríguez, del *Romancero* (1583) de Padilla, de los romances de Lasso de la Vega (1587), de Cueva (1587), de las dos partes de la *Silva* (1588) de Juan de Mendaño, y de las innumerables partes de la *Flor de varios romances* (1591-1604)[335], entre los más destacados.

El romancero se presenta entonces como un auténtico fenómeno de masas que los impresores supieron explotar convenientemente. Todas estas compilaciones, tanto las eruditas como las artísticas, fueron muy reeditadas, en tomitos populares, en el último tercio del Quinientos[336]. Podemos hablar, por tanto, de un auténtico fenómeno social: los romances se cantaban por doquier, pululaban por todas partes, en pliegos sueltos, en cancioneros y en romanceros, y una muchedumbre de escritores, de elevada y de baja condición, dedicaron sus mejores horas a componer gran número de ellos. Entre las dos partes del *Coro febeo*, por ejemplo, Cueva reúne doscientos poemas. La cifra es tan abultada que trae a la memoria aquello de «yo he compuesto romances infinitos» que escribió Cervantes[337]; una frase que viene a ser la seña de identidad de toda una generación de escritores, la que dio origen al romancero nuevo, que «se le llamó *nuevo* de la misma manera que por idénticas fechas se llamaba *nueva* a la comedia en auge» (Díaz-Mas 1996: 8).

Conviene aquí, sin embargo, hacer una distinción entre los primeros autores artísticos –Cueva y Lasso de la Vega principalmente– que se preocupan de preparar la publicación de sus propios romances en libros de una temática homogénea y con una clara finalidad doctrinal, y los que podemos denominar, con mayor propiedad, romances nuevos: los que forman parte de las series de la *Flor de varios romances*, en donde aparecen, anónimos y desordenados, los versos de los escritores más jóvenes –de mayor a menor: Cervantes, Juan de Salinas, Góngora, Lope, Pedro Liñán, Juan Bautista Vivar, Luis de Vargas, y otros– que se volcarán después en el *Romancero general* (1600). Ambos grupos se diferencian también por la temática y el estilo de sus poemas. En el primero destaca aún el tema histórico, la gran extensión de las

---

[335] Rodríguez Moñino (1973: II, 35-218) y (1977-1978: I, 28-45 y I, 61) documenta varias series de partes de este romancero, editadas por Pedro de Moncayo, Sebastián Vélez de Guevara, Andrés Villalta, Felipe Mey, el famoso Pedro Flores, etc.

[336] A juzgar con los datos expuestos por Rodríguez Moñino en sus catálogos de (1973) y (1977-1978).

[337] «Yo he compuesto romances infinitos, | y el de *Los celos* es aquel que estimo, | entre otros que los tengo por malditos», en el *Viaje al parnaso* (1614, IV, vv. 40-42). Además de los que aparecen en sus piezas teatrales y en sus novelas, Cervantes compuso otros tantos romances nuevos. El romance de *Los celos* parece ser el pastoril que comienza «Yace donde el son se pone | entre dos tajadas peñas», publicado anónimo en la séptima parte de la *Flor de romances* (1595) y en el *Romancero general* (1600). La identificación se basa en el nombre de dos pastores –Lauso y Silena–, que figuran en *La Galatea* como trasunto del autor y de su amada. Para la localización y el estudio de los romances cervantinos véase González (1993: 609-616).

composiciones y una retórica clasicista. El segundo se especializa en romances amorosos de ambientación pastoril y morisca, los poemas son más breves y la escritura es más llana.

4.2.2. Lasso de la Vega y los romances históricos

En 1587 Gabriel Lobo Lasso de la Vega rondaba los veintiocho años. Por edad pertenece a la generación de los poetas más jóvenes del romancero nuevo, pero se cuida de publicar con esmero su *Primera parte del romancero y tragedias* (Alcalá: Juan Gracián, 1587). Esta situación hace de sus romances un punto de referencia privilegiado para caracterizar la propuesta de Cueva. El volumen presentan el siguiente orden: primero los romances sobre Historia Antigua (nn. 1-16) y los dedicados a pintores clásicos (nn. 17 y 18), después aquellos que versan sobre la historia de España, desde don Rodrigo hasta Carlos V (nn. 19-59), romances pastoriles (nn. 60-75), un romance sobre la derrota de los moriscos en la revuelta granadina de 1568, una canción, una estancia y doce sonetos de tipo laudatorio (Lasso 2006). El libro se completa con el texto de sus dos tragedias: *La honra de Dido restaurada* y *La destuyción de Constantinopla*. La mayoría de las composiciones versan, por tanto, sobre asuntos históricos. En ellas se deja sentir, según Morteson, una «adherencia a la patria» que le llevó a integrar «la ética heroica y la elocuencia de tradición humanista con los temas y las formas de la autóctona» (Lasso 2006: iii). Esta intención ética se puede advertir también en su interés por publicar los poemas bajo su control y en añadir el texto de sus dos tragedias, de semejante temática y finalidad ejemplar (2006: iv). En consecuencia con este proyecto, al año siguiente publica un poema épico sobre Hernán Cortés titulado *La Mexicana*. Como se echa de ver en esta relación: «Lasso tenía que seguir su propia musa, que era más épica que lírica» (2006: vi)[338].

La temática «historial» en el romancero nuevo

Pocos años después comienzan a editarse las primeras antologías del romancero nuevo, a las que no parece interesar mucho la temática histórica. Al menos no hay poemas de este género en las dos primeras partes de la *Flor de varios romances* (1591 y 1592)[339]. En la tercera, cuarta y quinta hay, respectivamente, doce, seis y uno sobre historia medieval y uno sobre historia antigua, frente al largo

[338] No es este el lugar para exponer más detalles de la obra literaria de Lasso de la Vega. Véase para ello García-Bermejo (2009).

[339] Para el presente estudio sobre las *Flores* del romancero nuevo tengo en cuenta el estudio de González Palencia y su edición del *Romancero general* (1947)

centenar de poemas de temática pastoril y morisca. Esta dinámica cambia con la aparición del librero Pedro Flores, que introdujo en la sexta parte veinticinco romances sobre el rey Rodrigo, Bernardo del Carpio, los infantes de Lara y el Cid, y cuatro con temática antigua, de un total de 145. Las tres siguientes presentan una proporción respetable pero decreciente: 25 (con dos de tema antiguo), 11 (sin poemas de tema antiguo) y 19 (con dos poemas de tema antiguo). Con estas nueve partes se forma el *Romancero general* de 1600. Al margen de esta reducida e intermitente aparición de romances históricos, el nacimiento del romancero nuevo se caracterizó, en mayor medida, por el protagonismo del romancero morisco y el avance de la estética pastoril, cuyo número es muy superior. En éstos se deja ver un interés por los argumentos amorosos y por el biografismo, ámbitos difíciles de abordar desde los argumentos históricos. Pero los gustos se van a nivelar a comienzos del siglo siguiente. Lasso de la Vega escribe en 1601: «¡Oh noble Cid Campeador! | Yo soy el que más me huelgo, | de que los ingenios claros | os restituyan lo vuestro, | y de que dejen a Azarque | reposar, que ya era tiempo», en una clara alusión a los romances moriscos. Las hazañas de los españoles no pueden caer en el olvido por culpa de los poetas que se dedican a escribir sobre cosas de moros (y cita aquí a Juan Ciruelo, seudónimo de Lope de Vega[340]). Y concluye: «Pero ya se va enmendando, | Cid Campeador, este avieso, | pues que ya vuestras hazañas cantan los Cisnes Iberos»[341]. ¿Quiénes serían estos «Cisnes»? El caso es que se siguen publicando nuevas partes de la *Flor:* la décima (1602), la undécima (1603) y la duodécima (1602), sin apenas poemas históricos (12 castellanos y 2 antiguos de un total de 179), pero con en número trece (1604) entran de golpe treinta y nueve romances históricos, tanto clásicos como modernos, de un total de 220. Estamos por tanto ante el grupo más numeroso de toda la época[342]. Estas cuatro nuevas partes pasan a engrosar la segunda edición del *Romancero general* (1604). A partir de aquí comienza, propiamente, la vida del romancero histórico nuevo, que darán lugar a colecciones de gran éxito como el llamado *Romancero del Cid* (1612) recopilado por Juan de Escobar. Aunque algunos de sus poemas proceden de la época erudita, muchos otros deben ser obra de esos «Cisnes Iberos» modernos de los que hablaba Lasso de la Vega[343].

---

[340] Sostienen esta atribución, entre otros, Márquez (1987) y Weiner (2005: 57).

[341] Cfr. Lasso de la Vega (ed. 1942: 180-182).

[342] No conservamos ejemplares de esta «trezena parte» (Cfr. Rodríguez-Moñino 1977-1978: I, 51-54) sin embargo suponemos su existencia y deducimos su contenido a partir de la parte «trezena» de la edición del *Romancero general* de 1604.

[343] Para una perspectiva más amplia de los romances sobre la figura del Cid véase Gómez Moreno (2002) y Cid (2008).

Lasso de la Vega en el romancero nuevo

Dentro de este contexto, ha llegado el momento de preguntarnos por los poemas de Lasso de la Vega. Los años del cambio de siglo son también los años en los que sopla un viento nuevo para la poesía romanceril. Según cuenta el propio Lasso en 1601, un músico le pidió unos romances, pero cuando los leyó no los quiso comprar porque «no estaban a la usanza, | que eran más para leídos», más aún: «dijo que *los de la fama* | los hacían de otro modo, | con diverso estilo y traza, | y que en muy poquitos versos | metían mucha sustancia»[344]. Ese mismo año se queja también de haber encontrado romances suyos en alguna de las partes de la *Flor varios romances* y por ende en la primera edición del *Romancero general* (1600), con el texto significativamente deturpado:

Han dado en recopilar
ciertos curiosos autores,
y en coger sudor ajeno
para vender a impresores,
y dan un libro compuesto
de la mañana a la noche
que llaman *Flor de romances*,
y es porque lo traen por flores.
[...]
Sé decir de mis romances,
en punto bueno se nombre,
que cuando a mis manos vuelven
no hay diablo que los soporte:
unos vienen patituertos,
otros tirando mil coces,
a unos faltan seis conceptos,
a otros les sobran doce;
otros vienen sin sentidos,
que casi no me conocen,
que se los mudaron todos
como guardas de algún cofre.
El músico los cercena,
el que traslada compone,
el que recopila enmienda,
el impresor antepone,
el censor les da un mordisco
cuando referir los oye.

[344] Cfr. Lasso de la Vega (1942: 50-51). La cursiva es mía.

Todos dan en los cuitados,
bien o mal, a troche moche;
unos dicen «largo ese éste»,
otros, *«bien será se acorte»,*
otros, «con diez versos menos
será al tablado conforme»;
de suerte que a cualquier tonto
y a sus torpes correcciones
salen los versos sujetos:
florido tiempo les coge[345].

El lector avisado habrá descubierto el sentido satírico de algunos de estos versos, dirigidos sin duda contra el librero Pedro Flores, responsable de algunas ediciones de la cuarta y quinta parte de la *Flor* (1593), de la sexta parte (1594) y de la reedición completa del *Romancero general* en 1614[346]. González Palencia, en su edición del *Romancero general* (1947), atribuyó a Lasso de la Vega, con ciertas dudas, el texto número 37. El poema fue tomado de la primera parte de la *Flor de varios romances* (1591) y presenta un argumento de tipo mitológico. Alguno más debía haber si hacemos caso al testimonio del poeta, siquiera de su producción manuscrita.

Ante esta situación de indefensión frente a los editores, Lasso de la Vega decide seguir preparando sus propias antologías[347]. Así, al comenzar el nuevo siglo, manda a la imprenta otros dos volúmenes de romances: la primera parte del *Manojuelo de romances* de 1601 (Zaragoza: Miguel Fortuño), de donde se han tomado las citas precedentes, y la segunda de 1603 (Zaragoza: Juan de Bonilla)[348]. En ambos romanceros reedita algunos poemas de 1587 y añade otros nuevos[349].

A estas obras sigue la publicación del nuevo *Romancero general* (1604). Entre sus páginas se ha atribuido al madrileño la autoría de tres romances de tema pastoril y satírico en la «docena parte»[350], y de 68-70 de los 220 romances de la «trezena parte»[351]. De los 38 romances históricos de esa parte final, 29 son de Lasso de la

[345] Cfr. Lasso de la Vega (1942: 40-41). La cursiva es mía.

[346] Cfr. Rodríguez Moñino (1973: II, 95-110) y (1977-1978: I, 76), respectivamente.

[347] Ante lo expuesto por Bouza (2007), se podría pensar que, más que «indefensión», podría impulsar a Lasso en esta labor una búsqueda de beneficios.

[348] Para la primera parte del *Manojuelo* véase la edición de Mele & González Palencia (Lasso de la Vega 1942) que tengo presente y cito en este trabajo. De la segunda no existe edición moderna ni tampoco antigua porque el ejemplar que conservaba la BNE se perdió. Para una descripción de su contenido véase Rodríguez Moñino (1977-1978: I, 51-54).

[349] Véase una relación de esos poemas en Lasso de la Vega (2006: V).

[350] Los nn. 979, 980 y 981, según la numeración de la edición de González Palencia (*Romancero general*, ed. 1947).

[351] Véase la relación de González Palencia en la edición de 1947: I, XXXIX-XL.

Vega: 16 castellanos y 13 antiguos. Esos trece poemas han sido sacados de los 16 poemas sobre historia antigua de la edición de 1587[352]. Uno de ellos había pasado antes al *Manojuelo* de 1601 (n. 1) y los otros doce al de 1603. Menos relevante es el número de los romances de tema castellano de 1587 que pasan al *Romancero general*, tan sólo cuatro de cuarenta. De esos cuatro, uno se había publicado de nuevo en el *Manojuelo* de 1601 (n. 46) y tres en el de 1603 (nn. 31, 36, 45-46).

El escaso interés por la temática histórica del romancero nuevo no se puede proyectar sobre todo el panorama editorial. Por todas partes circulaban libritos con poemas del romancero viejo y erudito de temática histórica, pero esta radiografía sí nos indican que los poemas sobre historia medieval, y especialmente sobre historia antigua, estaban al margen del horizonte de expectativas de los creadores y de la renovación formal del romancero.

Hemos podido observar que el corpus de poemas sobre la Antigüedad clásica más relevante del *Romancero general* tiene su origen en una colección de Lasso de la Vega (1587) muy anterior, y que han entrado en sus páginas en el último momento. Es muy posible que haya influido para ello la publicación zaragozana del segundo *Manojuelo*, de 1603, de donde pasaron a la parte número trece de la *Flor* (1604), publicada también en Zaragoza. Esta hipótesis es verosímil aunque el editor debía tener presente también, al menos, la primera edición del *Manojuelo* porque el primer poema historial de la *Flor* procede de aquí, o quizá, aunque es menos probable, llegó a sus manos un ejemplar del *Romancero y tragedias* de 1587. En cualquier caso, ninguno de estos poemas se libró de los temidos retoques del editor, que tanto hacían sufrir al poeta: unas veces se eliminan versos, otras se simplifican los términos complejos y se cambia los nombres propios –sobre todo los antiguos– por paráfrasis más sencillas, etc.

Los trece poemas sobre historia antigua de Lasso de la Vega de 1587 que entran en el romancero nuevo presentan un argumento muy conocido. El mismo argumento se pueden encontrar también en los poemas del primer *Coro febeo*: el cerco de Roma por parte de Coriolano (Lasso n. 4-Cueva n. 60), la muerte de Sofonisba (Lasso n. 6-Cueva n. 55), el paso del Rubicón (Lasso n. 9-Cueva n. 53), la travesía de César en la barca de Amiclás (Lasso n. 11-Cueva n. 78), la muerte de Pompeyo en Egipto (Lasso n. 13-Cueva n. 70), y la muerte de Cicerón (Lasso n. 15-Cueva n. 6). Otros son muy similares, como el que Lasso de la Vega dedica al suicidio de los numantinos (n. 7) o a la muerte de César (n. 14), que son análogos a otros tantos de Cueva. Ambos comparten además el propósito de mostrar modelos

[352] Son los nn. 1, 4-7 y 9-16 según la numeración del texto de 1587 editado por Morteson (Lasso de la Vega 2006) que se corresponden con los nn. 1084, 1079, 1058, 1060, 1069, 1033, 1035, 1036, 1038, 1039, 1041, 1042, 1095 respectivamente, de la edición del *Romancero general* de 1947.

de conducta positiva y negativa procedentes de la cultura clásica[353]. Entonces, ¿por qué se recogieron los poemas de Lasso de la Vega y no los de Cueva? Pienso que por dos razones. La primera porque el moderno editor debía tener muy a mano las nuevas antologías de Lasso de la Vega. La segunda porque aunque se puede decir que los poemas historiales de Lasso de la Vega comparten el mismo corpus de historias y la misma finalidad ética, no comparten los mismos principios formales. La estética de los versos del madrileño es clasicista pero menos altisonante que la del sevillano. Además, Lasso de la Vega es más breve que Cueva. Sus poemas tienen una media de 80 versos y Cueva, aunque tiene romances con menos versos, y otros con muchos más, suele rondar los 150 versos de media. Aun así, los poemas del madrileño fueron convenientemente retocados. La puerta angosta por la que se coló el joven Lasso de la Vega en las páginas del *Romancero general* no permitía ya el paso a los romances del maduro Cueva.

4.2.3. Cueva y el «problema» de la lengua

En el 1587 Juan de la Cueva contaba con 46 años, y su enorme colección de poemas parece mirar más hacia una estética del pasado. Ángel González Palencia atribuyó a nuestro dramaturgo los siguientes versos del *Romancero general* [354]:

En la sangrienta batalla
que tuvo el Rey Sebastiano
con los africanos moros,
rompido y desbaratado
se ha escapado un español
de los que Felipe ha enviado
al socorro y obediencia
del bando del Lusitano.
Despedazadas las armas,
sin aliento y sin caballo,
en roxa sangre teñido,
por muchas partes llagado
arrimóse el español
a un árbol espeso y baxo,

[353] Véase la descripción y el comentario de los romances y las tragedias de Lasso de la Vega que hace Weiner (2005: 15-71), aunque no comparto su interpretación de los textos, que es fruto de una tradición crítica demasiado politizada, como dejé ver en el cap. 3.

[354] González Palencia atribuye a Cueva el romance n. 376 (*Romancero general*, ed. 1947: ver índice en I, XLIV y texto en I, 253). El poema no es otro que el conocidísimo romance «De pechos sobre una torre | que la mar combate y cerca», sin duda alguna de Lope de Vega. El editor corrige, de hecho, el error en el índice final, donde atribuye a Cueva el poema n. 378 (ed. 1947: II, 380).

de donde vido en su gente
aquel mortífero estrago.
Y aunque lacio y macilento,
dixo, que lo oyó un soldado:
«No me pesa de mi muerte, [355]
pues con una vida pago
la deuda que a Dios le debe
el católico cristiano;
mas por ver que ha de morir
un Rey mancebo y lozano,
y con él todos los suyos,
por ser mal aconsejado».
Estas razones diciendo,
llegó el Rey alborotado,
y dixo: «¿Cómo, español,
en tal priesa tanto espacio?».
«Ínclito Rey –le responde–,
óyeme bien lo que hablo
y es que te guardes, señor,
y retires todo el campo,
y no des al enemigo
tan abierta y larga mano,
y que los tuyos parezcan
sin que se escape un cristiano.
Mira que una retirada,
cuando es con acuerdo sano,
vale más que un vencimiento
si el tal le alcanza con daño».
El Rey atento le ha oído,
y díxole: «Castellano,
toma para ti el consejo
que me das, no todo sano,
más con pecho de cobarde
que no de diestro soldado».
El Capitán que se vio
ser del Rey abandonado,
cobró el aliento perdido
y tomó presto un caballo,
y con la espada desnuda
parte al sarracino campo,
y díxole: «Excelso Rey,

[355] *pesa*] *pasa*.

porque entiendas que mi braço
no te ha de echar en afrenta,
ten cuenta con lo que hago».
Tres Alcaides tiene muertos
en una hora de espacio,
y más de diez corredores
de los que andan en el campo.
El Rey que atención le tuvo,
aunque no estaba parado,
dixo a los suyos: «Sin duda
el español es honrado;
haced lo mismo vosotros,
los que os preciáis de hidalgos,
y ninguno vuelva atrás,
mientras no vuelva mi braço».
Pero la Parca cruel,
que tiene el cuchillo alçado,
a Sebastiano dio muerte
y a su Reino, eterno llano[356].

Se trata de un poema sobre la historia reciente, sobre la muerte del rey Sebastián de Portugal acaecida en la batalla de Alcazarquivir de 1578, contienda sobre la que escribió también Fernando de Herrera (1992: 404-409)[357]. Es uno de los 29 poemas históricos que incluyó Pedro Flores dentro de los 145 que forman la sexta parte de la *Flor* (1594). El romance no está en ninguna de las colecciones de Cueva[358]. Recuérdese, sin embargo, que al *Segundo Coro* le faltaba una parte del Libro IX y todo el X. Podría ser, entonces, uno de los que formaban parte de esas páginas perdidas. El estilo es similar al de los romances de Cueva, pero la extensión es mucho menor. Algunas semejanzas son muy llamativas: comienza con el mismo verso que el romance n. 77 del *Coro febeo*, abundan los sintagmas con un sustrato gramatical latino (*africanos moros*, *despedazadas las armas*, *de roxa sangre teñido*, etc.), se alude a «lo español» y el romance se desarrolla, principalmente, a partir de una concatenación de parlamentos. Si fuera realmente del dramaturgo sevillano, estaríamos ante un ejemplo asombroso de la vitalidad del romancero manuscrito y, muy posiblemente, ante un caso más de la labor de reajuste de los textos que

[356] Cfr. *Romancero general* (ed. 1947: I, 254).

[357] Adviértase, retomando lo expuesto en el capítulo 3, que si el romance fuera en verdad de Cueva, estaríamos ante otro ejemplo de la opinión que le merecía la campaña de Sebastián de Portugal y cuál era la responsabilidad de España y de Felipe II en tamaña derrota.

[358] Véase el índice del primer *Coro* al comienzo de este estudio y del segundo en Cebrián (1992: 135-143).

llevaron a cabo los editores de los romanceros finiseculares para adaptarlos al gusto de los nuevos tiempos[359].

A pesar de su semejanza con el estilo de Cueva, no podemos dejar de considerar este testimonio –simplemente– como la deturpación de un texto que, en su redacción original, pudo haber escrito la pluma del sevillano. De este modo, tanto si es de él como si no, parece claro que por edad y por estilo, se había quedado fuera de la renovación estética del romancero. Quizá por eso no encontró la manera de llevar a la imprenta la segunda parte de su *Coro febeo*, que estaría terminada a finales de la década de 1590.

En el prólogo a la edición del *Romancero general* de 1604 –atribuido por unos a Salas Barbadillo y por otros al mismo Lope[360]– se presenta el romance como un tipo de composición literaria que ha llegado a su momento de madurez y que representa la esencia de la poesía natural:

> En este volumen, o lector, se contienen, repartidos en treze partes, los romances que han sido oýdos y aprovados generalmente en España. Y de aquí he cobrado ánimo para esponerlos a la más rigurosa censura, que es la de la lección, pues agora, escritos y desnudos del adorno de la música, por fuerça se han de valer por sí solos y de las fuerças de su virtud. Si fueres aficionado a la lengua española, aquí la hallarás acrecentada sin asperezas, antes con apazibilidad de estilo, y tan mañosamente que no te ofenderá la novedad, porque como este género de poesía (que casi corresponde a la lyrica de los griegos y latinos) no lleva el cuydado de las imitaciones y adorno de los antiguos, tiene en ella el artificio y rigor rethórico poca parte, y mucha el movimiento del ingenio elevado, el cual no excluye el arte, sino que la excede, pues lo que la naturaleza acierta sin ella es lo perfecto[361]

La concepción artística del romancero de Cueva ha quedado definitivamente arrumbada por estas palabras: el romancero nuevo «no lleva el cuydado de las imitaciones y adorno de los antiguos»; más aún: «tiene en ella el artificio y rigor rethórico poca parte». Esta evolución estética, temática, y en cierto modo también ética, se puede establecer también, de un modo análogo, en el teatro. Para encontrar

---

[359] En la edición de 1614 del *Romancero general* preparada por el citado Pedro Flores aparece de nuevo este romance (Cfr. *Romancero general*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1614, BNE R/ 1798, 161r-161v) con unas pocas variaciones textuales, más bien correcciones.

[360] Es Lope en opinión de Menéndez Pidal (1953: II, 159).

[361] Cfr. «Francisco López Bibliópola. Al Lector», en *Romancero general*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1604, BNE, R/ 15851, en el primer cuadernillo de los preliminares (la restauración no permite ver la signatura previa a la foliación y es anterior al cuadernillo A). Actualizo sólo las mayúsculas y la puntuación.

el sentido, entonces, a su propuesta, tenemos que volver nuestra atención al pasado, al romancero erudito.

4.2.4. La matriz sevillana del *Coro febeo*

No conocemos con seguridad la fecha en la que Cueva empezó a escribir romances. Sabemos con certeza que se dedicó a ello, al menos, desde su regreso a Sevilla en 1577 hasta finales de la década de 1590 y que esta labor se realiza en paralelo a la escritura teatral. Hemos visto cuál es el rumbo que adopta el romancero a partir de esos años. Resta tan sólo encontrar el sentido de su romancero en la tradición precedente.

Alonso de Fuentes

Uno de los hitos más significativos en la historia del romancero impreso es el *Libro de los quarenta cantos que compuso un cavallero llamado Alonso de Fuentes, natural de la Ciudad de Sevilla* (1550). En la «Epístola» inicial se nos aclara el propósito del libro: glosar romances medievales con la intención de resaltar su contenido ejemplar. Aunque algunos son de asunto profano, «mediante ellos se perpetúa la memoria de los hechos heroycos de los illustres hombres entre los que de los characteres e industria del escrevir carecen, y sin trastornar muchos volumines [sic] de libros»[362]. Para justificar esta afirmación, presenta un elenco de hazañas antiguas que no habrían sucedido si sus protagonistas no hubieran buscado con ellas que sus nombres adquirieran una gloria imperecedera.

A partir de aquí, el libro se divide en cuatro partes. La primera trata de «hystorias de la Sagrada Escriptura» (Abraham e Isaac, José, David, Judith y Holofernes, etc.); la segunda «de hechos Romanos» (la muerte de Marco Antonio, la muerte de Craso, la defensa que hizo Escipión de su dignidad ante el senado romano, las guerras civiles entre César y Pompeyo, la historia de Tito Labieno, etc.); la tercera «de casos de diversas naciones» (sobre las guerras púnicas, Aníbal, la muerte de Cleopatra, la muerte de Sofonisba, etc.); y la cuarta «de hystorias de Cristianos, con las cosas que acaecieron en la conquista de Málaga y Granada» (sobre Fernán González, sobre el tratado de los toros de Guisando, varios sobre los últimos años de la Reconquista y la toma de Granada, etc.). Todas ellas están formadas por diez romances, a los que Fuentes añade una «Declaración» o exposición sobre el hecho histórico que se ha cantado, seguido por una «Moralidad»

[362] Tengo presente y cito aquí el ejemplar que se conserva en la Real Biblioteca (Alcalá: Juan Gracián, 1587; RB I-C-273). Para esta cita véase: h. ¶ 4v- ¶ 5r.

o desarrollo de la materia doctrinal de cada caso[363]. Ambas suelen ser más extensas que el romance al que aluden, y dan ocasión al glosador a lucir sus conocimientos. El valor ejemplarizante y doctrinal de los textos se deja ver sobre todo en la «Moralidad», donde Fuentes desvela el valor pedagógico del suceso a partir de un repertorio de referencias clásicas y cristianas –citas bíblicas, de los Padres de la Iglesia, de Santo Tomás, etc.–, que indica en los ladillos. Después de la publicación sevillana de 1550, mantuvo su presencia durante ese siglo gracias a cuatro reediciones (Alcalá, 1557, Granada, 1563, Zaragoza, 1564, y Alcalá, 1587).

Lorenzo de Sepúlveda

Muy cercano al libro de Alonso de Fuentes es el romancero de otro sevillano, Lorenzo de Sepúlveda: los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*. La edición más antigua que conservamos vio la luz en el taller de Juan Steelsio de Amberes en 1551, pero como expuso Rodríguez Moñino (Sepúlveda 1967: 10 *et passim*), la edición príncipe se publicó en Sevilla el año anterior. Selecciono algunos fragmentos del prólogo[364]:

> Considerando quán *provechosa sea la lectión de las historias antiguas*, amicíssimo señor, ansí para tenerla como por espejo delante de los ojos, en que se vean los altos y *heroycos hechos de los antepassados*, para dar recreación a nuestro entendimiento como para *imitarlos en los avisos y dulces exemplos* y excelentes dichos *que de su lectura resultan*, acordé de tomar este pequeño trabajo.

El motivo principal de su publicación es, por tanto, utilizar la historia para transmitir una enseñanza, presentar un cuadro de ejemplos para el lector.

> Y si las historias gentiles y prophanas dan tan grande contentamiento a los lectores, con ser muchas de ellas fictiones y mentiras afeytadas: quánto más saber dará la obra presente, que no solamente es verdadera y sacada de hystoria la mas verdadera que yo pude hallar: mas va puesto en estilo que vuestra verced lee. Digo en metro Castellano y en tono de Romances viejos que es lo que agora se usa. *Fueron sacados a la letra de la crónica que mandó recopilar el sereníssimo señor rey don Alfonso*: que por sus buenas letras y reales desseos y grande erudición en todo género de sciencia, fue llamado el sabio [...]. El qual, como dicho tengo, mandó juntar todos los hechos y

[363] La tercera parte tiene sólo nueve romances, por lo que la colección suma treinta y nueve y no cuarenta. Según Rodríguez Moñino (Sepúlveda 1967: 24), no es una falta exclusiva de este ejemplar sino de todos.

[364] Todas estas citas proceden de la edición de Rodríguez-Moñino (Sepúlveda 1967: 43). Actualizo tan sólo las tildes. La cursiva es mía.

> acontecimientos que en nuestra España han acontecido desde el tiempo de su población, hasta la muerte del santo rey don Fernando su padre.

Se trata, por tanto, de una colección de romances que pretenden transmitir, en verso, el contenido de una crónica. Según indica, debe ser la *Estoria de España* alfonsina, la *Crónica general* que había dado a la imprenta el humanista Florián de Ocampo en 1541.

> Servirá para dos provechos. El uno, para *leerlas en este traslado, a falta de el original de donde fueron sacados*: que por ser grande volumen, los que poco tienen carecerán d'él por no tener para comprarlo. Y lo otro, *para aprovecharse los que cantarlos quisieren* en lugar de otros muchos que yo he visto impresos harto mentirosos, y de muy poco fruto.

Sepúlveda se dedicó, entonces, durante la década de 1540, a componer romances históricos nuevos y a recopilar poemas de otros para confeccionar sus *Romances*. De este modo, la historia pasa de un infolio con textos en prosa, a un cómodo tomito con romances compuestos para ser cantados. El poeta se convierte así en historiador, en transmisor de una verdad que tiene un contenido ejemplar y doctrinal. Consigue aunar la fuerza multiplicadora de la imprenta con el carácter popular del romance para plantear una colección de textos de gran difusión. Adquiere con ello una gran eficacia como configurador de una identidad nacional. Y la idea fue un éxito. En poco menos de treinta años se pueden contar catorce ediciones, impresas en los centros urbanos más destacados de la industria editorial hispánica[365], y mantuvo su presencia hasta mediados de la década de 1580, cuando «muere definitivamente a causa de la avasalladora irrupción del romancero nuevo», como apunta Rodríguez Moñino (Sepúlveda 1967: 12) y hemos visto en el epígrafe anterior.

Otros precedentes sevillanos

La semejanza entre estos dos libritos y el *Coro febeo* es clara. La propuesta de Cueva ha de situarse en la línea de estos romanceros eruditos, tan diferentes a los romanceros que aparecerán en los últimos años de la centuria, concebidos como una mera recopilación de poemas. En los tres casos, nos encontramos ante un libro de temática mayoritariamente histórica, que presenta, de un modo explícito, un proyecto ético-político, de trasfondo humanista, que exalta unos valores concretos a

[365] Cfr. Rodríguez Moñino (1973: I, 228-300): Sevilla, c. 1550, Amberes, 1551 y s.a, Medina del Campo, 1562, Alcalá, 1563, Granada, 1563, Amberes, 1566, Medina, 1570, Alcalá, 1571, Medina, 1576, Valladolid, 1577, Burgos, 1579, Amberes, 1580, Sevilla, 1584.

través del ejemplo de la historia. Y no deja de ser significativo que los tres sean «vecinos» de Sevilla y que escriban para imprentas sevillanas.

La ciudad del Guadalquivir presenta en estos años –años en los que está discurriendo la formación del joven Cueva– otros ejemplos de reescritura octosilábica de la historia. Uno de los más conocidos es el de Juan Sánchez de Burguillos que, de forma paralela a Sepúlveda, se dedicó a trasladar la *Crónica general* al ritmo y a la morfología del romance. Sus poemas y sus glosas se transmitieron en varios manuscritos poéticos y se publicaron de forma anónima en pliegos sueltos y en varios romanceros eruditos (los de Nucio, Nájera, Timoneda, etc.)[366]. Su huella debió ser profunda porque la siguiente generación de poetas sevillanos aún estimaba su obra: Herrera cita una de sus glosas en las *Anotaciones a Garcilaso* (1580) «para que se vea lo que pudo el ingenio desnudo de letras en este hombre, digno de ser estimado entre los mejores poetas españoles» y Cueva lo recuerda en el *Ejemplar poético* (1609)[367].

Además de poemas propios, Sepúlveda recogió las composiciones de otros escritores cercanos. De los *Quarenta cantos* de Alonso de Fuentes copió 25, e incluyó un poema titulado «Coplas sobre una dubda que propone Pero Mexía en su *Silva*» que comienza: «Una ley establecida | que qualquier fuerte varón». Como indica el título, no es un romance, por lo que no se incluye en todas las ediciones posteriores. La primera que se ha conservado, como dijimos, es la de Steelsio de 1551. Su rival en las prensas flamencas, Martín Nucio, no podía ceder terreno en el mercado de la impresión de romances y preparó una nueva edición de los *Romances* de Sepúlveda que salió sin año (pero 1553) poco después. Como no estaba permitido sacar a la calle el mismo libro, varió el orden de la edición anterior y aumentó el número de los poemas, como se indica desde la misma portada: «van añadidos muchos nunca vistos, compuestos por un cavallero Cesario cuyo nombre se guarda para mayores cosas», todos ellos de temática histórica. Tanto Menéndez Pidal como Menéndez Pelayo supusieron que ese caballero era el propio Pedro Mexía, pero Rodríguez Moñino entiende que no hay un fundamento suficiente para garantizar esa atribución[368]. Sea como fuere, se muestra así, a través de la referencia a la *Silva de varia lección* de Mexía, un ejemplo más de la cercanía entre el humanismo sevillano y la literatura popular o de consumo. Mexía no sólo no fue ajeno a esta «literatura menor», sino que mostró un claro interés por llenar de contenido la cultura popular

[366] Para un acercamiento a este autor y a su producción poética véase Blecua (1984). Para su labor de reescritura octosilábica de la *Crónica general* véase Bustos (2000: 210-217).

[367] Véase la cita de Herrera en Gallego (1972: 492-493) y la de Cueva en la edición del *Ejemplar* (vv. 634-635) de Reyes Cano (Cueva 1986: 59).

[368] Véase una descripción de las ediciones citadas y una exposición de las referencias aludidas de Menéndez Pidal y Menéndez Pelayo en el estudio de Rodríguez Moñino en Sepúlveda (1967: 26-29).

a partir de la tradición clásica. Un caso paradigmático es sin duda su *Silva* de 1540, muy difundida a lo largo de la centuria, en la que expone, de modo ameno y accesible, un repertorio de los saberes humanísticos. Se sirve para ello de las *Noches áticas* de Aulo Gelio, las *Saturnales* de Macrobio, la *Historia natural* de Plinio, y de las citadas *Vidas paralelas* de Plutarco, de los *Inventores de todas las cosas* de Polidoro Virgilio –que Cueva tradujo y amplió en 1608– y del *Valerio Máximo*, entre otros. Cinco años después, redactó una *Historia imperial y césarea* (Sevilla, 1545) donde repasó la vida de muchos de los emperadores, desde Julio César hasta Maximiliano I de Austria, abuelo del Emperador presente, a la que se suma una *Historia de Carlos V* que no había terminado aún cuando le sorprendió la muerte en 1551. En ambas se advierte una metodología de trabajo de origen humanista y una clara propuesta de afirmación política que ayudan a esbozar la geografía intelectual del humanismo sevillano que se va a proyectar sobre la formación de Cueva.

La configuración temática del romancero erudito

El contenido histórico del romancero viejo era esencialmente de temática épico-medieval, pero se puede documentar ya un gusto por las historias de la antigüedad grecolatina, con algunos testimonios de tradición oral antigua, como aquel de «Morirse quiere Aleixandre | del dolor del corazón», o los dedicados al juicio de Paris o al robo de Elena[369]. Su número es pequeño en comparación con los otros temas y su desarrollo es fundamentalmente lírico-narrativo. El romancero erudito, por su propia naturaleza, iba a acoger con interés este tipo de argumentos. En el *Cancionero de romances* (1550) compilado por Nucio, por ir a una de las primeras colecciones, se le ha reservado ya un lugar concreto: «También quise que tuviessen alguna orden y puse primero los que hablan de las cosas de Francia y de los doce pares, después los que cuentan historias castellanas *y después los de Troya* y últimamente los que tratan cosas de amores» (1967: 109). Los poemas sobre la materia de Troya interesaron mucho a los españoles del siglo XVI. Dentro de la historia, más o menos novelada, de la guerra entre los griegos y los troyanos, se suelen centrar en unos argumentos recurrentes: el lamento de Menelao, los amores de Aquiles y Policena, las crueldades de Pirro, etc. Dentro de los dedicados a la tradición clásica podemos encontrar la historia de Dido y Eneas, y la violación de Lucrecia, la hazaña de Mucio Cévola, etc. Su interés reside en la anécdota y en la atmósfera lírico-novelesca en la que están envueltos[370].

[369] Cfr. Díaz-Mas (1996: 379-398).

[370] Sobre estos temas hay ejemplos en todos los romanceros. Como estamos citando en este párrafo el *Cancionero de romances* (1550) véase los ejemplos de este romancero (ed. 1967: 259-272).

La primitiva arquitectura editorial de la impresión sevillana del romancero de Sepúlveda (1550) no resulta fácil de reconocer en la edición flamenca de 1551, porque el nuevo editor cambió el orden de los textos y añadió nuevas composiciones. Con todo, encontramos en ella romances históricos sacados de la *Crónica general*, junto a otras historias castellanas que se salen del marco cronológico de la narración alfonsí. Se añaden, en número menor, composiciones de tema religioso y poemas sobre asuntos de la tradición clásica y veterotestamentaria: cinco se dedican a la materia de Troya (1967: 230-231, 323-332, 335-336), otros cuentan la valentía de Mucio Cévola (1967: 231-232), las campañas del rey Ciro (1967: 233-237), la historia de Píramo y Tisbe (1967: 264-266), de Judith y Holofernes, de David y Goliat, de Bersabé, de Josué (ed. 1967: 251-257), etc.

Las tres partes de la *Silva de romances* (1550, 1551, 1552) repiten estos asuntos y empiezan a incorporar otros. Encontramos un romance dedicado a la defensa que dos hispanos solos hacen de Lérida cuando es atacada por César (1970: 429), otro con una descripción de Escipión –de su porte y de su armadura (1970: 429)–, de los amores de Ascanio y Salmacis (1979: 444), otro sobre Horacio (1970: 445-446), sobre la muerte de Hércules (1970: 458-459), sobre la reina de las Amazonas (1970: 459-460), sobre Antíoco (1970: 542-54) – que, en esencia, desarrolla el mismo argumento que Cueva en el romance n. 41– y uno más sobre Escipión (1970: 545-546). Pocos son, y de escaso arte, en comparación con el resto del corpus de las *Silvas*, pero apuntan ya un género donde se dan cita el ambiente bélico, la admiración por el mundo clásico y un propósito ejemplar.

En una fecha más cercana al *Coro febeo* de Cueva, y muy próxima al estreno de sus dramas, destacan las cuatro *Rosas de romances* (1573) preparadas por Timoneda[371]. La *Rosa de amores* trata sobre «diversos y muchos casos de amores», donde se puede leer la historia de don Rodrigo y la Cava (15v), la enfermedad de amores de Antíoco (17r) –que trató Cueva en su poema n. 41–, las muertes de Leandro y Hero (20r), de Píramo y Tisbe (23r), el llanto de Andrómeda (53v) –véase Cueva n. 58–, y otros tantos de tema clásico, mitológico, castellano y morisco. Dedica la *Rosa española* a tratar sobre «historias de España», con una serie de romances sobre Bernardo del Carpio, los infantes de Lara, el cerco de Zamora, el Cid, romances fronterizos, etc. La *Rosa gentil* trata sobre «historias romanas y troyanas», y apunta Timoneda (1963: 1r) en la nota inicial que «huele en ella [en la *Rosa*] el fundamento y virtud porque aquellos Gentiles osavan poner en riesgo sus personas, y perder las vidas»; su contenido es similar o idéntico, en cuanto a los temas, a muchos otros de Cueva: mujeres virtuosas como Lucrecia (5v), Sofonisba (6r) –véase Cueva n. 55–, Penélope (8r) o Cloelia (10v) –véase Cueva n. 48–, romanos ilustres como Mucio Cévola

[371] Todas las citas corresponden a la edición que prepararon Rodríguez Moñino & Devoto (Timoneda 1963).

(11r), asedios como el de Numancia (11r) y otros casos de la historia de Roma, como el que dedica al duelo entre los hermanos Labienos que podemos leer también en el *Coro febeo* (n. 72)[372]. En último lugar, la *Rosa real*, sobre «casos señalados de reyes y otras personas que han tenido cargos importantes», con romances sobre el saco de Roma, sobre la coronación de Carlos V en Bolonia, sobre la prisión de Francisco I en Pavía, sobre las campañas contra los turcos, sobre la muerte del Emperador en 1558, sobre el asedio de Malta de 1565, sobre la victoria en Lepanto de 1571, etc.

Como referencia final, se puede citar el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez. Rodríguez Moñino dividió su contenido en doce secciones, algunas de ellas aparecen detalladas como tales en el impreso: un primer capítulo sobre la «Historia de la destruyción de Troya», al que le sigue otro sobre la «Historia zamorana», y otros tantos con romances históricos, caballerescos y pastoriles, mejor o peor agrupados[373].

Tras esta breve descripción del contenido de los romanceros eruditos y posteruditos más relevantes, resulta clara su predilección por los poemas de tema histórico. La temática, e incluso el asunto concreto que se narra, se repite de un modo recurrente, hasta el punto de que se llegan a agrupan en capítulos bien definidos. Pocos años después, Cueva deja a un lado los sucesos de la Historia sagrada y dedica sus romances a la historia castellana, a la historia clásica y a la mitología. Esta tradición del romancero erudito da forma y sentido a su producción romanceril, tanto en los temas abordados como en la finalidad de los mismos. Y no sólo influye en su romancero, sino que informa su concepción del drama histórico. El catálogo de las piezas histórica de Cueva no es otra cosa que un intento por subir a las tablas los géneros del romancero histórico erudito que estaban activos durante sus años de formación y escritura teatral, precisamente las décadas de 1550-1580. Se entiende así que sea tan pertinente escribir una pieza sobre Virginia como sobre Mucio Cévola, Bernardo del Carpio, el Cid o el propio Áyax Telamonio, que todas ellas emitan un mensaje común y que formen un particular «cartapacio teatral» que no debe ser dividido.

El romancero erudito ofreció al sevillano también su programa ético. Dicho programa se presenta tanto en el prólogo de algunos de estos romanceros –sobre todo en el de los sevillanos– como en los poemas de contenido editorial de nuestro *Coro febeo*. Pero se muestra también, y con una proyección aún mayor, en el teatro.

---

[372] No deja de extrañar que en las páginas finales de esta *Rosa gentil* Timoneda incluye hasta doce romances de tema castellano, tanto medieval como contemporáneo (s. XVI).

[373] Véase la edición moderna preparada por Rodríguez Moñino en Lucas Rodríguez (1967) y la división del texto en doce secciones en 1967: 13-19.

Así lo expone Cueva en la «Epístola dedicatoria a Momo» con la que prologa la edición de sus piezas[374]:

> ha llegado la malicia de nuestros tiempos en algunos a querer formar escrúpulo de afrenta en la composición dellas [las comedias], sin considerar el provecho que en la república resulta de su letura. Pues la comedia es imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad, en que se nos representan las cosas que debemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes ejemplos

La cita, en un principio, no pasa de ser una definición tópica tomada de Aristóteles para defender su colección. Sin embargo, añade: «desvía de ti la ciega pasión y considera, revolviendo esas comedias y tragedias, la variedad de cosas de tanto gusto que en ellas hallarás, así de hechos heroicos de esclarecidos varones, como castísimos amores de constantes mujeres, sin otros muchos ejemplos que dinamente lo pueden ser de nuestra vida». De hecho, este afán por hacer partícipe al lector más sencillo de esferas del conocimiento reservadas habitualmente a las élites cultas, con un propósito ejemplar, es una de las señas de identidad del humanismo sevillano. Cueva lo había aprendido de obras como la *Silva de varia lección*, ya citada, de la *Filosofía vulgar* (1568) de Juan de Mal Lara. Puede que sea éste el motivo por el que Cueva se decidió a publicar su teatro –«el provecho que en la república resulta de su letura», nos ha indicado– en un momento en el que no era normal editar teatro pero sí era habitual, y muy rentable, editar romanceros.

[374] Presento una edición crítica completa de esta «Epístola» y de todos los preliminares en el cap. 9.

4.3. UN APUNTE SOBRE EL OFICIO DE ESCRIBIR ROMANCES Y TEATRO

Romances en un escenario

Una de las novedades que ha destacado siempre la crítica de la labor dramática del hispalense es su recurso al romancero para nutrir de contenido sus dramas históricos: «héroes del Romancero y la épica tradicional castellana, como el rey don Sancho, Bernardo del Carpio y los infantes de Lara saltan al tablado, convirtiéndose en personajes dramáticos» (Ruiz Ramón 1967: 126). No me resisto a transcribir, en este sentido, las palabras con las que Menéndez Pidal (1945: 177) describió el efecto producido en Sevilla durante la primera representación de *La muerte del rey don Sancho* en 1579:

> Una emoción fuerte y nunca antes sentida debió cundir entre los espectadores cuando se dejó oír aquella voz leal de un zamorano que gritaba al rey de Castilla:
>
> Rey don Sancho, rey don Sancho,
> no dirás que no te aviso,
> que del cerco de Zamora
> un traidor había salido.
>
> Eran versos de un romance que todos sabían y cantaban. Aprovechados ahora por primera vez como recurso dramático, evocaban en la memoria del público gratas emociones de vieja poesía aprendida desde la infancia; identificaban en un nuevo modo a los espectadores con la escena, y hacía que el auditorio con sus propios recuerdos colaborase al efecto dramático, intensificándolo; una poderosa corriente de vida tradicional animaba a los personajes dramáticos con un vigor que hasta entonces nunca habían logrado las ficciones escénicas.

En efecto, esos versos aparecen en el drama de Cueva insertados entre las redondillas de la primera jornada (Cueva 1997: vv. 293-300).

¡Echa por bando preciso
al traidor de aquese rancho!
¡Rey don Sancho, Rey don Sancho,
no digas que no te aviso!
Y porque estés advertido,
te vengo a avisar agora
que del cerco de Zamora
un traidor había salido.

En la década posterior, Lope compuso, de un modo similar, su *Comedia de los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, donde diluye entre las redondillas el romance «Cercada está santa Fe». De esa época es también la *Segunda parte de los hechos del Cid*, en la que podemos reconocer, detrás de las redondillas, el romance «Morir os queréis, mi padre» (Menéndez Pidal 1953: II, 198).

A la zaga de estas referencias, Silveira (1981) estudió con detalle los dramas de Cueva sobre Bernardo del Carpio y sobre los infantes de Lara y determinó los puntos de contacto que tienen ambas obras con el romancero, tanto en el plano temático como en el textual, con versos y sintagmas del romancero diluidos entre sus octavas, redondillas y versos sueltos[375]. Advirtió después una influencia mayor en *Las almenas de Toro* y en *El bastardo Mudarra* de Lope, mayor en cuanto que en sus versos se transparenta aún más la huella octosilábica del romancero. Entre ambos dramaturgos podríamos situar a Francisco de las Cuevas, que compuso la *Farsa del obispo don Gonzalo* (1587) y que tiene el honor, según Catalán (1998: 221-240), de ser el primero que incorpora el romance de un modo íntegro en el desarrollo de los parlamentos, sin que sus versos estén camuflados en otras estrofas[376].

¿El romancero o las crónicas?

Frente a esta perspectiva de análisis, Coates (2008) sostiene que en los estudios sobre el teatro histórico-épico del Siglo de Oro se ha privilegiado en exceso la influencia del romancero frente a las crónicas –en especial por lo que se refiere a la *Crónica general*– como fuente para las comedias. Y cuando se tiene en cuenta su influencia, se indica de un modo genérico, sin descender a concretar los detalles de esa relación. Sería éste el caso de los *Estudios* de Menéndez Pelayo (1919-1927) para las piezas de Lope y de las referencias de Icaza (Cueva 1917: I, xlvii) o Caso (1965) para Cueva, entre otros muchos. Podemos ver un síntoma claro de ese privilegio crítico por el romance en estas palabras del citado Silveira (1981: 191): «La evidente popularidad de los romances, y la exclusividad de las crónicas, por razón de su naturaleza especial, descartan la posible relación de estas últimas con el teatro nacional [...] y afirman, por el contrario, la influencia casi exclusiva del *Romancero*».

Con la intención de subsanar este «desequilibrio», Coates se ha dedicado a comparar el texto de la *Crónica general* con las tres piezas de la épica castellana estrenadas por Cueva en 1579 (*La muerte del rey don Sancho*, *Los siete infantes de Lara*, y *La libertad de España por Bernardo del Carpio*) y con las obras de Lope más tempranas

[375] Pérez (1935: 152-154) estudió la influencia del romancero en Guillén de Castro, pero se detuvo también a revisar esta influencia en Juan de la Cueva, que implica de un modo especial las obras históricas, pero también las otras, como documenta con ejemplos de *El príncipe tirano*.

[376] Me refiero al clásico artículo de Catalán (1949) que he leído en su última reedición (1998: 221-240).

sobre estos mismos temas: *El casamiento de la muerte* (1595-1597), *Las mocedades de Bernardo del Carpio* (1599-1608), *El conde Fernán González* (1610-1612), *Las almenas de Toro* (1610-1619), *El bastardo Mudarra* (1612) y *El último godo* (1617). Con ello, pone de manifiesto la dependencia de estas obras de la crónica alfonsí, tanto en un plano argumental como en la propia estructura narrativa, en los temas y a través de préstamos lingüísticos. Concluye así que «it can broadly be posited that a considerable volume of correspondence between chronicle and play confirms its centrality to Cueva and Lope's drama, whilst some specific conclusion can be drawn about each author's use of the work» (2008: 26).

El estudio de una obra concreta nos permite conocer de qué fuente recibe mayor influencia, pero no parece pertinente determinar cuál es más relevante de un modo general. Sobre todo si tenemos en cuenta que la *Crónica general* fue la base para escribir los romances eruditos, en especial los de Sánchez de Burguillos y los de Sepúlveda, como afirma este último de modo explícito. Para Bustos (2000: 210-217, 210) estos poetas «siguen casi a la letra la narración cronística». Burguillos es fiel incluso a la disposición narrativa de la crónica; Sepúlveda, aunque mantiene su fidelidad al impreso, es más libre. La reacción de los personajes de la *Crónica* se refleja de un modo idéntico en los romances de Burguillos; Sepúlveda amplifica el drama, la interpretación, que pasa ahora a ser el motivo central del poema. En suma, «La composición de Sepúlveda aspira, pues, a realzar el patetismo del episodio en detrimento de su supuesta historicidad» (2000: 211). En los ejemplos enfrentados que ofrece Bustos (2000), se puede encontrar además un número considerable de préstamos textuales, tanto palabras como sintagmas y versos enteros que proceden de la *Crónica*. Hay, por tanto, un maridaje tal entre la *Crónica* y los romances que ambas fuentes resultan complementarias: una encuadra la secuencia histórica y la otra muestra la figura, el motivo donde se concentra la fuerza dramática y el mensaje.

Pero el repertorio de fuentes de un dramaturgo no termina aquí. A la luz los textos estudiados en este trabajo, parece más prudente contar además otras influencias. La *Crónica general* no cubre todos los episodios que dramatiza el teatro histórico, y cuando el argumento de la comedia sí está dentro del periodo cronológico de la *Crónica*, ofrece datos que deben proceder de otros lugares.

Véase, por ejemplo, lo que sucede con *El conde Fernán González* de Lope, también conocida como *La libertad de Castilla por el conde Fernán González*, escrita en torno a 1610-1612[377]. En la monografía de Belena (2001: 83-111) sobre esta pieza, se pone de manifiesto su dependencia de la *Crónica general* y su falta de relación con otras crónicas a las que el Fénix tendría también acceso, como la de *Los cinco libros*

[377] Véase Morley & Bruerton (1968: 303). Fue publicada en la *Parte* diecinueve de sus comedias en 1623. Tengo presente la edición Lope de Vega (1966).

primeros de la Crónica general de España (1553), iniciada por el propio Ocampo y culminada por el cronista de Felipe II Ambrosio de Morales (*Los cinco libros postreros*..., 1586). Tampoco se sirvió de la *Historia General de España* (1592) del padre Mariana. Estas últimas no recogen los episodios de carácter fabuloso de la leyenda del conde de Castilla, que son los que Lope sube al escenario. Ambrosio de Morales, de hecho, desacredita a la *Crónica general* en este punto:

> Comiénzase luego tras esto muy largos cuentos de guerras y prisiones del Conde Fernán González y del Rey de Navarra en que los tiempos andan malamente errados, y las personas confusas, y todo sin buen orden ni concierto, mezclado con algunas particularidades, que tienen más apariencia de fábulas que de narraciones dignas de buena historia. Y Garibay notó muy bien muchas d'estas cosas desconcertadas y sin buen tino. Por esto lo dexo todo: quien tuviere gusto de leerlo, en la Corónica General que anda impresa la hallará, y en otros libros harto comunes y públicos sacados d'ella[378].

En estas palabras se resalta la diferencia que hay entre la «buena historia», la que hacen los historiadores serios que buscan la verdad sobre los tiempos pretéritos, y la tradición legendaria. Dentro de esa tradición se destaca la importancia de la crónica alfonsí. También se indica que era muy común el uso de otros libros que procedían de ella.

Con palabras similares, el padre Mariana no acepta como verosímil, por ejemplo, la historia del falso adulterio de la reina de Navarra y la defensa que hace de su honor su «entenado don Ramiro», menos aún si se usa este suceso para explicar la división del reino[379]. Los relatos que los historiadores modernos intentaban cribar eran, precisamente, los que servían de inspiración a los literatos. De ahí que la *Crónica general*, y las obras que dependen de ella, resulten tan productivas.

Junto al entramado de fuentes «históricas» que da fuste a la comedia, Belena (2001: 56-83) reconoce también la importancia del romancero en la configuración del drama citado. Entre los poemas que analiza, podemos fijar la atención en un caso que nos es conocido. En el acto primero tiene lugar el «prodigio» de la batalla de Hacinas que he comentado antes: el conde se enfrenta a los ejércitos de Almanzor con un número muy pequeño de castellanos; de repente, uno de ellos es tragado por la tierra y cunde el pánico entre los cristianos, pero las palabras de

---

[378] Cfr. *Crónica general de España*, 1791, vol. III, capt. XVI, pág. 273, *apud* Bustos (2000: 209).

[379] Véase la referencia de Mariana y otras similares en Bustos (2000: 207-210), que desarrolla este desencuentro entre los historiadores filipinos y la tradición legendaria heredada a partir de la crónica alfonsí. Sobre la historia de don Ramiro véase más arriba mi estudio del romance n. 18.

ánimo de Fernán González enardecen a los castellanos, que ganan la batalla. Belena (2001: 65-69) estudia la tradición de los romances que transmiten esta historia[380], y da por segura su influencia en la tarea de composición de Lope, porque en dos de ellos –en el de Sepúlveda (texto A) y en el de Cueva (texto B)– encuentra un verso (en cursiva) que el madrileño se apropia para escribir la arenga del conde a sus soldados (texto C):

A

No desmayéis caballeros
pues todos sois hijosdalgo,
yo vos quiero declarar
el signo de lo pasado,
la tierra ya no nos sufre,
menos podrán los contrarios,
firamos recio a los moros
con ánimos esforzados,
no mostremos cobardía
contra los moros paganos,
acordaos que descendimos
de la sangre de Lain Calvo,
cuyos hechos fueron tales
que justo es imitarlos.

(1967: 173).

B

Amigos míos, ¿qué es esto
que os quita vuestro valor?
¿De ver que a Pero González
la tierra así lo tragó
os acobarda a vosotros?
¿En qué fundáis tal error?
¿No entendéis que este es prodigio
que nuestro Dios envió
para darnos a entender
que el moro competidor
no nos podrá resistir
ni aguardar nuestro furor?
Pues *no nos sufre la tierra*,
menos lo hará Almanzor,
aunque trae para un cristiano
cien moros, así es mejor,
que a más moros más ganancia
para el campo vencedor.
¡Ea, leones de España,
en quien no cupo temor,
seguidme todos, a ellos,
a ellos, que pocos son!
¡Ea, hijos, ea, amigos,
invocad vuestro patrón!
¡Santiago, Santiago!
¡Santiago ayúdanos!

(161v).

C

CONDE:
¡Ea, fuertes castellanos,
acometamos! ¿Qué hacemos?
Hidalga sangre tenemos,
noble acero y fuertes manos.
No ha de quedar hoy cuchilla
que no se tiña en sus cuellos.
¡A ellos, Castilla, a ellos!
¡Castilla, hidalgos!
[...]
GONZALO:
No hay que pasar,
conde, de aqueste lugar.
CONDE:
¡Qué villano pensamiento!
LOPE:
A Ortún Favila, señor,
se le ha tragado la tierra.
CONDE:
¡Qué buen agüero de guerra!
¡Hoy he de ser vencedor!
LOPE:
Pues ¿no es aquesto señal
de nuestra muerte?
CONDE:
Antes creo
que de victoria y trofeo,
y que lo entendistes mal.
(Toquen)
¡Acomete! ¡Cierra, cierra;
que aquesto quiere decir
que no nos puede sufrir,
por ser tan fuertes, la tierra!

(Vega 1966: 108).

[380] Belena (2001: 65-69) estudia sólo cuatro romances; no tiene en cuenta los dos de Lasso de la Vega que comenté más arriba.

A pesar de estas semejanzas, el episodio debe estudiarse con más detenimiento porque tanto el discurso y como la frase estaban ya en la *Crónica general*:

> amigos, non lo querades fazer asi [los guerreros querían retirarse] nin querades ganar mal prez para siempre, nin desmayedes sin feridas nin demostredes en vos tal cobardia, ca departir vos quiero yo lo que muestra este signo, pues que nos fazemos somir a *la tierra* que es tan dura e tan fuerte, quáles cosas otras a nos *podran sofrir?* E vos todos sodes omes de muy alta guisa, e veo agora vuestros coraçones enflaquescidos contra gente que non son sinon como la sombra. E vos por eso non devedes aver ningun miedo, ca yo este dia me cobdiçiava ver con Almançor en el campo, e ver como sabedes castellanos guardar señor[381].

La relación entre los cuatro textos es aún más compleja si advertimos que el nombre del caballero que cita Lope, Ortún Favila, no procede de la *Crónica* y difiere a su vez del «Pero González» de la versión del *Valerio* y de Cueva[382]. El Fénix debía tener en su mesa de trabajo, por tanto, más fuentes (u otras fuentes) de las que se han apuntado hasta ahora.

Historia, identidad, romances y teatro

Dejando a un lado este caso concreto, la influencia del romancero en *El conde Fernán González* es clara, especialmente la de aquellos poemas que recoge Sepúlveda en su *Cancionero de romances*. Sin embargo, la influencia del romancero en la comedia áurea no se puede reducir a préstamos textuales –al uso de un determinado verso o grupo de versos–, ni a ser una mera fuente de anécdotas[383]. Lope debió encontrar en los romances del conde la encarnación dramática precisa para subir a las tablas la arenga de la victoria. En la crónica es letra muerta, Sepúlveda eleva la anécdota a la categoría de drama, con catorce versos, y Cueva desarrolla el recurso extendiendo (e inflamando) el parlamento hasta los 26 versos.

Swislocki (1996) propuso además que el romancero ofreció al dramaturgo en esta comedia un modelo de composición teatral. En suma, observa que «las escenas

---

[381] Cfr. *Las quatro partes enteras de la Cronica de España que mando componer el Serenissimo rey don Alonso llamado el Sabio* [...] *vista y emendada mucha parte de su impression por el maestro Florian Docampo*, Zamora: Augustin de Paz y Juan Picardo, a costa de Juan de Spinosa, 1541 (Ejemplar RB VII/2194, fol. 242r).

[382] Véase el estudio del poema de Cueva y su relación con el *Valerio de historias escolásticas y de España* unas páginas más arriba. Morley & Tyler (1961: I, 158) solo documentan el nombre de «Ortún Favila» en esta comedia, sin añadir más información sobre su procedencia.

[383] Véase un ejemplo paradigmático de los estudios de la influencia del romancero en la comedia áurea basados en los préstamos textuales en Porrata (1973).

de la intriga secundaria dividen la intriga propiamente histórica en segmentos [...]. Algunos de estos segmentos son de única acción, al modo de los romances-escena tradicionales y artísticos» (1996: 503). Asimismo, el drama histórico lopesco en general se organiza a partir de un episodio suelto o de la agrupación de varios: «suele plasmarse en una serie de acciones ejemplares que llevan al triunfo por medio de la intervención del individuo que emplea su valor o su astucia, o por el contrario, fracasan debido al infortunio, a la traición, o a la quiebra de la heroicidad individual o colectiva» (1996: 500). Todo ello se ha de entender dentro de una lectura muy particular, triunfalista si se quiere, de la historia española, que era la que transmitía el romancero.

A partir de este drama, Swislocki (1996: 498) determina los siguientes postulados de la «fórmula generadora» del teatro histórico del Fénix (1996: 498). Primero: «que la estructura episódica del drama histórico [...] en la que se plasma la materia (histórica o legendaria) referente a un determinado personaje o hecho histórico, se encuentra ya en los romances asociados con dicho personaje o suceso». Segundo: «que la combinación y el cruce de temas, motivos y tradiciones que con frecuencia se observa en estas obras, recoge el proceso llamado de 'contaminación' característico de la poesía oral y de los romances de tema épico-histórico en particular». Y tercero: «que Lope no sólo era consciente de que su público estaba familiarizado con la historia a través del romancero, sino que contaba con ello para garantizar la eficacia de su teatro en cuanto medio de expresión de *su versión particular de la historia* española»[384]. Componía sus dramas no a partir de la Historia histórica (por eso no escuchaba a Morales ni a Zurita) sino a partir de la historia vivida, la idealizada, la que había generado una conciencia histórica particular (por eso atendía al eco de los romances)[385].

Estas palabras dirigen de nuevo nuestra atención a la labor dramática y romanceril de Cueva y de su generación. Como hemos visto, el hispalense recoge de su formación clásica la idea de un canon de historias ejemplares, tanto de la Antigüedad como de la tradición castellana. En esta tarea pudo estar influido por

[384] Swislocki (1996: 498). La cursiva es mía.

[385] Sobre los romances como un elemento configurador de la conciencia histórica española véase además Swislocki (1993), de donde procede espigar la siguiente cita: «La importancia del Romancero para la Comedia no estriba, como se ha sugerido, en el uso de romances como fuentes o materia prima, ni en su inserción, en forma de citas o alusiones, en un determinado número de comedias, sino en su potencial para influir en la formación de una nueva consciencia histórica estrechamente ligada a la ideología expresada en la Comedia, en este caso la comedia lopesca. Lo que hace del Romancero el medio ideal para esto es precisamente el hecho de que sirvió, desde los siglos quince al diecisiete, de fuente principal de información histórica para un sector amplio de la población española. Lope, en efecto, perpetúa y transmite, por medio de la representación dramática, un mito previamente preparado: el del romance como el conducto 'natural' de la verdad histórica» (1993: 978).

obras como el *Valerio de historias escolásticas y de España*, que, según Menéndez Pelayo (1944: II, 20), fue «una gran mina para los romanceristas de última hora», y forma parte de las fuentes que utilizó Lope para alguna de sus primeras comedias[386].

El asunto tiene gran trascendencia porque gracias al romancero, y a los dramaturgos de la generación de Cueva, se está acotando y seleccionando, a partir de un corpus ingente de textos históricos, una galería de escenas que llenarán las tablas del teatro comercial con unos sucesos, unos gestos, unas actitudes y unos diálogos muy determinados. Cueva, por tanto, actuó de catalizador en ese proceso de selección, aunando el principio humanista del canon de historias ejemplares con el romancero. Y de ahí al teatro. Muchas de las historias y de las secuencias de los romances del *Coro* pasan a ser escenas y mimemas recurrentes en el teatro áureo. El Fénix, como hemos visto, se interesó por la historia de Egas Núñez en *Las Quinas de Portugal*. Dedica al arrojo de don Ramiro su comedia *El testimonio vengado*, y al drama de la princesa entregada en matrimonio al moro Audalla la comedia *El labrador virtuoso*. En la órbita de nuestros romances hemos atendido también al suceso del guante lanzado al fondo de la jaula de los leones, que Lope sube al escenario en *El guante de doña Blanca*, o la muerte de la amante judía de Alfonso VIII en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, etc. Quizá por ello son tan brillantes, en el teatro de Cueva, determinadas escenas individuales, que no consigue luego agrupar de un modo coherente en una estructura teatral orgánica.

El romancero erudito y el posterudito, como hemos visto, desarrollaron la dimensión teatral de las historias y de los personajes de la tradición cronística y del romancero viejo. Durante el último cuarto del Quinientos fue común la figura del poeta que escribe romances y piezas dramáticas a la vez. Ambos géneros comparten la misma visión del mundo, se contagian de los mismos valores y de las mismas técnicas literarias. Se puede dar el caso de que un autor escriba un poema y un drama sobre el mismo asunto, como ocurre con Cueva. De la historia del cerco de Zamora, el sevillano se interesa especialmente por las actitudes caballerescas en torno al reto. Le dedica por ello un romance (n. 12) y una comedia. Hará lo mismo con las historias de Virginia y de Áyax, que darán lugar a sendos romances (nn. 13 y 2) y tragedias. Cuando Lope llega a Valencia, recibe en su mejor momento esta confluencia de géneros, y veremos brotar de su pluma juvenil romances y comedias de tema morisco y fronterizo[387].

En la composición de los dramas, el dramaturgo utiliza varias fuentes y describe un marco histórico mayor al que suelen establecer los romances, pero éstos

---

[386] Está entre sus fuentes en la medida en que trata esas anécdotas, aunque luego el tratamiento de la historia sea más complejo. Véase por ejemplo, *Las Quinas de Portugal*, que comentaba antes, o la *Comedia de Bamba* (Vega 1997: I, 562).

[387] Sobre este asunto véase Carrasco (1982) y Carreño (1982).

señalan al escritor dónde está el pasaje que ha de llevar el protagonismo de la comedia. En ocasiones será sólo una anécdota, dentro de la gran historia, pero esta anécdota es la que atrae al auditorio y la que está cargada –o ha sido recargada precisamente por los romances– de una fuerza dramática y de unos valores muy determinados: los de la nobleza, los de la religión, los relacionados con las virtudes militares, con la exaltación de la monarquía, y todos aquellos que ayudan a configurar una identidad nacional, como la lucha contra los enemigos exteriores, o la unidad territorial. Como ya explicó Gilman (1981), aquí está la mayor diferencia entre los «history plays» de Shakespeare y los dramas históricos de Lope. Para el Bardo de Stratford la verdad de la historia estaba en las crónicas. El inglés hace de ellas materia dramática, se encarga de dar vida a unos personajes que vivieron en Inglaterra entre los días de los normandos y de los Tudor, pero siempre con gran respeto. En el caso español, el dramaturgo sube al escenario una historia transmitida y mitificada por el romancero, cuya historia es entendida como verdadera (y es generadora, a su vez, de verdad) y es vivida de un modo intenso: «Difícil sería –entiende Gilman (1981: 23)– volver a sentir en nuestro siglo XX, asqueado de tanta historia podrida, el embeleso [...] que sentían los españoles de entonces al perderse en aquellas representaciones poéticas de su pasado colectivo». Según exponía Juan Díaz de Rengifo en su *Arte poética* (1592), «quién no ha experimentado en sí los afectos que se despiertan en el coraçón, cuando oye cantar alguno de los romances viejos que andan de los zamoranos, o de otros casos lastimosos, los quales si los oyeran en prosa, sin duda no los movieran?»[388]. Shakespeare tiene a mano una tradición poética (y un idioma) relativamente joven, mientras que Lope dispone de cientos de años de tradición literaria, culta y popular, en prosa y en verso, con la que consigue poner al espectador en contacto con la historia de un modo intuitivo e inmediato.

Esta confluencia tan particular entre la Historia, la identidad, los romances y el teatro fue elaborada por los dramaturgos finiseculares durante los días del nacimiento del teatro comercial y da sentido al despegue del teatro histórico.

[388] *Apud* Montaner (1989: 67).

CAPÍTULO CINCO
ESCRITURA Y CONTEXTO CULTURAL DE LA «TRAGEDIA DE LA MUERTE DE ÁYAX TELAMÓN SOBRE LAS ARMAS DE AQUILES»

5.1. UNA CUESTIÓN DE HONOR

DESPUÉS DE diez años de lucha, los aqueos se disponen por fin a regresar a Grecia. Conquistar la ciudad de Príamo ha costado mucho esfuerzo y numerosas bajas. Y entre las más lloradas destaca la de Aquiles: las armas del héroe caído han perdido aquel cuerpo que las animaba y las hacía terribles en el combate. Vulcano, dios del fuego, había forjado para él las más hermosas que han existido nunca: un escudo lleno de grabados –escribe aquí Homero una de las *eckfrasis* más famosas de la Literatura–, un casco, una coraza y unas grebas. Con ellas lideró el ataque argivo e hizo retroceder al enemigo hasta el interior de las murallas, y con ellas mató a Héctor, última esperanza de los frigios[389]. Estas armas son ahora el mayor tesoro para los guerreros griegos, no tanto por su valor material como por su fuerza simbólica. Aquel que las tuviera sería el nuevo Aquiles, el sucesor de su memoria y el más valiente de todos los aqueos. Ninguno se atreve a reclamarlas excepto Áyax y Ulises. Agamenón reúne a sus capitanes para decidir a quién de los dos se deben conceder y tiene lugar el famoso «Juicio de las armas», en el que cada pretendiente expone los motivos por los que merece tal galardón: linaje, hazañas militares, arrojo en el combate, etc. El veredicto se falla en favor de Ulises, y Áyax, despechado, se suicida.

[389] La historia y el contexto de la forja de las armas de Aquiles se narra en la *Ilíada*, libros XVI-XIX.

Este argumento forma parte de la tradición del ciclo troyano desde el periodo clásico. Fue conocido tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, pero no gozó de la popularidad de otras fábulas clásicas. Carece de los valores líricos de historias como la de Hero y Leandro, o de la posibilidad de ser asimilada a la situación sentimental del poeta, como la de Apolo y Dafne. Su contenido es fundamentalmente épico.

En el último tercio del siglo XVI, en fechas muy cercanas, varios escritores eligen esta disputa como tema para sus versos. Antonio de Villegas escribe en 1575-1576 un extenso poema en redondillas sobre la *Cuestión y disputa entre Áyax Telamón y Ulises sobre las armas de Aquiles*, dirigidas al hijo del Duque de Alba. Hernando de Acuña ocupa los últimos años de su vida (c. 1570-1580) en una composición de más de ochocientos endecasílabos sueltos sobre el asunto, y Juan de la Cueva le dedica una larga narración en romance (c. 1579) y una tragedia (1579). En estas páginas se presenta un estudio de esta última. Su escritura se sustenta a partir de un entramado de fuentes literarias que dan sentido a una obra ambientada en la guerra de Troya, entendida aquí desde una perspectiva más histórica que legendaria.

Los primeros epígrafes se dedican a estudiar las vías fundamentales de transmisión del juicio de las armas en la literatura clásica, y a trazar un panorama de su recepción pictórica, sapiencial e iconográfica en el Renacimiento, y darán paso a un estudio detenido de la pieza desde una perspectiva literaria. A partir de ahí, se desarrolla un comentario de los textos hispánicos dedicados a la muerte de Telamón, que pretende actuar, sobre la cultura del Quinientos, como una red barredera que recoja todos aquellos elementos que puedan ayudar a reconstruir el contexto de escritura y de recepción de la pieza. Algunos serán significativos por su semejanza con el drama andaluz, y otros serán más elocuentes por sus diferencias[390].

El estudio de este episodio de la materia troyana servirá aquí como una herramienta de trabajo, como una vía de acceso a la cultura sobre la que se asienta el drama de marras. Su análisis no se plantea, por tanto, como un fin en sí mismo, cuyo objeto se escapa de los intereses de esta investigación. Se van a aducir para ello varios textos del siglo XVI, de géneros y de escritores muy distintos; con todo, hay en este periodo otras composiciones sobre el suicidio del héroe griego, y otros enfoques, que no recojo por no estar directamente relacionados con mi propósito.

---

[390] A lo largo de estas páginas se presentan numerosos ejemplos de la difusión de la materia troyana en España, tanto en los círculos humanistas como en entornos menos eruditos. Véase además, como marco general para contextualizar estos casos concretos, el panorama de esa difusión que esbozaron Álvarez Morán & Iglesias para la Edad Media (2002a) y el Renacimiento (2002b), y la síntesis que ofrecen González Roldán *et alii* (1996: 7-98).

5.2. UNA HISTORIA Y DOS DESENLACES

Según nos transmite la *Odisea* (XI, vv. 544-567), después del funeral de Aquiles se ofrecieron sus armas al que demostrara ser el más valiente de todos los aqueos[391]. Dos guerreros se creyeron merecedores de tal reconocimiento: Áyax y Ulises. La diosa Tetis organizó el concurso y Atenea, ayudada por prisioneros troyanos, fue el juez de la contienda. En otra versión, avalada, entre otros textos, por la *Pequeña Ilíada* (1979: 159 y 169-170) –un poema épico del siglo VII a. C. atribuido a Lesques de Pirra–, algunos soldados fueron enviados en secreto, por sugerencia de Néstor, para escuchar la opinión de los troyanos al pie de las murallas de la ciudad. Allí encontraron a dos muchachas que discutían sobre los méritos de los dos griegos. Una argumentaba que Áyax era más arrojado porque había cargado con el cuerpo de Aquiles desde el campo de batalla, mientras que Ulises se había mostrado poco dispuesto a hacerlo. La otra replicaba que incluso una mujer podría llevar esa carga una vez que estuviera sobre sus hombros, pero que no tendría la osadía de rechazar al enemigo, como había hecho Ulises mientras cubría la retirada de Áyax.

Según Fernández Castro (2002: 203), el motivo se ha de encuadrar también dentro de los discursos de la retórica helenística basados en la defensa de los propios méritos y en la réplica de los ajenos, donde se puede hallar algún testimonio más basado en el *armorum iudicium* que nos ocupa. Dentro de la tradición dramática, conservamos el título de una pieza de Esquilo, *El juicio de las armas*, hoy perdida, y *Áyax*, la conocida tragedia de Sófocles.

Cuando esta tradición llega a Roma, aporta a Ovidio la materia para escribir el inicio del Libro XIII de sus *Metamorfosis* (vv. 1-398). En sus versos reelaboró el antiguo conflicto entre la nobleza y la valentía de Áyax, y el poder de la palabra que representa Ulises, en una versión en donde priman los discursos de los héroes frente al interés por el desenlace trágico que encontramos en los textos precedentes.

En todas las versiones, sean griegas o latinas, asistimos al mismo veredicto: Ulises es elegido para heredar las armas de Aquiles, ante el asombro y la perplejidad

[391] El panorama que se presenta a continuación es sólo una breve relación de los testimonios más conocidos. La historia de la contienda, como una parte de la materia de Troya, se ha transmitido además en multitud de pequeños y grandes textos que no procede ahora exponer. Una aproximación más completa se puede encontrar en Fernández Castro (2002), Guerrero (2002), Grimal (2004) o Hard (2008), de donde he recogido las referencias más relevantes. Las obras clásicas que se citan en este trabajo proceden de las siguientes ediciones: *Odisea* (Homero 1982), *Áyax* (Sófocles 2004: 825-868), *Eneida* (Virgilio 2006), *Metamorfosis* (Ovidio 2005 en castellano y Ovidio 2000 en latín) y *Pequeña Ilíada* (Anónimo 1979).

de Áyax. Todas parecen estar de acuerdo en que Áyax merecía ganar la competición si la resolución y el coraje puros hubiesen sido los únicos requisitos. El mismo Ulises, en su viaje de regreso a Ítaca, se encuentra con Áyax en el Hades, donde lo ve consumido aún por la rabia de su derrota, separado de los demás fantasmas. Allí declarará que hubiera preferido no haber ganado nunca las armas, y que Áyax no había sido superado, en destreza militar, por ninguno de los griegos, a excepción de Aquiles (*Odisea* XI, vv. 548-551)[392].

El desenlace griego

La pérdida de las armas, y la humillación que llevaba consigo esta derrota, supuso para Áyax un golpe moral tan duro que le llevó al suicidio. En este punto es donde la tradición ofrece versiones distintas. La obra de Homero no trata de un modo detallado esta muerte, más allá de que tuvo lugar después de su derrota (*Odisea* XI, v. 549). La *Pequeña Ilíada* (1979: 160) sostiene que enloqueció tras perder el concurso, que acabó con el ganado de los griegos y que después se suicidó. Para leer un relato más completo de este desenlace tenemos que confiar en el argumento de la tragedia de Sófocles. Según el dramaturgo griego, Áyax había planeado su venganza atacando a los capitanes argivos durante la noche. La diosa Atenea frustró su intento volviéndole loco, y haciéndole creer que el ganado que había en el campamento eran sus jueces, a quienes mató despiadadamente. La propia Atenea narra el suceso, describiendo una escena de gran patetismo:

> Lo aparté yo [de los griegos], infundiendo en su mirada insostenibles figuraciones de un funesto gozo, y lo desvié hacia los rebaños y ganados mezclados y sin repartir que estaban al cuidado de pastores. Tras irrumpir allí, cosechaba abundante matanza. Y se figuraba, unas veces, que atrapaba y mataba por su propia mano a los dos hijos de Atreo, y otras veces a otros jefes del ejército a los que acometía. Y yo, a este individuo excitado por una exaltada locura, lo azuzaba, lo metía en afrentoso enredo. Después, una vez que hubo suspendido esta matanza, tras atar con sogas los bueyes vivos y todo el rebaño, se los trae a su tienda, en la idea de que apresaba hombres (2004: 831).

Cuando Áyax volvió en sí y descubrió el estrago cometido, quedó hundido en un fatal abatimiento, «quieto, mesándose y aferrándose la cabellera con las uñas

[392] Véase también Sófocles (2004: 866).

de sus manos» (2004: 838). Sin atender a las súplicas de su esposa Tecmesa –que intuía el oscuro propósito del héroe–, abandonó el campamento y se dio un baño en la playa para purificarse de la sangre de los animales. Al salir, clavó su espada en la tierra y se desplomó sobre ella (2004: 852-853). Éste desenlace era muy conocido ya en época clásica, como ponen de manifiesto las pinturas que encontramos en un buen número de vasijas griegas[393]. Resulta fácil advertir un eco de este episodio en la carga de don Quijote contra los rebaños de ovejas y carneros (*Quijote* I, 18). Desde el breve trabajo de Krappe (1929) hasta nuestros días, ha sido aceptada la idea de que el lance del manchego está inspirado en la historia de Áyax[394].

Al descubrirse el cadáver de Telamón, Agamenón le negó un funeral heroico en la *Pequeña Ilíada* (1979: 160) y ordenó que fuera enterrado en un simple féretro. En la tragedia de Sófocles (2004: 857 ss.), Menelao y Agamenón propusieron que se dejara su cuerpo a la intemperie como presa para las alimañas, pero Ulises los convenció de que permitieran su entierro.

El desenlace latino

Frente a la versión de Sófocles, Ovidio ofrece algunas variantes. El romano narró el suicidio del héroe de una forma más rápida y directa, como culminación de los largos discursos precedentes. Tiene lugar en medio de los griegos, inmediatamente después de la decisión de los jueces:

> Aquél que, él solo, tantas veces contuvo a Héctor, el hierro, los fuegos y a Júpiter, no contiene una sola cosa, la cólera, y el dolor venció a un hombre invicto: agarra su espada y dice: «Al menos ésta es mía: ¿acaso también ésta la reclama Ulises para sí? Yo he de utilizar ésta contra mí y la que a menudo se empapó de sangre de los frigios ahora se empapará con la muerte de su dueño, para que nadie pueda vencer a Áyax a no ser Áyax». Dijo y hundió la mortal espada en el pecho, que entonces por fin sufrió una herida, por

[393] Para el repertorio de obras artísticas con representaciones sobre el juicio de las armas y el suicidio de Áyax en la cultura helénica véase Fernández Castro (2002: 233-242 y la sección de imágenes) y Woodford (2003: 35 *et passim*).

[394] El asunto ha recibido la atención de la crítica en numerosas ocasiones. Al trabajo de Krappe (1929) le siguen los de Selig (1974-1975), McGaha (1991), Casas (2002) o el más reciente de Hernán-Pérez (2008). Rico (1982: 59-61) relacionó también este pasaje con la *Epístola a Lucilio* de Séneca. Entre las posibles fuentes de Cervantes, Krappe (1929) señala además la *Bibliotheca* de Apolodoro y la *Pequeña Ilíada*. También apuntó (Krappe 1929: 42), como posible fuente, un pasaje de Montaigne (*Essais*, I, 18) en el que comenta cómo el miedo puede convertir los rebaños en ejércitos, aunque lo descartó finalmente.

> donde había acceso para el hierro; y las manos no tuvieron fuerza para sacar el arma clavada: los propios borbotones la expulsaron y la tierra, enrojecida con la sangre, hizo brotar del verde césped una flor purpúrea, que antes había nacido de la herida ebalia; unas letras comunes al joven y al hombre están grabadas en medio de las hojas, éstas por el nombre, aquéllas por el lamento (Ovidio 2005: vv. 385-398).

En la versión griega, la muerte de Áyax se dramatiza como un proceso lento, meditado y solitario. En la *Metamorfosis* es un arrebato de orgullo, de honor ciego, lo que le lleva a quitarse la vida, con su propia espada y con rapidez, delante de todos. La muerte del primer Áyax está relacionada con el honor, ciertamente, pero es una tragedia de un alcance mayor, donde entran en juego otros elementos, como el destino, la voluntad de los dioses, y la angustia de otros personajes. La del segundo procede exclusivamente de la honra, de la apreciación que los otros tienen de él, razón por la que necesita morir a la vista de los jueces que le han injuriado.

Las obras de Sófocles y de Ovidio se diferencian también en el planteamiento general de la composición. La obra del griego no presta atención al juicio de las armas: escenifica los sucesos que siguen al fallo de los jueces y se centra en la tragedia en torno a la muerte del héroe, tanto la de Áyax –engañado por los dioses– como la de su esposa y su hijo –víctimas de un destino funesto–. Ovidio basa su texto en el desarrollo de la disputa y en la escritura de los dos discursos, y viene a ser por eso, como veremos, una fuente primordial para la literatura española y para los textos del sevillano. La reacción de los reyes griegos también es distinta en ambos casos: en la tragedia de Sófocles es de repulsa al cuerpo del héroe; en la versión romana, el texto termina de una forma rápida con la metamorfosis del cuerpo del héroe en una flor.

5.3. LA TRADICIÓN EMBLEMÁTICA

La materia de Troya, y la historia de la disputa por las armas de Aquiles, tienen una vía de transmisión muy activa en la tradición emblemática y pictórica del siglo XVI, que debió influir en los escritores y en el imaginario cultural de la época[395]. Recuérdese que la conexión entre la materia clásica, lo visual y lo romanceril, solía ser un extraordinario caldo de cultivo de asuntos sobre los que Cueva escribía sus dramas históricos, asuntos que debían de tener una marcada carga emocional antes de subir a las tablas.

La pintura renacentista se llenó de mitología clásica como un medio propicio para evocar las virtudes que, de un modo alegórico, representaban los héroes de la Antigüedad. El ciclo troyano, junto al de Hércules, destaca sobre todos los demás como referente para la creación literaria y pictórica en el Renacimiento, tanto por la condición canónica de las fuentes escritas, como porque con las historias de la vieja Troya se exaltaban unos valores activos en la sociedad moderna –la valentía, la lucha, el sacrificio, la patria, etc.–, y se proponían unos modelos de conducta heroica[396]. Junto a esta pintura, es rica también la iconografía troyana en las ediciones de la *Metamorfosis*, donde tienen un especial protagonismo las representaciones de la contienda entre Ulises y Áyax, con los discursos de los héroes y la muerte de Telamón[397].

Estudiar con los emblemas de Alciato

Otro campo expedito para el desarrollo de la iconografía y la recepción de la cultura clásica es el de los emblemas. El *Emblematum liber* de Andrea Alciato (1531), en su infinidad de ediciones, recurre a menudo a la mitología, a los sucesos troyanos y a la historia de Roma para ilustrar sus enseñanzas. La primera traducción española de los *Emblemata* la realizó Bernardino Daza Pinciano y apareció en dos ediciones distintas en 1549. Llevaba por título *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas*

---

[395] Sobre el caso de Cervantes, por ejemplo, véanse los trabajos de Álvarez (1988) y Arellano (2000).

[396] Una relación de dicho patrimonio se haría prolija y carece de sentido en este trabajo. Para un primer acercamiento véase López Torrijos (1985: 187-250), que avala a su vez la preeminencia del ciclo troyano y hercúleo sobre los demás.

[397] La tipología de las ediciones de la *Metamorfosis* en el siglo XVI varía con el tiempo y esa variación modifica el número y la calidad de los grabados. Para una relación más detallada véase López Torrijos (1985: 197). Según Lamarca (1997), los grabados de las ediciones impresas de Ovidio pervivieron y nutrieron de contenido (motivos y imágenes) la literatura emblemática.

españolas[398]. Según indica Juan de Mal Lara (1996: 178-179) en su *Filosofía vulgar* (1568), la traducción debe ser de baja calidad, porque, «aunque andan en romance castellano y en vulgar toscano, viendo que aún no están entendidos, quise yo, como hombre que los he leído muchas veces y trabajado sobre ellos, poner mi declaración, que más allegue a la letra y al sentido dellos». Los estudiosos del emblema han llegado a pensar que debió existir, de hecho, un manuscrito con sus comentarios. Dentro de las glosas a los refranes que forman la *Filosofía vulgar*, se pueden encontrar alusiones y traducciones de algún emblema en veintidós ocasiones. Contamos también con el testimonio de varios escritores contemporáneos que confirman la existencia de esos comentarios, que Mal Lara pudo reutilizar para la redacción de la *Filosofía vulgar*[399]. Lo que es seguro es que fueron lectura habitual para Mal Lara, y que formaron parte del material pedagógico con el que impartía sus lecciones a la juventud sevillana. Basten para ello estas palabras: «Lo qual siguiendo yo, según es mi costumbre en todos los años que he gastado en doctrinar mis discípulos, he sacado de mi glosa todos aquellos refranes que el vulgo licencioso tomó para sí, y por eso no aprovados de todos, ni comunes en la lengua de los varones honestos» (1996: I, 39). Sobre la mesa, al menos, estaban los emblemas que utilizó para glosar los refranes.

Gran impresión debió dejar en los muchachos que asistían a su escuela, y en los círculos literarios sevillanos, semejante labor de comentario y de erudición, para que Mosquera de Figueroa escribiera, en la «Prefación» a la *Descripción de la galera real* de Mal Lara (2005, 172), que «ilustró con curiosos y peregrinos lugares los artificiosos emblemas de Alciato»; y, muchos años después, Francisco Pacheco (1983: 214) anota también que «ilustró con curiosos y peregrinos lugares los *Emblemas* de Alciato». Estos comentarios debían ser, a juzgar por lo que nos ha llegado, una traducción de los textos, una búsqueda de fuentes y breves explicaciones sobre los mitos y los motivos de la imagen y del epigrama. Una materia de trabajo ideal para el humanista en su Estudio de Gramática.

En la década de 1570 Juan Lorenzo Palmireno escribió también otros comentarios a la obra de Alciato –*Annotationes* los llama–, y Juan de Valencia está

[398] Recojo todas estas noticias del estudio y la edición de los *Emblemas* preparada por Santiago Sebastián (Alciato 1985), donde el lector podrá encontrar una exposición más detallada de sus ediciones y características. Las citas posteriores proceden siempre de esta edición. Para una consulta de la primera traducción castellana de Bernardino Daza véase Alciato (1975) y Daza (2003).

[399] Para la relación de estos pasajes de la *Filosofía vulgar* con los *Emblemata* véase Selig (1956). También encontrarán ahí una selección de los testimonios contemporáneos más relevantes. Para un estudio más actualizado de estas referencias véase Merino (2004).

redactando sus *Scholia*, ambos manuscritos. En 1573 se publican los comentarios del Brocense y poco después uno de los más difundidos durante la centuria siguiente, los de Claudio Minois (1577). El citado Juan de Valencia dirigía en Málaga un Estudio similar al de Mal Lara. Los primeros comentarios, por tanto, están vinculados a humanistas con una documentada implicación docente[400]. Desde el nacimiento del género, los emblemas se vieron influenciados por los propósitos pedagógicos de los humanistas, que vieron en este juego entre imagen y texto –bien enraizado en la cultura clásica–, un cauce privilegiado para transmitir contenidos morales de un modo más eficaz y a un número mayor de personas. En la *Educación del príncipe cristiano* (1516) indica Erasmo que: «Y no se satisfaga y contente con las máximas inertes y vagas que le aparten de lo torpe y le inviten al honesto; hay que clavárselas, hay que metérselas en lo hondo y de una manera u otra traérselas a la memoria con ahínco, ora con una sentencia, ora con una anécdota, ora con un símil, ora con un ejemplo»[401], ora con un emblema y ora con una comedia, como veremos, que pueden imprimir contenidos en «lo hondo» de las personas de una manera indeleble.

A partir de estos años, la obra de Alciato vio multitud de traducciones y comentarios, así como una amplia estela de imitadores. Dentro de la tradición española, podemos destacar los *Comentarios* (1615) de Diego López y las colecciones de Juan de Horozco (1589), Hernando de Soto (1599) o Sebastián de Covarrubias (1610) que, al igual que su modelo, utilizan la temática troyana para sus emblemas. Entre ellos es común encontrar a los héroes clásicos, y al propio Áyax, como ejemplos de alguna determinada enseñanza[402].

---

[400] Para un estudio de estos primeros comentarios véase Talavera (1996), que ha estudiado y editado los *Scholia* de Valencia (Talavera 2001).

[401] *Apud* López Poza (2002: 175)

[402] En la primera traducción de Alciato, realizada por Bernardino Daza (Lyon: Guglielmo Rovillio, 1549) se pueden encontrar los mismos casos que se apuntan más adelante para la edición latina (Alciato 2003). Juan de Horozco (*Emblemas morales*, Segovia: Juan de la Cuesta, 1589) no recoge ninguno sobre Áyax. Hernando de Soto (*Emblemas moralizadas*, Madrid: Juan Íñiguez, 1599; ed. 1983) diseña una colección más cristianizada. En ella encontramos referencias recurrentes a la historia de Troya como ejemplo de sus enseñanzas (la trampa del caballo, fols. 9v-11r; la perseverancia de la conquista, fols. 15v-17r; el poder cegador del amor-lujuria en el juicio de Paris, fols. 36v-38r, etc.), donde un emblema sobre el valor de la elocuencia es protagonizado por Ulises y se cita el suceso de su victoria sobre Áyax (fols. 49r-50v). Sebastián de Covarrubias (*Emblemas morales*, Madrid: Luis Sánchez, 1610; ed. 1978) incorpora la temática clásica a sus enseñanzas, como en el emblema 52, 81 ó 136. Utiliza el ejemplo de la muerte de Áyax en los emblemas 122 (en el texto), 175 y 235.

En la obra fundacional de Alciato, por ejemplo, Áyax protagoniza el emblema XXVIII. Su *inscriptio* nos dice *Tandem, tandem iustitia obtinet* ('Tarde o temprano prevalece la justicia'). La *pinctura* representa un túmulo a la orilla del mar cuyas olas acercan a la tumba un escudo antiguo. Bajo el grabado, en la *subscriptio*, se explica la imagen: «Manchado con la sangre de Héctor, el escudo del Eácida [Aquiles] que la injusta asamblea de los griegos dio al Itacense, estando en las olas tras un naufragio, lo arrastró Neptuno, más justo, para que pudiera ir hacia su verdadero dueño. Lo llevaron al túmulo costero de Áyax las olas, que golpean el sepulcro y resuenan con estas voces: 'Venciste, Telamónida, tú eres más digno de poseer estas armas. Justo es que se haga justicia'» (1985: 61-62). Muy parecido a éste es el XLVIII, *In victoriam dolo partam* ('Sobre la victoria conseguida por engaño'). Sobre la tumba de Áyax una mujer se arranca los cabellos mientras clama en la *subscriptio*: «Yo, el Valor, baño con mis lágrimas el túmulo de Áyax, arrancándome los cabellos, que ya me blanquean. Sólo me faltaba esto: ser mancillado por un juez griego y que se defraudara la mejor causa» (1985: 84). Ambos merecieron una recreación poética en sendos sonetos de Hurtado de Mendoza[403], y ambos ofrecen una lectura positiva del suceso frente al emblema CLXXV, dedicado a la locura del héroe: *Insani gladius* ('La espada del loco') dice la *inscriptio*, y muestra a Telamón blandiendo su espada, curiosamente, ante unos cerdos y no ante unas ovejas[404].

[403] La obra poética de Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) no se editó hasta 1610. Vivió los últimos años de su vida en Granada (1568-1575), su ciudad natal, donde frecuentó el círculo poético de Gregorio Silvestre, Hernando de Acuña y Barahona de Soto, que ejerció gran influencia entre los jóvenes poetas sevillanos, como se expone más adelante. Véanse los sonetos citados en la edición de Díaz & Gete (Hurtado de Mendoza 1990: 264-265).

[404] Según Álvarez (1988: 123-127), este emblema es modelo directo para Cervantes en la redacción del episodio de la carga al rebaño (*Quijote* I, 18). Su hipótesis se sustenta en la técnica descriptiva de la *evidentia*, aplicada aquí por Cervantes, y en ciertos paralelismos moralizantes de la novela con el original y los comentarios de la versión castellana de Bernardino Daza. El único punto flaco de esta argumentación es que tanto en la imagen como en la *subscriptio* el griego arremete contra una piara de cerdos y no contra un rebaño de ovejas. En este sentido, Casas (2002: 61) se pregunta: «¿Debemos pensar, entonces, que, si Cervantes tuvo en cuenta el emblema de Alciato, lo contaminó desde otras fuentes? Considerando la difusión del episodio de Áyax, esto es lo más probable». Sobre el caso del uso de los emblemas por parte de Cervantes véase también Arellano (2000).

Critica así la locura que lleva a la pérdida de la razón y propone la necesidad de controlar la cólera con la prudencia (1985: 217-218)[405].

En otros testimonios de la literatura sapiencial de Quinientos, el ejemplo de Áyax aparece como un caso ejemplar de valores negativos (la intemperancia, la locura) o positivos (el arrojo, el valor) según sea la intención del comentarista[406]. A lo largo del siglo se puede encontrar en obras como el *De anima et vita* (1538) de Vives (1992: 319), el *Diálogo de los pajes* (1545) de Diego de Hermosilla (2003: 36), o los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589) de Juan de Pineda (1963-1964: I, 324), así como en la ya citada de Juan de Mal Lara (1568, ed. 1996: I, 649). La historia de la disputa sobre las armas de Aquiles y sus protagonistas, por tanto, entró a formar parte del arsenal común de motivos literarios, iconográficos y sapienciales que la cultura moderna recogió de la historia troyana y puso al alcance de todos los creadores.

---

[405] Sin tener relación directa con la contienda de las armas, encontramos también al aqueo dentro del emblema CLXVII, sobre los regalos que se intercambió con Héctor y que resultaron ser mortales para ambos, como indica el lema sobre la imagen: «Que los regalos de los enemigos son funestos» (Alciato 1985: 209-210).

[406] Esta utilización de un mismo motivo como ejemplo positivo y negativo de una determinada enseñanza, dentro del didactismo de la literatura sapiencial y más especialmente en la emblemática del Siglo de Oro, es común a otros casos, y es una parte esencial del propio sistema de composición y significación emblemática, donde los sistemas de signos se rompen y se reconstruyen para crear significados nuevos o para variar los existentes. Un ejemplo muy elocuente de esta variación es el de la hiedra-vid que trepa por el tronco del olmo, que adquiere una interpretación positiva (matrimonio, amistad) o negativa (lujuria, ingratitud, codicia) según los casos, como estudió Restrepo-Gautier (2001: 77-98).

Tandem, tandem iustitia obtinet
Emblema XXVIII (Alciato 1985: 62)

In victoria dolo partam
Emblema XLVIII (Alciato 2003: 28)

Insani gladius
Emblema CLXXV (Alciato 1985: 217)

5.4. La historia de Troya a escena

La *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles* fue estrenada en el corral, o huerta, de doña Elvira de la capital hispalense en 1579, a cargo de la compañía de Alonso Rodríguez, «haciendo él mismo la figura de Áyax muy admirablemente» (*Argumento general*)[407]. Es, por lo tanto, una de las primeras obras del sevillano, que comenzó su andadura dramática ese mismo año con nueve piezas documentadas. Nuestro texto se sitúa en el grupo de las cuatro más breves, con mil quinientos cuarenta y ocho versos, repartidos en cuatro jornadas. Las jornadas están formadas por cuadros de sentido completo pero poco engarzados entre sí, como se verá en la exposición de su argumento.

5.4.1. Desarrollo del argumento

Primera jornada

La primera jornada comienza *in medias res* con las figuras de Eneas y de Anquises en escena. El héroe suplica a su padre que le acompañe en su huida de Troya, que está siendo saqueada por sus enemigos. Ha luchado mucho para defender la ciudad, pero ahora debe partir y asegurar la vida de Creúsa, su mujer, de su hijo Ascanio, y del propio Anquises. «Mira la llama ya», le dice, «qu'en lo más alto | de nuestra dulce casa tiene asiento; | oye el rumor del belicoso asalto, | las voces y el tristísimo lamento» (vv. 25-28), que sitúa a los personajes en un altozano, sobre Troya, en la casa de Eneas. La narración de una parte del argumento –normalmente acciones indecorosas o difíciles de representar– era muy común en el teatro prelopista. Son muy pocas, en cambio, las descripciones paisajísticas o de fenómenos de la naturaleza que los personajes contemplan y que son totalmente irrepresentables, como ésta[408]. Anquises estaba decidido a sucumbir entre los despojos de la ciudad, pero decide escapar con su hijo para proteger a los penates de

[407] Todas las citas de la tragedia incluidas en este capítulo proceden de la edición de las cuatro tragedias de Cueva que ha realizado Marco Presotto, y que serán publicadas próximamente con un estudio introductorio de Rinaldo Froldi. Agradezco a ambos su generosidad al facilitarme el texto antes de la publicación. Al profesor Froldi agradezco también que me enviara las pruebas de imprenta, y después la separata, de un trabajo suyo sobre esta tragedia (Froldi 2008), donde el lector encontrará más referencias eruditas sobre la tradición clásica de esta fábula y un estudio literario de la misma. Véase también la propuesta de Hernández González (1998), aunque el enfoque antropológico-social de su análisis de los modelos femeninos en la pieza no presenta apenas puntos de contacto con estas páginas.

[408] Así lo indicó Hermenegildo (1973: 271-272), resaltando la belleza de este pasaje.

la impiedad de los griegos, y porque ha visto un trueno y un cometa en el cielo, que interpreta como una señal de Juno que le incita a partir.

El siguiente cuadro nos presenta un monólogo de Acates, el fiel amigo de Eneas, con un lamento por la caída de Troya. Su intervención se completa con una alusión sobre el desarrollo del argumento principal –«el piadoso Eneas» (v. 73) ha salido ya de la ciudad con su padre a hombros– y una invocación a Venus solicitando su auxilio.

Eneas y Anquises vuelven a escena con un diálogo de gran interés para el crítico. En primer lugar, el padre clama a los dioses troyanos disculpándose por la huida y rogándoles su amparo para proteger a «mi hijo y a mi nieto caro, | mi dulce nuera y mi familia amada» (vv. 89-90), que es completado por las palabras de Eneas: «Gracias te doy, o Jove glorïoso, | que nos libraste de la llama ardiente, | y a ti, madre [se refiere a Venus], que has sido amparo y guía | a nuestra temerosa compañía» (vv. 101-104). Las referencias a las divinidades mitológicas de esta primera jornada discurren por dos vías diferentes. Por un lado, encontramos alusiones críticas a los dioses por su inclemencia con la ciudad de Príamo que proceden de la tradición clásica y que tenían su sentido dentro de la concepción trágica de la religiosidad precristiana. Aparecen aquí de un modo impersonal («castigo de los dioses enviado», v. 58; «¡ay, cielo cruel!», v. 105) y como un motivo literario fosilizado. Estas invocaciones son compatibles con otras más íntimas, traspasadas ya de una sensibilidad cristiana, como se ha podido ver, por ejemplo, en la última cita de Eneas. De otra forma, el sentido religioso del texto no habría sido entendido, ni aceptado, por el público. En la segunda parte del diálogo, Eneas descubre la falta de su mujer y decide arrojarse «al griego fiero» para recuperarla, desobedeciendo las súplicas de Anquises. En el camino de regreso se le aparece Venus, su madre, y le anuncia que Creúsa estará en lugar seguro, lejos de sus enemigos, y que Jove le ha reservado un alto destino. Tiene que peregrinar hasta llegar a Italia, donde sufrirá muchas guerras, y donde conseguirá un nuevo reino y una nueva esposa, de la que brotará otra vez el tallo de la gloriosa Troya, ya destruida. La despedida de Eneas vuelve a reflejar una retórica oracional cristianizada: «Madre, ¿así me desamparas? | ¡Ay triste, si tú me dejas! | ¿A quién volveré mis quejas, | si en tal paso no me amparas» (vv. 233-236). El héroe resuelve por fin, confiando en los designios de Jove (v. 256), coger de nuevo a su padre a cuestas y guiar a su pueblo, saliendo del escenario con un elevado número de gente que ha ido apareciendo mientras él conversaba con la diosa.

Los dos ejemplos de lo que he denominado «retórica oracional cristianizada» tienen lugar dentro de la huida de Eneas compuesta por Cueva. No responden a un

referente similar dentro de la obra de Virgilio. Son una plasmación de la cultura cristiana del momento, como lo refleja la actitud de los protagonistas –que establecen una relación filial con Dios, inexistente en el mundo clásico– y la propia fraseología devota con que están escritos los versos. Decenas de expresiones similares se pueden encontrar, por ejemplo, en el libro de *Oraciones y ejercicios de devoción* (1555) de Fray Luis de Granada (1997: 31-72, 68). Otros estilemas proceden de la poesía lírica del momento: «dónde volveré mis quejas», escribe Hurtado de Mendoza (1990: 383), o «que en llama ardiente, mísero, abrazado, | al eterno y grave daño», de Herrera (1992: 191), por ejemplo.

La acción se traslada ahora desde el último reducto troyano en el monte Ida al campamento aqueo, en una breve secuencia con la que finaliza la primera jornada. Allí conversan Agamenón y Menelao sobre el rapto de Helena que ha motivado la guerra. A pesar de la victoria, Menelao sigue ofendido por el robo de su esposa, porque: «En ofensa de honra no hay consuelo» (v. 288). Agamenón manda echar un bando para que todo su ejército vuelva al campamento y dé comienzo el regreso a Grecia. Su intervención, tanto en el ritmo, como en las frases y en el motivo del bando, es semejante a otras piezas de Cueva para culminar las jornadas (vv. 301-308)[409].

Segunda jornada

La segunda jornada comienza con el bando que fue anunciado al final de la jornada anterior (vv. 313-320). El caso es extraño, porque Cueva suele utilizar este recurso al final de las jornadas. De este otro modo, resta fuerza dramática al monólogo siguiente, que pierde el protagonismo de la primera escena, pero sirve como un pórtico para contextualizar toda la jornada, que está marcada por la urgencia con la que Agamenón desea embarcar.

El bando deja paso a un monólogo de Helena: a través de dos liras, cargadas de dramatismo, se lamenta de su triste destino, aborrecida por los griegos y causa de toda aquella destrucción, sin honor y sin fama (vv. 321-348). Entra después en escena Pirro, el hijo de Aquiles, con una troyana cautiva, y comienza entre ellos un diálogo que nos muestra la crueldad del aqueo, que no es capaz de contener su ira ante una mujer indefensa. El tono de la disputa se eleva hasta que Pirro pretende «traspasar» con su espada el corazón de la troyana, que se mantiene firme, anteponiendo así su honra y su honor a la propia vida. Se descubre entonces que

[409] Véanse, por ejemplo, los versos finales de las jornadas II y III de la *Comedia del saco de Roma.*

esta mujer es Andrómaca, esposa de Héctor y nuera de Príamo, que salva al final su vida por intervención de Helena. Cueva saca a los tres personajes del escenario mediante un anuncio explícito: «PIRRO: Vamos al puerto corriendo, | que ya el presuroso bando | nos está a priesa llamando. HELENA: Vamos esta vía siguiendo» (vv. 425-428). El recurso es algo arcaico pero muy habitual en la dramaturgia del sevillano y en la técnica del periodo.

Se deja así libre el tablado para los dos siguientes cuadros. En el primero Agamenón pregunta a su piloto Canopo si prevé buen tiempo para el viaje. Éste le contesta con una relación de los agüeros climatológicos, estelares y naturales que vaticinan un viaje próspero de regreso a Grecia (vv. 433-460). En el segundo cuadro, el adivino Calcas insta al rey a realizar un sacrificio a Júpiter para asegurar la bonanza de la travesía (vv. 517-548). Estos dos fragmentos, así como el caso de los augurios vistos por Anquises anteriormente, se interpretan en clave positiva. La mayoría de los dramas de la época, en cambio –recuérdese la *Numancia* o *Elisa Dido*–, suelen ser negativos. Por ello los incluyo en dos columnas paralelas:

CANOPO:
Agamenón, del viento y mar instable
firmeza ni la hallo, ni la siento;
mas según mi arte he deprendido,
señales de bonanza he conocido.
Anoche estuve atento contemplando
nubes y vientos, sinos y planetas,
los fríos Arctos, bien considerando
sus efectos y causas más secretas.
De las fijas estrellas fui notando
estar resplandecientes y quietas,
rubias exalaciones esparciendo,
serenidad por ellas prometiendo.
La menstrua Luna, ya su cuarto lleno
a la septentrional parte ha mostrado,
más que no a la austral, rostro sereno,
con señales de tiempo sosegado.
Al poner vi del Sol todo el terreno
esparcidas las nubes, matizado
el Horizonte, Iris descubrirse,
mil relámpagos vi, sin trueno oírse.
Vi las grúas callando en su alto vuelo,

AGAMENÓN:
¡O Júpiter soberano,
tu alto favor acuda,
dando tu siderea ayuda
al ejército greciano.
Recibe este sacrificio
humilde, y tu esposa Juno
lo acepte, y el gran Neptuno
y Eolo nos sea propicio.
La palabra os doy aquí
dioses, que puesto en Micenas,
que vuestras aras sean llenas
de reses muertas por mí.
Ofrendareos mil tesoros,
matareos cien corderos,
cien ovejas, cien carneros,
cien puercas, y más cien toros.
Vuestros templos alzaré,
vuestras estatuas gastadas
por mí serán renovadas
y en oro las volveré.
Hareos nuevos ornamentos,

los halcones estar en la ribera,
los cisnes no esparcir su canto al cielo
y encontrarse del agua todos fuera;
más señales que agora te revelo,
príncipe Agamenón, te refiriera,
que nos prometen próspero viaje,
sin que padesca nuestra flota ultraje.
(vv. 433-460)

si en favor nuestro os mostráis
y el mar tranquilo nos dais,
y favorables los vientos.

CALCAS:
Recibe con pïedad,
sumo Jove altitonante
la ofrenda que ves delante,
menor que la voluntad.
Dales seguro pasaje
a los griegos quebrantados,
qu' en tu piedad confïados,
dan principio a su viaje.
(vv. 517-548)

En el verso 549 aparece por fin Áyax, que interrumpe de manera violenta la oración del adivino Calcas. Se queja al rey, con gran vehemencia, de que no le satisface el botín que se ha repartido entre los guerreros, porque él quiere «las victoriosas armas | que de Aquiles han quedado» (v. 578-579). Agamenón le intenta tranquilizar asegurándole que atenderá su caso cuando regresen a la patria. Pero Áyax insiste, con amenazas al rey y a los griegos, y Ulises, que ha estado escuchando su demanda, solicita también el mismo premio. El diálogo posterior entre Áyax y Ulises está cargado de insultos, hasta el punto de que Agamenón tiene que intervenir para impedir el desafío. Les propone entonces aplazar el viaje y solucionar la contienda de un modo justo al día siguiente. Los dos guerreros lo aceptan.

Tercera jornada

La tercera jornada representa el momento central de la tragedia. Amanece y Agamenón reúne a los capitanes griegos, a Menelao y a Diomedes, para determinar a quién de los dos se debe entrega el premio. La decisión no es fácil. Como dice Diomedes: «Helos visto hacer hazañas | dignas de eterna memoria, | helos visto ganar gloria, | así en fuerzas como en mañas. | Así, por esta ocasión | no sabré determinar | a cuál se le deben dar, | si a Ulises, si a Telamón» (vv. 732-739). El rey está indeciso, pero confía en el voto justo de los griegos. Se presentan entonces los dos solicitantes. Su discurso está marcado desde el principio por una caracterización clara. Áyax es directo y orgulloso: «lo que pido se me debe | sin que con razones pruebe | si es mi causa injusta o justa» (vv. 761-763), mientras que Ulises es cortés y

ponderado. Agamenón pide que cada uno proponga las razones por las que merece el premio, pero aparece en escena Pirro, airado porque pretendan entregar las armas de su padre a un mortal. Se entiende entonces que no se trata sólo de un bien material sino de un reconocimiento: «¿Cuál Aquiles ha quedado –pregunta Pirro– cual mi padre, a quien las des?» (vv. 801-802). El que las posea será el nuevo Aquiles, el mejor de los guerreros griegos, por lo que Áyax interviene automáticamente: «Pirro, aunque Aquiles murió, | no es muerto, pues que yo vivo» (vv. 805-806). Pirro no lo admite y Áyax le reta a un desafío mortal. Agamenón tiene que volver a intervenir parar detenerlos. Pirro propone que las armas se consagren a un dios y no se entreguen a los hombres, pero como Agamenón no acepta su demanda, se va del escenario prometiendo que matará a aquél que las reciba.

Comienza por fin la contienda. Interviene en primer lugar Áyax con una «Oración» (vv. 893-956) donde expone los siguiente argumentos. Él salvó la armada griega del ataque troyano, luchó frente al enemigo y se enfrentó a Héctor cuando todos huían, protegiendo bajo su escudo a muchos griegos. No quiere contar el resto de sus hazañas porque ya son conocidas por el auditorio: si tienen alguna duda, que pregunten al enemigo, afirma. Cambia entonces la estrategia de su argumentación y solicita que Ulises les hable de sus proezas, pero no de aquellas que ganó con astutas palabras y con tretas, sino con el valor, y muestra a los jueces –en un gesto muy teatral– las llagas que ha sufrido en el campo de batalla.

El auditorio queda admirado. El mismo Agamenón comenta que le querría dar las armas en ese mismo instante, pero que deben aún escuchar al otro contendiente. La «Oración de Ulises» es más extensa (vv. 965-1052) y su discurso está mucho más elaborado. Se puede dividir en tres partes. En la primera, el héroe increpa a los jueces diciéndoles que, si le hubieran hecho caso en su día, ahora no estarían discutiendo sobre el destino de las armas de Aquiles, porque viviría aún entre ellos. Pasa luego a rebatir lo expuesto por Áyax, reinterpretando la historia de su intervención el día que Héctor atacó a la armada argólica y, finalmente, expone sus méritos: porque fue él quien mató al tracio Reso, quien resistió a Telefo y quitó Lesbos y Tenedos del poder troyano; fue él el primero que sacó la estatua de Palas de la ciudad, el que devolvió el ánimo a los griegos cuando querían abandonar la guerra, y porque fue él el que trajo a Aquiles a la guerra.

Después de escuchar ambos discursos, los jueces dudan. Agamenón no se ve capaz de dar una solución al conflicto. Áyax se siente injuriado y decide tomar la justicia por su mano. Agamenón llega a sugerir que se podría solucionar la disputa con la lucha. Menelao y Diomedes, como cabezas visibles del jurado, aceptan y rechazan respectivamente esta propuesta, y comienza un duelo verbal entre Áyax y

Ulises con un lenguaje vulgar que contrasta con el tono solemne del resto de la pieza. Agamenón se arrepiente de su decisión, para la pelea, y, como ya anochece, convoca a los presente para el día siguiente. Indica también que contará a Néstor lo sucedido para que les ayude a tomar la decisión correcta[410].

Cuarta jornada

La cuarta jornada comienza con la narración de Agamenón a Néstor de todo lo ocurrido en el campamento griego. Finalmente, le pide que sea él el que sentencie el caso. Néstor acepta y agradece el encargo, pero prefiere conocer la opinión de los demás jueces antes de decidir. Aparece entonces Áyax haciendo gala de su habitual altanería: «Que por los dioses os juro | que si a Ulises mi enemigo | no he dado el justo castigo, | es porque vivo seguro | que será considerada | mi justicia, y me daréis | el premio, y si no, haréis | que lo cobre con la espada» (vv. 1254-1261), que contrasta con la actitud pacífica y elegante con la que llega Ulises. Comienza la votación: Agamenón se decide por Ulises y Menelao por Áyax, porque juzga la valentía y no la elocuencia. Agamenón ve ambas virtudes en Ulises. La discusión se centra en la importancia de una y de otra para sustentar la guerra. Menelao defiende a Telamón y la necesidad de la fuerza de las armas y de la valentía. Diomedes prefiere a Ulises, a su valor, pero también a su elocuencia y a su consejo. Los griegos parecen decidirse por Ulises; Áyax, airado, vuelve con sus amenazas: «Porque mi palabra os doy | con firme protestación | de morir, o haber el don, | en fe de quien siempre soy» (vv. 1450-1454).

Después de una última votación, Néstor lee la sentencia que otorga las armas de Aquiles a Ulises. La reacción de Áyax es inmediata, tras un último lamento se suicida (vv. 1493-1508):

Ingratos griegos, ¿este premio lleva
quien contra el cielo y dioses ha podido
defender vuestra parte, dando prueba
del valor que mi ánimo ha regido?
Pues ingratos, ¿pareceos que comprueba
esta ofensa a los males qu' he sufrido?
¿Pareceos qu'es razón que Ulises sea
de Áyax vencedor, y Áyax lo vea?

[410] La figura de Néstor aparece aquí procedente de las galerías de hombres ilustres (Petrarca 2003: 269-270), como tendré ocasión de desarrollar en el capítulo 7, y del emblema CI de Alciato (1985: 134-136) dedicado a la prudencia.

¿De quien temblaba todo el frigio suelo
agora el vil Ulises con razones
lo sobrepuja, y no castiga el cielo
tal maldad en tan bárbaros varones?
Acabe Áyax, deje el mortal velo,
no viva el que los teucros escuadrones
deshizo por vengaros; muera agora,
y muera por su mano vencedora.

Ante su cuerpo muerto, Menelao, que le había defendido ante los jueces, se lamenta de tan terrible destino, y propone que se honren los despojos del héroe: «Justaos comigo, ejército excelente; | honremos en la muerte al que viviendo | dio eterno nombre a nuestra griega gente, | y honrosa fama nos dejó muriendo» (vv. 1517-1520). Los demás, Agamenón y Diomedes, se aprestan a honrarlo, pero les detiene una aparición de la Fama que acusa a los griegos de su muerte y alaba a Áyax como el gran guerrero, equiparable a Marte, y culmina la tragedia solicitando un aplauso del público (vv. 1533-1548):

FAMA

Griegos ingratos, nadie no se atreva
d' Áyax tocar el cuerpo glorïoso,
que dio viviendo de virtud tal prueba,
que ha sido igual a Marte poderoso.
Su espíritu immortal Jove lo lleva
a los Elísios a immortal reposo;
el cuerpo vuelv' en flor que dél se nombre,
y en sus hojas de Áyax quede el nombre.
Este acuerdo de Jove altitonante,
celebro yo, la Fama generosa,
porque de Áyax el valor se cante,
desde do nace Febo a do reposa.
Y porqu' el auditorio circunstante
que oído ha la tragedia dolorosa
se vay' a reposar, pido en discuento,
que muestre con aplauso el ir contento.

5.4.2. Análisis del contenido

Fuentes utilizadas

Un primer acercamiento a las fuentes de la pieza permite apuntar lo siguiente. Las escenas iniciales de la primera jornada, con la historia de la huida de Eneas, parecen haber sido escritas teniendo muy presente un largo pasaje del Libro II de la *Eneida* de Virgilio (II, vv. 632-804)[411]. La historia comienza en el momento en el que Eneas sufre porque su padre, que es un hombre de honor, prefiere perecer entre las ruinas de Troya a huir de su casa. Desde los primeros versos se advierte cómo el dramaturgo adapta el contenido del pasaje a los moldes teatrales y a la intención de su drama, simplificando bastante el texto. También elimina pasajes, como la súplica de Creúsa cuando Eneas quiere volver a la guerra, o el primero de los agüeros, que motivan la decisión final de Anquises. En la comedia aparecen sólo el trueno y el cometa, mandados por Jove (vv. 41-48), pero en la fuente son precedidos por una llama de fuego que asoma por encima de la cabeza de Ascanio. Esta sección del texto latino fue suprimida por Cueva para hacer el argumento más lineal, para reducir el número de personajes –faltan también los criados y aquellos a los que congrega Eneas en su huida, que no aparecen en el texto pero sí podrían estar en escena, como se deduce los versos 237-238 y 249-252– y porque el suceso del fuego procedente de los dioses es difícil de representar y podría tener una lectura muy compleja enfrentado al de Pentecostés que narran los *Hechos de los Apóstoles* (Hch. 2, 1-40), que el público conocía a la perfección. En otras ocasiones, añade nuevos elementos, como la súplica de Anquises a Eneas para que no vuelva a la ciudad a por Creúsa, que resulta más teatral que el pasaje virgiliano y acentúa más la virtud del héroe, que antepone sus deberes de esposo a todos los peligros de la guerra. También hace más hincapié que el mantuano en las dos escenas en que Eneas coge a su anciano padre a cuestas. La última variación significativa tiene lugar mientras el héroe busca a su mujer, donde se sustituye la aparición de Creúsa del texto virgiliano, por la de Venus, con idéntico sentido en ambos casos, y donde prosigue su cristianización de la mitología clásica y de lo sobrenatural –que sería menos verosímil en el caso de Creúsa–, con un diálogo que empatizaba fácilmente con la sensibilidad del espectador, como ya he apuntado.

[411] La obra debía ser de fácil acceso para un hombre culto de aquella centuria. Además de las ediciones latinas y la versión trovada de Francisco de las Natas (1528; solo el Libro II), Palau (1948-1977: XXVIII, 324-343) registra doce ediciones de la *Eneida* entre 1555 y 1584 de la traducción de Gregorio Hernández de Velasco. Véase además la influencia de Virgilio a partir de los manuscritos, según Rubio (1984).

Como obra teatral que es, cabría esperar que la fuente del pasaje del juicio de las armas procediera del *Áyax* de Sófocles pero no es así. El griego no desarrolla el debate en su tragedia y el desenlace termina con el suicidio de Telamón, solo, lanzándose sobre su espada. El drama sevillano, en cambio, tiene su origen en los primeros 398 versos del Libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio, en parte traduciéndolos y en parte amplificándolos y adaptándolos a una forma teatral. La cuestión, sin embargo, no es sencilla, como tendremos ocasión de estudiar más adelante. Podemos adelantar por ahora un primer problema. El desarrollo de los parlamentos y el desenlace se asemejan al poema latino: Áyax muere «por su mano vencedora» (v. 1508) en un arrebato de ira a la vista de los jefes aqueos. Esta redacción contrasta con lo que se indica el argumento de la pieza, tanto en el *Argumento general* como en el dedicado a la cuarta jornada, donde dice: «Áyax, arrebatado de ira, puesto en medio del ayuntamiento de los griegos, habiéndoles dicho la injusticia que le hacían, sacó su espada y arrojándose sobre la punta se dio la muerte». En este punto parece estar contaminado por otra fuente. La *princeps* de 1583, como ya se ha indicado, no incluía los citados argumentos, y en la edición de 1588 se pueden observar algunos desajustes entre el texto y sus paratextos[412]. ¿Fueron escritos por personas distintas? ¿Era tan conocida la historia sobre la muerte de Áyax que Cueva podría estar traduciendo a Ovidio y, al mismo tiempo, introduciendo el motivo de espada clavada en el suelo desde otra fuente? Sigamos por ahora nuestro estudio a la espera de poder describir mejor las fuentes utilizadas.

Historia de la crítica

La pieza ha sido tratada con dureza por los pocos críticos que se han acercado a ella. Don Leandro Fernández de Moratín (1850: 212), desde sus presupuestos clasicistas, critica la ruptura de la unidad de acción: «la acción no empieza hasta lo último de la segunda jornada, resultando inútil todo cuanto precede». Después de identificar a Virgilio y a Ovidio como fuentes del texto, cree que Cueva «hubiera debido no apartarse del poeta latino en la conclusión del razonamiento de Ulises: ... aut si mihi non datis arma, | Huic date: et ostendit signum fatale Minervae». Para Moratín (1850: 212), la falta de una coherencia interna resulta el principal motivo de crítica: «Cueva, en vez de imitar aquella rapidez [la de Ovidio], gasta otra jornada en diálogos impertinentes de Agamenón y Menelao, que

[412] Por ejemplo *Achiles* (argumento de la primera jornada) y *Pirrho* (argumento de la segunda jornada) frente a *Aquiles* (v. 1) y *Pirro* (v. 797) en el texto de la comedia.

están discordes en su opinión. Ulises y Áyax vuelven a comparecer para ser juzgados, y se repite inútilmente una misma acción, se entorpece el progreso de la fábula y el interés se debilita». El estilo de los versos recibe, en cambio, la siguiente alabanza: «Montiano dijo, hablando de esta pieza, que *abunda de sentencias, y en toda la fábula es admirable la dicción*. No a todos parecerá admirable, pero puede decirse que aunque el estilo *serpit humi* en muchas ocasiones, en general es una de las piezas mejor escritas de Juan de la Cueva».

Alfredo Hermenegildo (1973: 295) entiende igualmente que el diseño general de la pieza ha sido mal concebido: «la jornada primera no tiene razón de ser, porque no hace más que presentar la parte vencida en la guerra y este sector no actúa nada en el hecho central de la acción. La presentación de los caracteres de Eneas, Anquises y el resto de los troyanos está fuera de lugar». El desarrollo de la segunda jornada le parece también un desacierto, «porque aunque ya tiene planteado el problema de la adjudicación de las armas, sin embargo, transcurre en medio de una viciosa discusión que no soluciona nada, viéndose obligado Agamenón a dejar el arreglo para el día siguiente». La única acción pertinente, entonces, para estos autores, se resuelve en las dos últimas jornadas. El análisis de la ruptura de las tres unidades será explicado por Hermenegildo (1973: 296) con expresiones análogas: «No respeta ninguna de las tres unidades. La escena se desarrolla en Troya en las primeras escenas y después en el campamento griego. La unidad de acción falta, porque las dos primeras jornadas no tienen que ver con la muerte de Áyax».

En mi opinión, es indudable la falta de cohesión dramática en esta tragedia. El sevillano escribe su texto mediante un procedimiento común a otras de sus piezas. En primer lugar, elige un motivo de fuerte impacto teatral, que suele dar título al drama, y construye a partir de él toda la pieza. El acopio de nuevos contenidos para completar la trama principal da lugar, en ocasiones, a un texto equilibrado y coherente (como en el caso de la *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Escévola* de 1581) pero en otros no, como en el presente texto. En una primera lectura de la tragedia, este material de relleno parece superfluo; además de ser contrario a la preceptiva dramática, genera un desequilibrio en su desarrollo. Sin embargo, estos errores han de ser matizados a la vista de la intención ejemplar con la que Cueva ideó la tragedia y ante su concepción del teatro como espectáculo.

El sentido ejemplar de la pieza

Para el sevillano, el teatro poseía una dimensión eminentemente didáctica, aleccionadora. Como en otras de sus piezas, da vida a personajes que representan

modelos positivos y negativos, que son mostrados como tales para instrucción del auditorio.

La figura de Anquises, y principalmente la de Eneas, que la tradición virgiliana proponía ya como modelo de conducta, es convenientemente remarcada en el drama[413]. Cueva ha elegido y aderezado los pasajes más elocuentes de la *Eneida*, dejando a un lado aquellos en los que se habla de Eneas como gran soldado, por ejemplo, o como líder de su pueblo, y se ha centrado en su figura como modelo de hombre justo, justo con los hombres y con los dioses, buen hijo y buen esposo, que hace honor a su compromiso con la divinidad. En última instancia, es modelo también de piedad desde la mentalidad del público de finales del siglo XVI. Se plantea aquí, entonces, situar valores como el de la justicia, la religión y la familia, por encima de la salvaguarda de la propia vida. Asimismo, se propone la figura de un héroe que lucha por una meta de carácter nacional –él representa a su pueblo– y de sentido trascendente –sus acciones repercutirán en el futuro de otros muchos–.

En el otro plato de la balanza, se encuentran los modelos negativos. Dos de los más representativos aparecen precisamente entre ese material «de relleno» que precede al asunto central del drama. Recuérdese que Helena aparecía en un monólogo trágico como la causante de las desgracias de Troya, ofreciendo una lectura moral sobre las consecuencias del adulterio que no pasaría inadvertida. A esta escena le sigue la de Pirro violentando con su fuerza a la indefensa Andrómaca. La tradición clásica ofrecía ya una visión muy negativa del sanguinario personaje; en la propia *Eneida*, unos versos antes de la huida de Eneas, lo veíamos entrar en el palacio de Príamo y asesinar de forma cruel tanto al joven Polites como al viejo rey troyano (II, vv. 526-558). Sin embargo, Cueva alude en su comedia a su maldad proverbial a través de unos versos declamados por la esposa de Héctor: «¡Traspasa este corazón! | Usa tu antigua crüeza, | dame muerte, cual le diste | a Policena, en que hiciste | notoria tu gran fiereza» (vv. 376-381). Estos octosílabos conectan con la tradición romanceril de los amores entre Aquiles y Policena y la de aquellos otros, breves e intensos, en los que Pirro acaba con la vida de la hermosa troyana. Don Agustín Durán (1859-1861: I, 322-333) ofrece varios ejemplos que bien pudieron estar en la mente del auditorio en aquel momento, el de «Oh cruel hijo de Aquiles», transmitido en pliegos góticos, o aquel que se imprimió en el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (1562) y que decía:

[413] Sobre la caracterización de Eneas como *pius Aeneas* y como modelo de conducta para los romanos véase el estudio de Bonifaz que acompaña a su edición de la *Eneida* (Virgilio 2006: LXXI-LXXVI).

A la que el sol se ponía,
en una playa desierta,
yo que salía de Troya,
por una sangrienta puerta,
delante los pies de Pirro
vide a Policena muerta.
Los pechos tiene desnudos,
y la cara descubierta,
los ojos claros, tan vivos,
como si fuera despierta.
La llaga de la garganta,
en solo señal de muerta.
Lloran los caudillos griegos,
y ninguno se concierta,
que la mengua de tal yerro
y pasión tan cruda y cierta,
quieren de su voluntad
que en ellos se convierta.

De igual modo, la referencia a Helena como mujer desleal y causa de la ruina troyana es materia común en todo el romancero erudito sobre la historia de Grecia. La ira de Menelao y su conversación con Agamenón, que encontramos al final de la primera jornada (vv. 257-312), recuerda también aquellos romances –situados al principio del asedio y no al final, pero escritos con un sentido dramático similar– donde se recalca la ira de Menelao al verse deshonrado, como aquel romance que empezaba «Triste está el rey Menelao | triste con mucho cuidado», o aquel otro que decía «Triste, mezquino y penoso | estaba el rey Menelao», ambos impresos en el *Cancionero de romances* (1550) de Sepúlveda (1967: 326).

Si seguimos leyendo el romancero sobre la materia troyana, encontraremos varios poemas sobre Eneas. La gran mayoría relatan su vida después de abandonar la ciudad, sobre todo aquellos dedicados a su relación con Dido y a sus conquistas en la Península Itálica. Con un argumento todavía troyano destaca aquel romance sobre «Eneas fugitivo» que dice así[414]:

Rendidas ya las banderas
y sin hierros muchas lanzas,
tinto el campo en sangre roja

[414] Cfr. Durán (1859-1861: I, 323-324); la cursiva es mía.

y sin dueños muchas armas,
la triste y rendida Troya
con pocas fuerzas se hallaba,
porque faltando la de Héctor
fuerzas y esfuerzos le faltan.
«¡Ay, bella Elena, cuya bella cara
fue cara para Troya
y de Héctor muerte amarga!»
Ya los valientes troyanos
hacen las espaldas cara[s],
porque de sus enemigos
reconocen la ventaja
los que con la vida pueden,
por salvar la vida escapan,
y aquellos que se detienen
no tiene de ella esperanza.
«¡Ay, bella Elena, cuya bella cara
[...]
Entre los muchos que huyen
huyó aquel que de su fama
publicó la reina Dido
que fue robador de famas,
que su viejo padre lleva
por ser de edad muy anciana,
en los hombros de sus hechos,
y al fin del padre se carga.

Imágenes que educan

El romance sobre la salida de Eneas con su padre a cuestas vuelve a incidir en el protagonismo que Cueva da a este mimema dentro del drama (vv 73-76 y 249-256). La enseñanza es clara. La imagen y el mensaje estaban ya en el emblema CXCIV de Alciato, *Pietas filiorum in parentes* (1985: 237-238)[415], que fue una de las fuentes que utilizó el maestro Mal Lara, junto a otros autores como Virgilio o

[415] La imagen de un hombre que lleva a cuestas a otro es motivo también del emblema CLX, sobre la ayuda mutua. La fuerza educadora de esta imagen debía ser grande, razón por la que, salvando las diferencias, se usó para dos emblemas (Alciato 1985: 202-203 y 237-238).

Platón, para glosar el dicho «Hijo eres y padre serás; qual hizieres, tal avrás» (1996: 645-662, 654-655):

Pietas filiorum in parentes
Emblema CXCIV

Lo mismo cuenta Virgilio del capitán Eneas. Entre las mayores hazañas que dél cuenta, es aver sacado a su padre, Anchises, en los hombros por medio de las llamas y matança de los griegos, y esto se verá al fin del segundo libro de la *Eneida*. Y la causa porque siempre fue su renombre de pío, que es amor de Dios y de sus padres, fue ésta [...]. Desto ay un emblema en Alciato [...] en el título del amor de los padres [...]:

Por medio de los griegos, el troyano
Eneas a su padre en ombros lleva
buela con tan suave carga ufano.
«Ninguno contra mí –dize– se mueva.
Quitarme un viejo hecho es muy liviano;
librar mi padre es gloria alta y nueva.
Dexá vuestra ganancia baxa y poca,
pues la mía a los mismos cielos toca».

Un uso teatral similar de este mismo emblema se puede encontrar, años después, en *La elección por la virtud* de Tirso de Molina[416]. En ella se muestra la conducta virtuosa del joven Sixto que le llevará al solio pontificio. En la primera jornada aparece el protagonista con «su padre a cuestas». El anciano confirma la intención emblemática del dramaturgo al mencionar en este momento el contenido del emblema XXX de Alciato (1985: 65), en el que se expone cómo las cigüeñas cuidan de sus progenitores cuando éstos ya no pueden valerse por sí mismos. En el momento de la *inventio*, el mercedario ha seleccionado estas imágenes de la tradición emblemática como material auxiliar para caracterizar el amor filial del futuro Sixto V[417]. La dinámica artificial de este proceso se muestra más evidente aún cuando se

[416] La pieza se editó dentro de la *Parte tercera de las comedias del Maestro Tirso de Molina* (Tortosa: Francisco Martorell, 1634). Leo el texto a partir de la edición de María del Pilar Palomo (Molina 2007). La escena aludida en Molina (2007: 457-459).

[417] Sobre el imaginario emblemático como material auxiliar en el proceso creativo véase López Poza (2000: especialmente 268-270).

compara la escena con la biografía real del personaje: Sixto salió de casa siendo casi un niño y su padre no era todavía un anciano (Guastavino 1965: 52-53).

Cueva no incorpora este material como si se tratara, solamente, de un nuevo recurso creativo, sino que es un reflejo –tanto en los medios como en los fines– del proyecto educativo en que se formó y que llena de sentido gran parte de su producción literaria. Su conocimiento de la emblemática le llega a través del Estudio de Gramática de Mal Lara y le sitúa en el horizonte didáctico –cultural y moral– de los primeros comentaristas de Alciato, en una época en la que aún no se han publicado las colecciones españolas más representativas y la cultura emblemática aparece como un magnífico medio de difusión de los valores de la Reforma católica tridentina[418].

A pesar de lo poco que se ha estudiado aún este recurso dramático en el teatro áureo, debió ser muy productivo, como muestran los trabajos que se han realizado sobre las piezas de Tirso, Lope, y especialmente de Calderón, que lo desarrolló de manera especialmente significativa[419].

Los emblemas empezaron a usarse en la arquitectura efímera desde mediados de siglo, llegando a ser su recurso más genuino. Cuando Martínez Silíceo llega a Alcalá en 1546, después de haber sido nombrado arzobispo de Toledo, lo reciben con «riqueza de tesoros de ingenio»: «se hicieron arcos de costosísima y vistosa arquitectura repartidos por calles y adornados con jeroglíficos, letras y versos, que hablaban de su voluntad y virtudes»[420]. Para aquella labor se requería el trabajo conjunto de artesanos y humanistas. Entre estos últimos se contaba Alvar Gómez de Castro, profesor de la cátedra de griego, que reflejó en su *Publica lætitia* (1546) el contenido erudito, visual y propagandístico de aquellas jornadas festivas. De igual modo, el maestro de Mal Lara se sirvió de la cultura emblemática para diseñar la

---

[418] López Poza (2002: 175-179) expone cómo la producción emblemática española ayudó a difundir las conclusiones emanadas del Concilio de Trento. Los jesuitas, por ejemplo, llegaron a ser grandes creadores de libros de emblemas; enseñar a componerlos era incluso una actividad prevista por su *Ratio Studiorum*.

[419] Sobre el uso de los emblemas en la dramaturgia de Tirso véase la monografía de Restrepo-Gautier (2001) con las salvedades que se indican en la reseña que le dedicó Thacker (2003). Una de ellas es el olvido de la bibliografía sobre la materia emblemática calderoniana, y de un modo especial las ediciones críticas de sus *Autos sacramentales completos* que está realizando el GRISO. De todas ellas destaca en este caso la dedicada a *Triunfar muriendo*, n. 13 de la serie (Calderón 1996). El uso del emblema en la obra del Fénix, en sus seguidores, y en otras piezas de Calderón, aparece esbozado por Valbuena (2002). Mi juicio sobre el estado de los estudios emblemáticos en el teatro áureo procede de Thacker (2003: 742).

[420] Cfr. Diego de Castejón y Fonseca, *Primacía de la Santa Iglesia de Toledo* (1645), *apud* Martínez-Burgos (1988), donde se describe además el contenido de la *Publica laetitia*.

entrada triunfal de Felipe II en la capital hispalense (1570), y para el montaje de la Galera Real de don Juan de Austria que capitaneó la Santa Liga en la batalla de Lepanto (1571) y que luego recogió en sendas relaciones. A su muerte, parece que le vino a sustituir el Licenciado Pacheco, que proyectó el programa simbólico de los emblemas que decoraron el túmulo levantado en la Capilla Real sevillana con motivo de las exequias de Doña Ana de Austria (1580), o el que se dedicó a la muerte de Felipe II (1598), el más famoso de los erigidos en la Monarquía Hispánica[421]. Su sobrino, el pintor Pacheco, se sirvió de los emblemas LVI y CIII para las pinturas murales de la Casa de Pilatos, y, con el mismo emblema LVI para la casa del poeta Juan de Arguijo, lugares de reunión de los literatos sevillanos[422]. El emblema pasa, por tanto, de los entornos humanistas al palacio, a la calle y al teatro.

La formación recibida por nuestro dramaturgo y su entorno cultural son el contexto idóneo para dar sentido al uso del material emblemático en esta pieza, y permite adelantar la utilización dramática de este imaginario al mismo umbral del teatro comercial[423]. En este sentido, es muy significativo que suba a las tablas el emblema de un modo directo, según el comentario de su maestro Mal Lara. El teatro de la *comedia nueva*, como hemos visto, sabrá reelaborar y ocultar los emblemas, y utilizarlos así para llenar de contenido otros ejemplos y no al revés, porque Cueva, para exponer un determinado mensaje, monta en el escenario el emblema entero –con su figura y su contexto–, a pesar de romper con ello la unidad dramática de todo el drama[424].

El teatro como espectáculo

La otra viga maestra del teatro de Cueva que nos puede ayudar a seguir matizando ese aparente sinsentido de las primeras escenas, es su idea del teatro como un espectáculo. Algunos de los momentos más vistosos de la tragedia tienen lugar en las primeras jornadas. Por orden de intervención, los momentos más

---

[421] Sobre la utilización de la cultura emblemática por parte del Licenciado Francisco Pacheco, véase los trabajos del profesor Bartolomé Pozuelo, sobre todo los relacionados con los dos túmulos citados (Pozuelo 1991b) y (1998).

[422] En el cap. 6.4.2 se aportan más detalles sobre esta labor emblemática del licenciado y del pintor Pacheco.

[423] Los repertorios bibliográficos más recientes sobre las investigaciones en este campo –como el de López Poza (2004)– no recogen estudios sobre el uso teatral del emblema en piezas tan antiguas como ésta (1579). Se centran en obras del siglo XVII.

[424] Agradezco al profesor Rodríguez de la Flor su ayuda bibliográfica para estudiar la utilización de la materia emblemática en este drama.

asombrosos son los siguientes: la aparición de Venus (vv. 145-232), los augurios de Canopo y el sacrificio ofrecido por Calcas (vv. 477-548), y la aparición de la Fama en los últimos versos (vv. 1533-1548). La primera de ellas pudo realizarse desde el segundo piso de corral y estar acompañada de algún efecto especial. El segundo forma parte de la segunda jornada, que pasa por ser la más extraña de toda la obra. En el texto, después de la proclamación del bando, la jornada comenzaba con el monólogo de Helena. Estos versos están cargados de una tensión y de un dramatismo especiales, hasta el punto de que Morby (1937: 386) llegó a postular que este monólogo, como tantos otros del sevillano, estaba escrito sobre la falsilla de los monólogos de Séneca, en concreto sobre el monólogo de Helena en el IV acto de *Las troyanas*[425]. Esta tragedia del dramaturgo hispanorromano podría estar también en el sustrato de otros pasajes. La entereza de Andrómaca en la obra de Cueva está muy en consonancia con la que muestra en el acto III de la citada tragedia. Los augurios de Canopo y el sacrificio de Calcas podrían proceder de alguna fuente antigua o de los centones que circulaban en la época, pero su aparición se encuentra también, en esencia, en el acto II de *Las troyanas*, si bien con un sentido distinto. En el texto latino, los griegos no pueden salir del puerto. La idea de la bonanza climatológica y la rapidez de la partida es invención de Cueva, que se enfrenta aquí a toda la tradición. En el texto de Séneca, el personaje Taltibio ha visto con pavor una serie de sucesos naturales y sobrenaturales espantosos. Todos ellos preceden a la aparición fantasmal de Aquiles, que tiene retenidas las naves aqueas hasta que los griegos hagan justicia con su memoria y asesinen a Policena sobre su tumba. Después de una discusión entre el sanguinario Pirro y Agamenón, Calcante interviene para decir que sólo se abrirán los caminos del mar con la sangre de la doncella y con la del hijo de Héctor, que ha de ser arrojado desde de la única torre del castillo de Príamo que queda en pie. Aunque no hay una relación textual directa entre las dos tragedias, se pueden identificar ciertas semejanzas en la línea general de los acontecimientos y en el contexto de ambos pasajes: unos augurios seguidos por la idea de un sacrificio relacionados con la partida de las naves aqueas. Cueva adapta la tradición con gran libertad. Para su diseño teatral le interesaba que los augurios fueran benévolos y que la flota griega estuviera a punto de partir para que tuvieran sentido las prisas de Agamenón.

Esta última conexión ayuda también a describir el gusto del sevillano por el dramatismo –monólogos, tremendismo, fuerza dramática, etc.– y la espectacularidad de los motivos sobrenaturales –augurios, magia, etc.– de Séneca en esta pieza, como

[425] Utilizo aquí la edición de las *Tragedias* traducidas por Luque Moreno (Séneca 1979).

estudiaron Morby (1937) y Barret (1939) de un modo más general. Canopo es aquí un «piloto» que dice conocer la mar por su «arte», aunque luego todo su parlamento es una relación poco técnica y algo fantástica: más que una predicción del tiempo es un augurio. Le sigue la intervención de Calcas, y el sacrificio ofrecido a Jove para asegurar el éxito del viaje. La escena debió ser espectacular. Por las didascalias implícitas entendemos que debía haber un altar (v. 495), fuego (v. 495), varios utensilios sagrados (vv. 499 y 513) y un sacrificio que es ofrecido a los dioses (vv. 514-548). Estos pasajes son totalmente marginales dentro del argumento general, pero desarrollan unos motivos escénicos muy habituales en el teatro prelopista, el augurio y el ritual mágico[426]. Por su elevada frecuencia entiende Hermenegildo (1973: 494-498) que debían ser muy del gusto del público. Semejante ceremonia es interrumpida por Áyax para dar comienzo al asunto central de la pieza.

Dentro de la propia contienda, los recursos espectaculares disminuyen. Cabe destacar el gesto de Áyax enseñando sus heridas al jurado –y a los espectadores– y los conatos de desafío que Áyax va provocando, tanto frente a Pirro como frente a Ulises. No proceden, hasta donde yo he llegado, de la tradición troyana. Parecen más bien ejemplos de otro mimema común del teatro de Cueva, los desgarros, las bravatas y las pullas, que si bien interrumpen el desarrollo de argumento, consiguen un efecto teatral. El carácter altivo y trágico de Áyax, muy cercano al de los tipos senequistas, posee una potencialidad dramática de gran relevancia y de gran efectismo. En la edición impresa de 1588 se indica que «Representó esta tragedia Pedro de Saldaña, haciendo él mismo la figura de Áyax admirablemente» (*Argumento general*). Saldaña era el autor y el actor principal de la compañía. Su interpretación debió ser memorable, aprovechando todas las posibilidades de lucimiento que ofrecía este personaje.

La contienda misma, en su esencia, se prestaba a la teatralización, y el dramaturgo la explota convenientemente. Acorta los discursos, mantiene la tensión por el desenlace[427], y termina el drama con un último golpe de efecto, con una apoteosis final. Si algún espectador no había entendido cuál era el mensaje de la pieza, la intervención de la Fama le iba a dejar clara la lección. Su aparición, por

---

[426] Véase, por ejemplo, el caso del sacrificio que se ofrece en la *Numancia* (jornada II), donde Cervantes describe, a partir de las acotaciones, una escena de gran efectismo: concurso de gente, vestimenta ritual, un carnero, incienso, fuego, vino, muertos vivientes, demonios, cohetes, etc.

[427] El desenlace es teatral de por sí, como aconsejaría años después Lope en su *Arte nuevo* (1609; ed. 2006: vv. 231-239): «pero la solución no se permita | hasta que llegue la postrera escena, | porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene | vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas | al que esperó tres horas cara a cara; | que no hay más que saber que en lo que para».

sorpresa, desde el segundo piso de escenario, debió ser espectacular, y su figura –muy parecida a la descrita por Cesare Ripa (*Iconología*, 1593)– muy llamativa:

> FAMA. Donna vestita di un velo sottile succinto a traverso, raccolto a mezza gamba, che mostri correre leggermente. Avrà due grandi ali. Sarà tutta pennata, e per tutto vi saranno molte bocche, ed orecchie. Nella destra mano terrà una tromba[428].

Al tiempo que esta alegoría recita su parlamento y hace sonar su «tromba», debía haber, como sugirió Shergold (1955: 1-2)[429], una trampilla en el escenario que sustituyera el cuerpo del héroe por el de una flor, para el asombro de los espectadores. Este final, con la apoteosis de Áyax y la aparición de la Fama, no estaba en ningún otro de los testimonios de la tradición y sirve a Cueva, además, para reforzar el sentido doctrinal de todo el drama.

Polimetría y lenguaje

En una nota final sobre las estrofas utilizadas en la pieza, se puede apuntar que Cueva destaca por ser uno de los primeros dramaturgos en desarrollar la polimetría: octavas reales (I, vv. 1-144), redondillas (I, vv. 145-256), octavas (I, 257-312); redondillas (II, vv. 313-320), estancias (II, vv. 321-349), redondillas (II, vv. 350-428), octavas (II, vv. 429-476), redondillas (II, vv. 477-683); octavas (III, vv. 684-707), redondillas (III, vv. 708-891), octavas (III, vv. 892-1051), redondillas (III, vv. 1052-1171); tercetos (IV, vv. 1172-1205), redondillas (IV, vv. 1206-1492) y

---

[428] La obra clásica de Ripa se editó por primera vez en 1593 (Roma: Herederi di Giovanni Gigliotti). La cita procede de la magnífica edición de la *Iconografía del cavaliere Cesare Ripa* (Ripa 1764-1767: III, fol. 8) en cinco volúmenes que conserva el *Warburg Institute* de Londres.

[429] Shergold (1955) postuló que Cueva escribió sus obras pensando en el escenario concreto en el que se iban a estrenar. Es fácil advertir el uso de didascalias implícitas que informan al lector del modo en que se representó el texto. Al mismo tiempo, comparando todas las piezas del sevillano, entendió que estos corrales estaban ya equipados, al igual que el teatro isabelino del momento, de una rudimentaria maquinaria que posibilitaría, entre otros artilugios, el uso de trampillas y describe su uso en las obras del hispalense. En posteriores estudios (Shergold 1967: 161, 189-190, 208), supuso también la utilización de escotillones para otras obras de finales de siglo como la *Armelinda* de Lope de Rueda o la *Numancia* de Cervantes, lo que le lleva a concluir que «early plays commonly require trapdoors, and there must have been some fairly ample space below the stage to enable them to be effectively and conventiently used». La documentación estudiada por Davis & Varey (1997: 49) corrobora estos postulados: el tablado del Corral de la Pacheca de Madrid tenía escotillones por esas fechas, porque tuvieron que ser reparados el 15 de agosto de 1582.

octavas (IV, vv. 1493-1548). El uso de estas estrofas y su frecuencia es similar en todas sus obras.

El lenguaje es épico, sentencioso y altisonante en ocasiones –otra nueva huella de la presencia de Séneca–, y otras veces es popular e incluso zafio, como he señalado al hablar de las pullas que se lanzan los guerreros. Se pueden encontrar también pasajes poco logrados, algo repentistas, y versos que comparte con otras piezas del sevillano[430].

Balance final

Esta exposición de recursos culturales permite esbozar el horizonte de escritura y de recepción de nuestra obra, y aporta nuevas luces sobre su sistema de composición. La pieza, en las escenas iniciales, sigue una fuente antigua y se desarrolla a partir de breves cuadros que representan momentos especialmente teatrales. Sobre el texto de la fuente clásica, Cueva ha tenido en cuenta además el romancero. Con ello buscaba la intensidad dramática que éste contenía, tanto en su escritura, como en sus argumentos, como en su selección de episodios. Las escenas más dramáticas y más efectistas ya habían sido elegidas, podemos decir, y él sólo tenía que adaptarlas al escenario. El romancero aportó también el idealismo y el sentido de novela caballeresca con el que la tradición castellana interpretó muchos de los pasajes de la Historia Antigua. Y el uso de la materia emblemática es un ejemplo paradigmático del sentido pedagógico de la pieza.

El Humanismo, como es bien sabido, junto a su finalidad propiamente cultural y como parte de ésta, proponía la extensión de la *virtus* clásica. La Sevilla humanista en la que se formó el autor, había visto la publicación, por ejemplo, de la *Historia imperial y cesárea* (1545) de Pedro Mexía –organizada como una colección de monarcas ejemplares–, que se hizo acompañar, a partir de 1548, de la traducción del *Parénesis o exhortación a la virtud* de Isócrates de Apolonia[431], y la búsqueda de la virtud es uno de los motivos centrales de la producción de Mal Lara. A finales de siglo, este tipo de escritos tiene su continuación en libros como el *Tomás Moro* (1592) de Herrera o el *Libro de retratos* (1599) de Pacheco, inspirados en esta misma idea de la

[430] Véase el parecido, por ejemplo, de los vv. 4 y 678 de la *Comedia del saco de Roma* y el v. 831 de ésta.

[431] La *Parénesis* traducida por Mexía fue muy editada durante el resto de la centuria y casi siempre en imprentas sevillanas. Véase por ejemplo la edición que acompañó a los *Diálogos de Mexía,* y que dedicó al marqués de Tarifa en 1572, en Sevilla, en casa de Sebastián Trujillo. Otras ediciones en Sevilla: 1548, 1551 y 1580.

virtud memorable[432]. Este contexto pudo llevar a Cueva a plantear en sus obras una suerte de «popularización del humanismo» por el que concebir el teatro como una herramienta educativa elaborada a partir de una tradición ejemplar reconocible. Y, dentro de esta propuesta de modelos positivos y negativos, ¿qué función desempeña el argumento central de la pieza? ¿Qué modelos representan Ulises y, sobre todo, Áyax? El ejemplo de Eneas o el de Pirro parecen ser elocuentes por sí mismos, pero el de Áyax ha dejado de ser transparente para los lectores del siglo XXI. Su sentido tiene un alcance mayor que el sugerido por los emblemas citados y merece ser estudiado, con más detenimiento, en el apartado siguiente.

Icaza (Cueva 1917: I, xlv-xlvi) supuso que Cueva debió manejar los originales latinos para dar vida a las primeras jornadas de la tragedia, pero, interesado por explicar el carácter popular de un argumento aparentemente erudito, escribió que «no habría abordado este último asunto [la historia de la contienda] si la *Crónica troyana*, tan impresa a partir de ediciones incunables, no lo hubiera hecho popular». La *Crónica troyana* fue, ciertamente, muy del gusto de la España renacentista, como atestiguan las muchas ediciones conservadas desde finales del siglo XV[433]. Sin embargo, la falta de una relación textual con la pieza del sevillano, la visión crítica que tiene de Eneas y su carácter medieval, hacen improbable esta afirmación, que resulta además una justificación algo vaga de su conexión popular. La *Crónica*, junto a otros muchos textos de la época, muestra el interés de la materia troyana de aquellos lectores, pero, como hemos visto, el origen de su «popularidad» se pone de manifiesto al leer en paralelo las escenas del drama con el romancero.

En síntesis, en la pieza se advierten varios rasgos que ponen en evidencia su carácter arcaico, situada aún en el inicio del teatro moderno. Las secuencias están

---

[432] Sobre este asunto véase además lo que expongo en otros lugares de este trabajo, en el cap. 1.2.2 y 2.3 y en cap. 6, preferentemente.

[433] La *Crónica troyana impresa* se editó repetidas veces en el Renacimiento, entre la primera edición de Burgos de 1490 y la de Medina del Campo de 1587. En seis ocasiones según Palau (1948-1977: III, 585-586) y en trece según Crosas (2008: 545). Se trata de la refundición de Pero Núñez Delgado de las versiones de Guido delle Colonne y las *Sumas de historia troyana* de Leomarte, muy difundidas durante la Edad Media. Estas ediciones transmitieron la versión medieval de la historia, favorable a los troyanos y desfavorable tanto a los griegos como a Eneas. Según la edición de 1597 (Medina del Campo: Francisco del Canto) que manejo (British Library 200.e.19), el texto cuenta diversas historias del mundo antiguo y mítico, como los doce trabajos de Hércules, antes de relatar la historia Troya. Narra por extenso los amores de Aquiles y Policena (fols. 83r-87v), pero trata el episodio de la *disputa* de una forma muy distinta a la tradición ovidiana, tanto en el desarrollo como en el desenlace (fol. 109-110r). La salida de Eneas se cuenta siguiendo una tradición diferente a la de Virgilio (fols. 110r-115r). Para un primer acercamiento a otros textos del último cuarto del siglo XVI dedicados a la historia de Troya véase Crosas (2008).

formadas por cuadros poco o mal engarzados entre sí. La necesidad de alargar el argumento le lleva a «estirar» el texto, ya de por sí breve, con pasajes poco ágiles. La ruptura de las unidades dramáticas se lleva a cabo sin un esfuerzo por relacionar todos los elementos en una solución común, o conectando las distintas secciones de un modo más elaborado. Sin embargo, el estudio de las fuentes utilizadas y del contexto cultural en el que se han escrito estas jornadas ha servido para matizar estos desaciertos, que se justifican en el interés del autor por desarrollar un mensaje ético y por desplegar unos recursos escenográficos que fueran atractivos para el público[434]. Puede que la búsqueda de estos dos objetivos, unido a la impericia teatral de este momento, le llevaran a desatender otros criterios de orden compositivo. Tanto las sombras como las luces han de tenerse en cuenta para entender el sentido y la función de este texto en la época y dentro de la historia del teatro.

[434] Las fuentes aducidas, en algunos casos, son cadenas de relaciones más que fuente en el sentido estricto del término. La pieza está formada por motivos muy conocidos en la literatura occidental, de manera que Cueva puede estar usando varias fuentes al mismo tiempo. Algunos pasajes, como la solicitud de Pirro de las armas de su padre (vv. 797-686), ni siquiera se han podido documentar y podrían ser invención del autor.

5.5. La recepción castellana de la fábula

5.5.1. Nacidos para combatir

Aunque a la Edad Media no le fue ajeno el triste destino de Áyax, tanto en su recepción de la materia troyana como en los debates de la tradición latina[435], me parece pertinente describir el imaginario literario sobre el que se asienta la construcción de este drama a partir de obras más próximas en el tiempo. La primera de ellas es un librito impreso en los talleres de Arnao Guillén de Brocar, en Valladolid, durante la primavera de 1519. Lleva por título *Esta es la Yliada de homero en romance, traducida por Juan de Mena*, y está dirigida a Juan II de Castilla[436]. A juzgar por los seis manuscritos que se han conservado, debió tener gran difusión en el siglo XV[437]. En su nueva vida como libro impreso, la obra aparece acompañada de varios paratextos que nos muestran el uso que adquirió un volumen de estas características a principios del nuevo siglo. El primero es un breve prólogo que nos presenta a su autor original, a Homero, «historiador muy antiguo», y a su traductor, «el famoso poeta castellano Juan de Mena». Fue enviado por «el licenciado Alonso Rodriguez de Tudela al illustre e muy magnifico señor el señor don Hernando Enríquez con la presente carta» (fol. 1v). De la identidad del remitente conocemos su patria, Tudela (Valladolid), su condición de médico humanista y su amistad con el impresor Guillén de Brocar, con quien edita otras obras[438]. Pocos datos, sin duda, pero muy

---

[435] Recogen este pasaje las *Ephemeris belli Troiani*, de Dictis (siglo IV), y la *De excidio Toiae historia*, de Dares (siglo VI), las versiones tardías de la guerra troyana que conoció la Edad Media. El medioevo conserva también un ejemplo de debate en latín basado en la disputa de las armas, editado por Schmidt (1964).

[436] Se conservan tres ejemplares de la única impresión de 1519 (en 4º, 41 hojas): Biblioteca Nacional de Madrid (R-6944[2]), Biblioteca de Cataluña (Res 31-12º) y Bodleian Library de Oxford (Arch. Be.21). Martín de Riquer (Mena 1949) editó la traducción de Mena que ofrece este impreso. Más recientemente, González Roldán *et alii* (1996) estudiaron el texto y prepararon una edición crítica a partir de los impresos españoles y de los seis testimonios manuscritos del siglo XV conservados. En ambos casos, el texto castellano se enfrenta a una reconstrucción de su original latino. Sobre esta obra véase también Ticknor (1851: I, 547-551). Las citas proceden del ejemplar custodiado por la Biblioteca Nacional, que conserva una foliación manuscrita.

[437] Para un estudio sobre las traducciones y la difusión de la *Ilíada* en el siglo XV véase Serés (1997).

[438] Las otras obras, que son dos traducciones, se publicaron también en Valladolid, en casa de Guillén de Brocar, y llevan por título *Compendio de los boticarios compuesto por el doctor Saladino, físico principal del príncipe de Taranto, trasladado del latín en lengua vulgar castellana por el licenciado Alonso Rodríguez de Tudela* (1515) y *Servidor de Abulchasis Benaberacis, trasladado de arabigo en latín por Simon genoves* (1516). Alonso Rodríguez forma parte, como humanista, de la «Biblioteca Virtual del Humanismo Español», dirigida por Francisco Lisi, [en línea:] http://turan.uc3m.es/uc3m/inst/LS/

reveladores. Estamos ante un humanista que actualiza un texto clásico con un interés muy concreto. El conocido abolengo del destinatario nos aporta una segunda clave de interpretación[439]. La «carta» siguiente concreta aún más la finalidad política y educativa de un libro dedicado a la nobleza: «los reynos y repúblicas florescen y se pueden llamar bienauenturadas quando los que las gouiernan y mandan con señorío de subjeción son sabios y amadores de sciencias y acostumbran a leer libros» (fol. 1v), porque un libro será siempre más sabio que los cortesanos y su consejo será más sincero. Por esto, los «grandes señores» deben:

> buscar socorro y sea de los libros que no saben mentir: y aunque todos los auctores que tratan delos estudios dela humanidad trayan provecho a los que los siguen, los historiadores son más prouechosos: porque encomendaron a la immortalidad delas letras los claros hechos delos passados, los quales animan y effuerçan a los que les leen a otros semejantes, y por esta causa me paresció embiar a vuestra señoría este libro [...] de homero que fue poeta e historiador muy excelente (fol. 2r).

A partir de aquí, el impreso se ajusta al texto de Mena, que es, a su vez, una traducción de la *Ilias latina*, un poema latino que resume y traduce la *Ilíada* de Homero, y que podría ser obra de un maestro y estar destinada al uso escolar en la Roma del siglo I d. C. [440] La narración se divide en treinta y seis breves capítulos (fols. 6v-30v), a los que Mena añade un título-resumen «por hazer mas clara la obra a los que en romance la leyeren» (fol. 6v). En el folio siguiente encontramos *La*

---

humanistasinicio.htm / [consultada en julio de 2008]. Su figura interesó también a Anastasio Rojo, que documentó definitivamente la patria de este escritor en Tudela, que no es la localidad navarra, como se había pensado hasta ahora, sino Tudela de Duero, provincia de Valladolid (cfr. el diario *El Norte de Castilla*, 27 de enero de 2006).

[439] Al inicio del siglo XVI, el IV Almirante de Castilla era Fadrique II Enríquez de Cabrera (c. 1465-1538) que ostentó el almirantazgo desde 1485. Al morir sin sucesión, transmitió el título a su hermano Hernando o Fernando Enríquez, V Almirante de Castilla entre 1538 y 1542, que añadió a la dinastía el ducado de Medina de Rioseco gracias a los servicios prestados al Emperador. Hernando casó con María Téllez-Girón y tuvo tres hijos, Luis Enríquez (c. 1500-1572), que sería VI Almirante de Castilla y II Duque de Medina de Rioseco entre 1542 y 1567, María Luisa Téllez-Girón y Enríquez (†1573) y Fadrique Enríquez, del que no conservamos referencias cronológicas, pero que debió ser algo menor que sus dos hermanos. A ellos, sobre todo a los varones, va dirigido el texto que nos ocupa.

[440] La finalidad de este estudio no permite desarrollar un comentario más amplio sobre la *Ilias latina* ni sobre la traducción de Mena. El lector puede tener cumplida cuenta de ambas cuestiones en el estudio de González Roldán *et alii* (1996: 7-98), que incluye un panorama general de las líneas de transmisión de la materia troyana desde la Antigüedad Clásica hasta el Renacimiento.

contienda que ouieron Ajas telamon y Ulixes (fols. 31r-41v)[441]. Se trata de un largo poema de 76 coplas de arte mayor, escritas por el propio Alonso Rodríguez, cuya historia ha sido «trasladada del principio del decimo tercio libro del Ouidio de methamorphoseos, en lengua vulgar castellana» (fol. 31r). La fuente original es el poema romano (398 vv.), al que el de Tudela (619 vv.) sigue de manera literal en algunos versos. Otras veces lo amplifica o simplifica adaptándolo a la mentalidad de los nuevos lectores y a la cadencia de la estrofa castellana.

Ambos textos –la *Ilíada en romance* y *La contienda*– forman un solo volumen (30 + 11 hojas), pero se imprimieron en fechas diferentes. Cada uno presenta su propio colofón, con datos editoriales distintos, pero una misma clave de lectura y un mismo destinatario. La versión impresa de la *Ilíada* es posterior a la de *La contienda*. En el volumen actual el orden es inverso porque la historia de la conquista de Troya debe ir por delante y dar sentido a la contienda. Podemos suponer que ambas fueron entregadas en versión manuscrita en una fecha anterior a su publicación[442]. En cualquier caso, forman una misma unidad de mensaje y están destinados a educar a los hijos del noble castellano:

¶ Aquí se acaba la ylíada de homero historiador muy excelente. Traduzida del griego y latín en lengua vulgar por el poeta castellano Juan de mena. Embiola el licenciado Alonso rodríguez de tudela al illustre e muy magnifico señor el señor don Hernando enrríquez para en que lean sus hijos los que han de exercitar la disciplina y acto militar. Fue inprimida en la villa de Valladolid / por Arnao guillén de brocar a. xxiii. días del mes de Abril. Año de mil e quinientos e diez y nueve años (fol. 30v).

¶ Aquí se acaba la contienda que ouieron Ajas telamón y Ulixes sobre las armas de Achiles. La qual embió el licenciado Alonso rodríguez de tudela al illustre e muy magnifico señor el señor don Hernando enrríquez juntamente con la ylíada de homero / para en que lean sus hijos los que han de exercitar el acto militar. Fue imprimida por Arnao guillén de brocar en la muy noble villa de Valladolid a. xxix. de Março. Año de. m. d. e xix. años (fol. 41v).

[441] Ni la edición de Riquer (1949) ni la de González Roldán *et alii* (1996) incluyen este último texto. Tampoco fue objeto de su interés en sus respectivos estudios. Para una descripción bibliográfica del texto véase el *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos* de Rodríguez Moñino (1997: 445; RM 493.5).

[442] Al menos esto concuerda con las edades de sus hijos. El primogénito tendría diecinueve años en 1519 y el siguiente varón unos pocos menos. Parece verosímil que ambos textos se entregaran, juntos y manuscritos, unos años antes. Como ha descrito Bouza (2000a) para el caso del Príncipe Luis de Saboya, la edad idónea para recibir este tipo de formación rondaba los doce años. Egidio Romano (2005: 517-521) la sitúan en torno a los catorce años.

La *Ilias latina* es, ciertamente, una historia de batallas y de duelos memorables. Reduce considerablemente la aparición de los dioses paganos, los discursos, los diálogos y multitud de anécdotas del texto griego, para centrarse en los encuentros bélicos y en el valor de los guerreros en el combate. Asimismo, forma una pareja perfecta con la versión de Alonso Rodríguez del texto ovidiano, tanto porque ésta depende argumentalmente de la *Ilíada*, como porque ambas coinciden en la exaltación de los mismos valores.

Estamos, pues, ante un despliegue de virtudes militares y una cultura en torno a la guerra que es propuesta como lectura provechosa para los descendientes de la casa de Enríquez: «para en que lean sus hijos los que han de exercitar la disciplina y el acto militar», remarca el humanista. La lección que han de aprender procede de la historia –los sucesos de Troya son considerados históricos por herencia medieval– y de los grandes hombres, a los que han de imitar. Este esquema descubre el clásico planteamiento de la educación política desarrollado por los humanistas. El hecho de que los textos se envíen al padre para que dirija la formación de sus hijos responde también al proceder habitual de los humanistas (Galvache 2001: 225-227), como sucedió con el *De liberis educandis libellus* que entregó el maestro Nebrija a Miguel de Almazán en torno a 1509[443].

La guerra era, de por sí, una actividad noble y ennoblecedora. Por ello, los que debían ser garantes de aquella sociedad y ocupar un puesto de responsabilidad en la corte y en la dirección del ejército eran educados para tal fin. Los hijos de los nobles tenían un completo programa de formación que incluía el desarrollo de las habilidades militares y el manejo de las armas, que asimilaban a su vez con la participación habitual en torneos caballerescos. El príncipe Luis de Saboya, por ejemplo, tenía muy claro, ya desde niño, que uno de sus distintivos, como clase social, era «el enojoso desafiar», porque los nobles habían nacido para combatir, combatiendo desde la niñez[444]. Como complemento a su formación física, dentro del palenque, recibían una instrucción intelectual que fortalecía los mismos valores, a través de la lectura de obras clásicas del género como el Vegecio, el Valerio Máximo, o esta versión del texto homérico completada con el poema de Alonso Rodríguez.

---

[443] Véase la edición del texto y un estudio en Nebrija (1981).

[444] El caso de Luis de Saboya fue estudiado por Bouza (2000a: 106-107 y 112-113, cita en 113), que describe el sistema educativo de los nobles dentro de la cultura caballeresca que está activa durante los siglos XV y XVI. En la *Glosa castellana al «Regimiento de Príncipes»* de Egidio Romano (2005: 527-530 y 968-972) se dedican varios pasajes a describir el sentido y el desarrollo de esta formación.

5.5.2. Un proyecto editorial de éxito

Por aquellos días de 1519, el pequeño Fernando Álvarez de Toledo, futuro III Duque de Alba, contaba ya 12 años. Debido a su pronta orfandad –su padre había muerto en el desastre de las Gelves de 1510– fue educado por su abuelo, que, con mayor interés aun que los Enríquez, se preocupó por preparar a su nieto para el gran destino que le deparaba la historia. Una vida llena de actividad, en defensa de los intereses de su rey y en todos los grandes frentes de aquel siglo, hasta llegar a ser, ya entonces, un mito para la historia y la cultura españolas. En aquellos primeros años debió leer gran número de obras históricas y militares y, entre ellas, ¿quién sabe si cayó en sus manos el poema de Alonso Rodríguez?[445] No sería tan extraño, dada la gran cercanía entre la casa de Alba y la de los Enríquez. Lo que es seguro es que la historia de Áyax y la de don Fernando se encontraron en los versos de Antonio de Villegas en los últimos años de la vida del Duque.

El «Inventario» de Antonio de Villegas (1565 y 1577)

Después de un primer fracaso en 1551, el escritor Antonio de Villegas, oriundo de Medina del Campo, logra editar su *Inventario* en 1565 tras llegar a un acuerdo con Mateo del Canto, librero de aquella localidad[446]. Entre los dos debieron dar forma a aquel libro a partir de los escritos de Villegas, principalmente poemas, a los que añaden, al final del volumen, una nueva versión de la novelita anónima conocida como el *Abencerraje*. Su incorporación pudo ser debida a la pericia editorial de librero, que buscaba incrementar el interés comercial de aquella colección. Estamos ante un libro en cuarto, con tipos de letra romana recién estrenados,

---

[445] Véase una descripción de estos primeros momentos de la biografía del Duque en Fernández Álvarez (2007: 71-79). Los años dedicados al estudio, y su afición por las artes literarias fueron tratados por Bustos (1983). San José (2008) presenta además la figura del Duque como mecenas de las artes y hace una relación de los proyectos literarios con los que estuvo relacionado (encargados, dedicados, etc.), entre los que figura *El Inventario* de Villegas que paso a referir a continuación.

[446] *Inventario de Antonio de Villegas, dirigido a la Majestad Real del Rey don Phelipe, nuestro señor. En Medina del Campo, impreso por Francisco del Canto. Año de M.D.LXV. Con Previlegio. Véndese en Medina del Campo, en casa de Matheo del Canto.* Hasta el reciente estudio y edición del *Inventario de Antonio de Villegas*, realizado por Eduardo Torres Corominas (2008), la única edición moderna disponible era la que preparó Francisco López Estrada, hace más de cincuenta años, para una colección de bibliófilos (Villegas 1955). Las citas y los datos técnicos sobre el volumen (historia de la impresión, descripción bibliográfica, ejemplares, etc.) proceden del último trabajo de Torres (2008) y de su adelanto de 2006.

escudo real en la portada y disposición holgada. Mateo del Canto debió pedir a su hermano Francisco que lo imprimiera con esmero.

Cuando el privilegio está a punto de expirar, en 1574, Villegas solicita su renovación, que se le concede el 20 de julio para los ocho años siguientes. Para conseguirla, debió presentar un ejemplar de la edición príncipe. Todo hace suponer que su intención era reeditar la misma obra. La muerte del antiguo librero, sin embargo, acaecida a principios de 1575, no lo hizo posible. La búsqueda de nuevo editor puede explicar que la segunda edición tardara tres años en ver la luz y que su versión definitiva fuera distinta a la que ideó Villegas cuando solicitó la renovación del privilegio. El hecho es que el poeta se dirige de nuevo al Consejo de Castilla en 1576 para conseguir la licencia de unos poemas nuevos que quiere añadir al libro: «He visto esta *Disputa entre Aiax y Ulises*, y parésceme digna de publicarse, y que empremirse con las demás obras que están con ella no puede auer inconueniente», firmará Juan López de Mármol en octubre de aquel año[447].

La segunda edición del *Inventario* saldrá en 1577 del mismo taller de Francisco del Canto, pero de la mano del «mercader de libros» Jerónimo de Millis. La aparición de un nuevo editor cambia el proyecto editorial de 1565 y justifica, posiblemente, la necesidad de incluir materiales recientes como un nuevo reclamo comercial. Alguna razón importante debía haber para incorporarlos, puesto que obligaron a Villegas a solicita otra licencia y otro privilegio después de las gestiones de 1574.

La descripción material de la segunda edición aporta abundantes claves para entender el sentido del nuevo proyecto. Se trata de un libro de pequeño formato, en octavo, con tipos y márgenes más ajustados. Detrás de novela morisca aparece una *addenda* a la primera edición, con su propia portada, y con siete poemas nuevos, precedidos por el texto con la disputa sobre las armas de Aquiles. La portada se hace eco del contenido de este poema inicial: «va agora de nuevo añadido un breve retrato del Excelentísimo Duque de Alva. Y una questión y disputa entre Aiax Telamón y Ulixes, sobre las armas de Aquiles». De esta edición se imprimieron mil quinientos cincuenta y ocho ejemplares. Después de la cuidada edición de 1565, de otros mil quinientos ejemplares, Millis debió entender que una nueva edición requería un nuevo formato –menor coste y menor precio de venta– y un nuevo reclamo para hacer viable la inversión y llegar a un grupo de compradores más amplio[448].

---

[447] *Inventario*, preliminares, ed. de 1577, fol. 4v, *apud* Torres (2008: 666).

[448] Un caso de elaboración editorial comparable a éste se puede encontrar en *La Diana* de Jorge de Montemayor, que incluye materiales nuevos en las distintas ediciones para reforzar el atractivo comercial del libro (Fosalba 1994).

Un poema para un duque

Nuestro interés se centra en el texto que encabeza el nuevo fascículo de poemas de la segunda edición y que parece ser la clave de toda la campaña publicitaria. Su título completo es: «Cuestión y disputa entre Áyax Telamón y Ulises sobre las armas de Aquiles dirigida al Señor Don Fadrique de Toledo con un breve retrato del Excelentísimo Duque de Alba, su padre». Todo el poema tiene un sentido claramente laudatorio, que es común a otros tantos que llenan el libro: a la primera esposa de Felipe II, a Carlos V, a Juana de Austria, etc. Frente a éstos, el largo poema con la historia de la contienda y la semblanza del Duque plantea ciertos problemas. El primero es que Villegas pertenece a una familia que tradicionalmente se había alineado en torno a la «facción cortesana» denominada «fernandina», a principios de siglo, y posteriormente a la «ebolista», enfrentadas por el control de la política española a la facción «castellanista», donde sobresalía como uno de sus máximos exponentes la figura del «Duque de Hierro»[449]. ¿Se operó algún cambio de mentalidad en los años de madurez de Villegas que le llevaron a cambiar de partido? Es posible que se trate, sin más, de un texto encomiástico en busca de alguna recompensa, sin que exista por ello una causa política concreta. En cualquier caso, la falta de datos nos obliga a suspender el juicio y seguir avanzando en el análisis[450].

La figura del noble castellano tendría gran atractivo para cualquier lector del momento, pero no deja de ser paradójico que el texto se escriba en el peor momento de la carrera personal de Duque y de su hijo. Don Fernando había cosechado éxitos durante toda su vida, pero el gobierno de Flandes, y la política con la que intentó someter a los rebeldes, supusieron un enorme fracaso. A la altura de 1574 el Duque vuelve a España anciano, derrotado, y sin el favor del rey. Peor aún es el caso de su hijo don Fadrique. Había mantenido relaciones amorosas con una dama de la corte sin el consentimiento real y había sido desterrado a Orán en 1566. Fue llamado por su padre, con licencia del monarca, para sofocar la revuelta

[449] Véase la extensa exposición de Torres (2008: 37-202, en especial 194-202) sobre este particular, encuadrada dentro de los estudios de José Martínez Millán (1998) y (2000), entre otros, sobre la «facciones cortesanas».

[450] No hay datos suficientes para aportar una explicación sobre esta dedicatoria. Torres (2008), que ha escrito una monografía sobre la obra, tampoco da una respuesta. Sin embargo, se podría aventurar la siguiente hipótesis. El gobierno de Flandes motivó la publicación de varios textos difamatorios contra el Duque. Para hacerles frente, la Casa de Alba pidió a Calvete de Estella su famoso *Encomio*, que se publicó en 1573. La obra de Villegas puede estar funcionando dentro de esta órbita: la necesidad de contrarrestar otros escritos o la búsqueda del apoyo de un noble escribiendo sobre él en el momento en el que más necesita la ayuda de la pluma.

flamenca y recuperar así la gloria perdida, pero su falta de dotes militares le llevó a cosechar humillantes derrotas. A su vuelta a Madrid es apartado de la corte y encarcelado por su matrimonio con doña María de Toledo, un enlace que no contaba con el beneplácito de Felipe II. Durante el resto de su vida, nunca fue capaz de eludir este amargo destino al que parecía estar abocado. A este noble es a quien Villegas dirige el poema que nos ocupa, sin que podamos precisar la intención última de su dedicatoria[451].

Esta versión de la contienda desempeña un papel importante en nuestro trabajo de contextualización por varios motivos: da muestras de la vitalidad del argumento a finales de siglo, prueba su conexión con un mundo de gustos nobiliarios, y, al mismo tiempo –por las condiciones editoriales descritas–, es un índice de la penetración popular del tema, que se complementa con las características literarias que paso a describir.

Descripción del contenido

Bajo el título general, ya citado, encontramos un primer cuerpo de 232 versos, dirigidos a don Fadrique, con una semblanza de su padre. Es seguido por un nuevo título, «Contienda y disputa entre Áyax Telamón y Ulises», al que remite un segundo cuerpo de 744 versos. Aunque se pueden leer por separado, la intención de su autor era que formaran una unidad formal y de mensaje[452].

El primer texto comienza con cuarenta versos dedicados al malhadado Fadrique de Toledo (vv. 1-40). Se compara aquí la Historia Antigua con el presente, o mejor, el presente cobra un brillo especial al situarse en paralelo con los héroes antiguos. El Gran Duque es ahora el nuevo Aquiles y él, que tiene más meritos que tenían Áyax y Ulises para heredar el arnés del héroe griego, es el que va a recibir el testigo de las glorias de su padre. La parte central (vv. 41-224) se dedica a alabar la figura del Duque, con tales términos y con tanta extensión que, aunque el poema está dirigido al hijo, se puede interpretar como un poema para el padre, que vivirá

[451] Para documentar con mayor amplitud este momento véase Fernández Álvarez (2007: 387-392).

[452] Esta unidad se puede advertir en el ejemplar conservado en la BNE (R/7834). Aunque el impresor completa la página en la que termina el primer texto con una viñeta –separando así los poemas con un adorno tipográfico–, el título de ambas composiciones aparece al comienzo de la primera (113r).

todavía varios años. El texto, al menos, se puede entender dentro de esa ambigüedad[453].

Se alaba aquí su comportamiento y el desempeño de sus muchos cargos, su fidelidad al rey y sus virtudes cortesanas, cristianas, políticas y militares. Se le compara con los grandes hombres de la Antigüedad y con los «claros varones» (v. 82) a los que nubla y mancilla con su presencia. De todos esos versos he seleccionado dos, que son interesantes desde la perspectiva cultural que nos ocupa, que es la de Juan de la Cueva y su teatro histórico. En ambos fragmentos (vv. 49-56 y vv. 89-96) Villegas presenta el tópico humanista de la importancia de la historia y de los que la escriben para fijar en la memoria los grandes hechos de los héroes, como hizo Roma y debe ahora hacer España.

Pues hasta que las estrellas
den quien sus hazañas cuente,
piénsolas templadamente
por no reventar con ellas.
A ningún gran caballero
tenga invidia en hecho humano
sino a César, de Apiano,
y Aquiles, de sólo Homero

Nacistes en esta patria,
invidiosa por mil artes,
que en todas las otras partes
hacen con vos idolatría.
Si por su dicha os tuvieran
Roma o Grecia, en su tesoro,
¡qué estatua os hicieran de oro,
y qué historia os escribieran!

En las dos últimas estrofas, el autor vuelve la mirada al descendiente del Duque haciéndole heredero de la dignidad y del honroso destino de su padre (vv. 225-232):

Y vos, a quien hizo Dios
tal hijo cual él quiere,
que, cuando él anocheciere,
deja otra Alba para vos,

recebid aqueste arnés;
tomalde a quien está dado,
que os viene justo y tallado
de la cabeza a los pies.

El poema de la contienda es más extenso (744 vv.) y se puede dividir en varios apartados. Comienza con una breve presentación del argumento (vv. 1-52): los jueces se han juntado para resolver el dilema de las armas. Parece tener presente

[453] A lo largo de la semblanza se dirige varias veces al Duque (v. 89, v. 155, vv. 158-159, vv. 172-173, v. 177, vv. 186-187, v. 196, v. 198, v. 200) y sólo se dirige a don Fadrique al principio (1-40) y al final de la misma (vv. 225-232). La personalidad del hijo, de hecho, es tan gris que puede que su aparición como destinatario sea un efecto y no una causa del uso de la fábula de la disputa de las armas, donde lo que parece más relevante es la conexión Duque-Aquiles.

a Ovidio, aunque con grandes amplificaciones y adaptaciones. Después describe, como hiciera Homero, las armas que son el objeto de la disputa (vv. 53-80):

Un arnés resplandeciente
que en los ojos se deshace,
cual es el sol cuando nace,
lleno de rayos de oriente.
Por divisa, un medio mundo;
de oro y perlas, la celada;
y una espada ensangrentada
del más fuerte hombre del mundo.

Y aquella lanza tan fiera
de que él tanto se preciaba,
que hería y que sanaba
las mismas llagas que hiciera;
toda ornada enrededor
de trofeos infinitos,
en el arandela escritos
por honra del vencedor.

Arnés sagrado se llama,
y ha de serlo el heredero;
no vienen a caballero
sino de gran hecho y fama.
Fundas son de oro y acero
de aquellos miembros gentiles;
nunca se las armó Aquiles
sino contra un campo entero.

Entre el verso veintiuno y el doscientos ochenta y ocho Villegas se entretiene recordando algunos de los últimos sucesos de la vida de Aquiles y las jornadas de la conquista de la ciudad frigia. Después de una breve transición (vv. 289-308), comienza la defensa de Áyax (vv. 309-472) con los argumento que ya conocemos. Tras una segunda transición (vv. 473-482), le llega el turno a Ulises (vv. 483-712). La composición termina con el fallo de los jueces (vv. 713-728) y el suicidio de Áyax, que se clava su propia espada (vv. 729-744):

Dado el juicio y oído,
Telamón tal ha quedado
como cuerpo desangrado
sin color y sin sentido.
Y más fiero que una fiera
pisa fuertemente el suelo,
mira los aires y el cielo,
y dijo desta manera:

«Injustos jueces,
príncipes de desvarío,
yo os digo quen hecho mío
no lo seréis muchas veces».
Y como bravo león
arranca su espada apriesa,
y con ella se atraviesa
el pecho y el corazón.

Todo el texto se inscribe dentro del estilo la lírica tradicional castellana, que mantuvo una gran vitalidad a lo largo la centuria. Las estrofas, como se ve, son redondillas y la cadencia tradicional está muy marcada, sobre todo en la segunda parte de la composición. Sigue a la fuente latina, al menos en los argumentos de la contienda, aunque luego los desarrolla con libertad. Carece del ritmo y del sabor clásico de otras adaptaciones de textos latinos al utilizar el octosílabo en lugar del endecasílabo suelto, y al eliminar gran parte de las referencias mitológicas. El tono tradicional que adquiere la composición se advierte también en el protagonismo del narrador frente a los parlamentos de los contendientes, y en ciertas digresiones, como la dedicada a criticar a las mujeres (vv. 89-104) o la que nos recuerda las

mudanzas de la fortuna y el poder igualador de la muerte (vv. 269-288), muy comunes en la poesía castellana desde la época medieval. También encontramos marcas de la retórica literaria popular, como alusiones a los que están oyendo el texto: «Quien oye no me condene | porque soy parcial a alguno, | que yo no doy a ninguno | más derecho del que tiene» (vv. 29-32).

Los destinatarios oficiales del texto de Alonso Rodríguez de Tudela y de Antonio de Villegas son Grandes de Castilla, pero, entre un libro y otro, en el tiempo que va desde 1519 a 1577, el uso, el sentido, los destinatarios reales, y la finalidad última de su lectura parecen haber variado, ampliándose.

La «Torre de la Armería» de Alba

La raíz nobiliaria de los valores expuestos en las distintas versiones de la contienda es indudable. Sin embargo, aunque suponga pecar de prolijo, querría aducir otro ejemplo que resulta especialmente ilustrativo. El centenario castillo de los Álvarez de Toledo en Alba, a orillas del Tormes, vivió sus años de gloria en los días del III Duque. A pesar de los muchos avatares sufridos, aún conserva los frescos que don Fernando encargara a Cristóbal Passin para recordar sus hazañas en la batalla de Mülhberg (1547). La obra se realizó entre 1567 y 1571 y cubre la pared circular de la estancia superior, conocida como la «Torre de la Armería», con tres grandes pinturas. Sobre ella se sitúa una bóveda semiesférica con el escudo de Toledo, rodeado del toisón de oro y de otros adornos. En torno al escudo se encuentran varias figuras alegóricas: dos cíclopes que están forjando la armadura del Duque en la fragua del Vulcano; dos victorias; Marte, con escudo y lanza; y la Fama, con una trompeta que hace sonar para recordar los hechos de armas que se ilustran más abajo. Entre estas figuras, dos ángeles llevan las armas y los estandartes de Federico de Sajonia, el gran vencido en aquella jornada[454]. A esta bóveda y a estas pinturas debía referirse Calvete de Estella en su *Encomio de don Fernando Álvarez de Toledo* (1573), que en su traducción al castellano dice así[455]:

[454] Desde el último centenario del nacimiento del Duque, en 2007, es posible acceder a la torre para ver los frescos. De un modo progresivo, se están acondicionando también los demás restos del castillo. La persona que no pueda acercarse a la villa ducal, puede leer una descripción más exhaustiva de estas pinturas en Martínez de Irujo y Artázcoz (1962).

[455] El texto de Juan Cristóbal Calvete de Estella (Amberes: Cristóbal Plantino, 1573), fue publicado modernamente por el duque de Berwich y de Alba (Calvete 1945), que encargó su traducción a José López de Toro. La cita procede de Calvete (1945: 21 y 23).

[...] En pintadas bóvedas
suspendidas están del valeroso
Juan Federico de Sajonia y Suevia
las banderas. Para él [el Duque] que con manos rápidas
las armas fabricó el feroz Vulcano:
dura loriga de bruñido bronce,
brillante yelmo de encrespadas crines,
manoplas, coseletes, duras botas,
terrible espada e impenetrable escudo
a cualquier clase de disparos. Estos
han de ser los sagrados testimonios
de la gran solidez de tus virtudes,
perenne monumento de tu nombre,
Toledo, y de tu gloria inmarcesible.

Las concordancias entre los frescos de la torre salmantina, la recepción literaria del «juicio de las armas», y el drama de Cueva, dan cuenta de un imaginario común entre pintura, poesía y teatro. Todas ellas proceden del mismo tronco, la cultura de los señores. La nobleza tiene una importancia capital dentro de la configuración social de la Edad Moderna, que se justifica, en cierto sentido, por su protagonismo dentro del mundo de la guerra. Este desarrollo de sus funciones militares se refleja en una «simbología de la exaltación de lo guerrero», como un valor de origen nobiliario que canta las excelencias del heroísmo, de la gloria, de las armas, de la lealtad, de la capacidad de sufrimiento, de la honra, etc. Desde principios del siglo XVI, esta «cultura de la guerra» fue empapando, desde la cúspide, a la sociedad entera. Podemos hablar, por tanto, de una «deliberada re-inflación de las virtudes y el esplendor militares que desembocó en un culto positivo de la guerra», razón de ser de la nobleza y nuevo teatro para el ennoblecimiento de los plebeyos conforme avanza la centuria[456].

Esta nueva apreciación de los valores nobiliarios camina en paralelo al desarrollo del ejército y a la necesidad de una exaltación y una justificación de los éxitos nacionales a través de los relatos históricos. El libro entregado a la familia

[456] Las citas proceden de García Hernán (2000: 285-286), que estudió el papel primordial de la nobleza dentro de la «cultura de la guerra» como un elemento configurador de su poder y de su estatus social. Años después, amplió su estudio adaptándolo a las implicaciones culturales de esta simbología en la literatura y en el lector-espectador plebeyo del Siglo de Oro (García Hernán 2006). Para una exposición más detenida de los fundamentos y las manifestaciones artísticas de esta «cultura de la guerra» véase el cap. 8.

Enríquez y el dirigido a los Álvarez de Toledo se explican dentro de los gustos de la nobleza por los sucesos bélicos y los héroes de la Antigüedad –que ellos están llamados a superar– y, al mismo tiempo, describen un efecto pendular de la cultura desde la intimidad de la corte nobiliaria, en el primer caso, a la edición masiva de un texto dedicado aún a la nobleza pero de un interés compartido por un número de lectores más amplio, en el segundo. El drama de Juan de la Cueva ha de entenderse dentro de este mundo de referencias en el que un número elevado de españoles –sobre todo en las ciudades– acogió el idealismo y los valores de la nobleza.

5.6. OVIDIO EN EL FRENTE

Las *Metamorfosis* de Ovidio fue un libro muy leído en el Renacimiento castellano, bien en latín, bien en las traducciones italianas que circularon por la Península –las de Dolce (1553) y Anguillara (1563), sobre todo–, o bien en versiones castellanas. De estas últimas, la más popular fue la de Jorge Bustamante (c. 1542), en prosa y en estilo narrativo. Su acogida fue muy favorable, con numerosas ediciones a lo largo del Quinientos[457]. Otras traducciones relevantes fueron las de Antonio Pérez Sigler (1580), Felipe Mey (1586) y Sánchez de Viana (1589). El romano vino a ser una fuente primordial para el conocimiento de las fábulas mitológicas en la época, hasta el punto de que su *Metamorfosis* era considerada por ello la «Biblia de los poetas»[458].

Por una cuestión estrictamente cronológica, el texto de Rodríguez de Tudela debe depender directamente del texto latino[459]. La fábula escrita por Villegas, según Torres (2008: 354 nota), tiene como fuente muy probable la traducción de Bustamante. Tengo presente la edición de Évora (1574) de esta traducción y no resulta fácil encontrar una dependencia necesaria entre ambos textos, pero debido al carácter narrativo y tradicional del poeta de Medina esta relación es, al menos, verosímil.

La segunda mitad del siglo XVI muestra un gusto creciente por las fábulas mitológicas, como se aprecia en la multitud ediciones ovidianas, y en el número ingente de poemas castellanos escritos a partir de obras clásicas, en metros tradicionales o italianos. Entre los nombres de los creadores más conocidos, se pueden citar los de Garcilaso y Boscán, Hurtado de Mendoza, Aldana, Juan Coloma, Acuña, Villegas, Gregorio Silvestre o el de nuestro Juan de la Cueva, que debió

---

[457] Palau (1948-1977: XII, 109-115) cataloga las siguientes ediciones en el siglo XVI: c. 1542, 1546, 1550, 1551, 1557, 1577, 1578, 1580, 1586, 1589 y 1595. Cossío (1952: 38-71, 42) añade a éstas la de 1545, y las dos de 1574, en Évora y Sevilla. Para este trabajo tengo presente la edición de Évora (Andrés de Burgos, 1574) que custodia la British Library (1001.d13), de donde proceden todas las citas. Véase además el estudio de Carrasco (1997) sobre el proceso de traducción de Bustamante, sobre los avatares de su impresión y sobre la influencia de las traducciones de Ovidio en el Renacimiento.

[458] En distintos puntos de este apartado, como se verá, he tenido en cuenta la monografía de Francisco de Cossío (1952) sobre las *Fábulas mitológicas en España*. A pesar del paso del tiempo, la obra sigue teniendo su vigencia, razón por la que se ha reeditado recientemente (Barcelona: Itsmo, 1998). Para encontrar una selección de los mejores trabajos sobre las fábulas hispánicas realizados desde entonces, véase Cossío (1998: I, 12).

[459] Antes de esta obra, Palau (1959: XII, 108-109) solo consigna la edición latina de 1488 y la catalana de 1494.

introducirse en el cultivo de este género a partir del ejemplo de Mal Lara[460]. Algunos de estos poetas compartieron su dedicación al ejército con la escritura de versos, una coincidencia que pone de manifiesto la afición mitológica de estos soldados. El Capitán Aldana, por ejemplo, escribió una «Fábula de Faetonte», más épica, entre otras preferentemente líricas, como la dedicada a los amores de Marte y de Venus. Su hermano Cosme recogió y editó sus composiciones, a excepción de aquellas que se quedaron «perdidas en la guerra, do siempre las traía consigo». Entre ellas enumera poemas de sentido religioso, mitológico, y «Las epístolas de Ovidio traducidas en verso suelto»[461]. «Bella estampa», le parecía a Cossío (1952: 201), ésta de Francisco de Aldana «enfrentado a la morisma, con el libro de Ovidio en el bolsillo. Quede aquí su imagen».

5.6.1. La versión castellana de Acuña

Más representativo aún del paradigma de poeta-soldado es Hernando de Acuña. La vida militar le sacó de su Valladolid natal y le llevó por Italia, Flandes, Alemania y el Norte de África, los lugares con mayor carga simbólica desde el punto de vista bélico del periodo. Avanzada ya la madurez, regresa a la ciudad del Pisuerga y de ahí a Granada, donde termina sus días (c. 1569-1580)[462]. Escribió versos de amor, de tema heroico, epitafios, la adaptación española de *Le Chevalier délibéré*, etc. Al final de su vida, ya en tierras granadinas, dedicó sus últimos esfuerzos literarios a tres traducciones de obras clásicas: una versión del *Venus querens Filium*, procedente del primer «Idilio» de Mosco, «La fábula de Narciso» inspirada en Alamanni y en Ovidio (*Metamorfosis*, Libro III), una «Carta de Dido a Eneas», de nuevo de Ovidio (*Heroidas*, VII), y «La contienda de Áyax Telamonio y de Ulises sobre las armas de Aquiles», objeto de nuestro estudio[463].

El poema está formado por 887 endecasílabos sueltos. Acuña inventa los 37 primeros y a partir de ahí es una traducción bastante fiel de los 395 versos con los

---

[460] Recuérdese lo expuesto en el cap. 1.1.5 con relación a los poemas mitológicos recogidos en el segundo códice (C 2).

[461] Para las fechas de las ediciones de Aldana y la referencia de estas citas véase la edición de las poesías completas que editó Lara Garrido (Aldana 1985: 106-114, 109).

[462] La biografía de Acuña fue trazada por don Narciso Alonso Cortés (1913), que publicó el famoso *Memorial* del poeta. Téngase en cuenta también lo expuesto por Díaz Larios (Acuña 1982: 11-35) y Fernández Labrada (1984).

[463] Sobre estas composiciones véase las monografías de Cossío (1952: 185-195) y Morelli (1977: 157-191), así como el estudio que acompaña la edición de Díaz Larios, de donde leo el texto de *La contienda* y tomo todas las citas (Acuña 1982: 152-177).

que comienza el Libro XIII de las *Metamorfosis*. Para Acuña y para los poetas del Renacimiento, traducir no era un simple ejercicio erudito, sino que era equivalente a reescribir, a emular al autor elegido. Trasladar en verso un poema clásico significaba sustituir, interpretar y recrear el sentido artificioso del arte poético dentro del juego de la imitación creativa[464]. Aunque la dependencia del original es clara, el hexámetro latino ha de verterse en endecasílabos castellanos, que hay que adornar y aquilatar con nuevos formalismos retóricos:

Atque ego, si virtus in me dubitabilis esset,
nobilitate potens essem, Telamone creatus,
moenia qui forti Troiana sub Hercule cepit
litoraque intravit Pagasaea Colcha carina.
Aeacus huic pater est, qui iura silentibus illic
reddit, ubi Aeoliden saxum grave Sisyphon urget.
Aeacon agnoscit summus prolemque fatetur
Iuppiter esse suam: sic a Iove tertius Aiax.

Ovidio, vv. 21-28[465].

En mí, si la virtud dudosa fuese
y no tan clara como ya se ha visto,
es tan alta mi sangre y mi nobleza
que, sin las otras partes, a esta sola
no pueden igualar todas las suyas.
Telamón el famoso fue mi padre,

el cual tomó con Hércules los muros
de Troya, y con Jasón navegó en Colcos;
Éaco fue su padre, abuelo mío,
que es severo juez de aquella parte
donde Sísifo con la grave piedra
por sus maldades vive atormentado,
y Éaco confesó Júpiter mesmo
ser su progenie, y así dél agora
vengo yo a ser tercero descendiente.

Acuña, vv. 90-104.

En los versos iniciales, debidos sólo a la pluma del español, se presenta el contexto de la historia: ningún griego se atreve a solicitar las armas, aunque todo el mundo las desea...

Y no por su riqueza, aunque eran ricas,
ni por la fortaleza, aunque eran fuertes,
sino porque el varón a quien se diesen
con ellas alcanzaba preeminencia

[464] Para un acercamiento a la teoría y la práctica de la traducción y la imitación en el Renacimiento véase, entre otros, a Micó (2004) y a García Galiano (1992), respectivamente.

[465] Recuerdo que las citas latinas de este texto proceden de Ovidio (2000).

sobre todos los griegos, pues le daban
por justo sucesor del grande Aquiles (vv. 9-14).

El resto del poema desarrolla la disputa tal y como lo hace el latino, a excepción de los versos últimos: Acuña termina con la escena de Áyax clavándose su propia espada, pero elimina la metamorfosis del héroe en flor (Ovidio, vv. 396-398), quizá por considerarla inverosímil o fantástica.

La obra en su conjunto destaca más por sus valores épicos y dialécticos que por los poéticos. «Esta peroración tiene brío y elegancia –sostiene Cossío (1952: 191)– pero es oratoria rimada, muy grata a la nueva corriente de cultura por el tema, pero de la que apenas lucra poca cosa la poesía». Menéndez Pelayo (1952-1953: I, 31), en su *Biblioteca de traductores españoles* escribió que «Es una traducción muy bien hecha [...] de las *Metamorfosis* [...]. Los versos sueltos que emplea Acuña no son muy superiores a los de Boscán en el *Hero y Leandro*, pero la fidelidad, elegancia y penetración del espíritu del original que en la versión brillan disculpan estas faltas».

Dejando a un lado el plano literario, «La transcendencia de esta fábula reside –según Cossío (1952: 189)– en que con ella entran en nuestra poesía muchos de los argumentos que han de nutrir la disputa de las armas y las letras, tan grata al Renacimiento, que ha de tener su cúspide en un memorable pasaje del *Quijote*». Aunque tendremos ocasión de desarrollar esta idea posteriormente, conviene adelantar aquí que dichos argumentos no «entran», propiamente, con esta fábula, sino que el interés castellano por ella participa de una temática desarrollada con anterioridad, y de forma paralela, en otros muchos textos[466].

En los últimos años de su carrera militar, y de modo especial desde su vuelta a Castilla, se puede advertir un cambio en la escritura poética de Acuña. Desde una estética bucólica y de tema amoroso evoluciona hacia una poesía de sentido reflexivo, más grave, marcada por una vocación didáctica. A esta época corresponde su *Adición al caballero determinado,* que continúa el sentido moral y alegórico de la obra dentro del mismo ambiente caballeresco. Puede que sean, de hecho, –según Díaz Larios (Acuña 1981: 29-39 y 39)– las horas de trabajo sobre el texto de La Marche las que marquen el punto de inflexión de su trayectoria. En este contexto vital hemos de situar también su proyecto inconcluso de traducción del *Orlando enamorado*

[466] Aunque esto parezca una obviedad, la obra de Acuña se ha tenido en alguna ocasión, a partir de esta cita de Cossío, como el texto fundacional de la disputa entre las armas y las letras (véase Schnabel 1996: 158, entre otros). Un elenco de textos de la tradición literaria sobre la disputa entre las armas y las letras desde el siglo XV se puede encontrar en Mateo (1983-1984: 87-99), que también estudió este poema.

de Boyardo y las traducciones de textos clásicos ya citadas. Son unos años de retiro después de una intensa trayectoria personal donde escribe composiciones de cierto sentido moral y de ambiente heroico-caballeresco.

La traducción-recreación de «La contienda de Áyax» es, de hecho, para Acuña, una ocasión para elaborar una exaltación idealista del honor del soldado. La obra latina era ya un derroche de valores militares, que el poeta se encarga de reforzar. En el fragmento que cité arriba se incide en la importancia de la gloria militar como la máxima aspiración de todo soldado. En los versos siguientes, Acuña –con Ovidio– parece decantarse por Ulises, que encarna aquí las virtudes del perfecto capitán:

[...] nam si mea facta requiris, hostibus insidior, fossa munimina cingo, consolor socios, ut longi taedia belli mente ferant placida, doceo quo simus alendi armandique modo, mittor quo postulat usus. Ovidio, vv. 211-215.	que si a mí preguntan en qué entiendo, diré que busco formas para el daño de nuestros enemigos, y que cerco de fosos y reparos nuestro campo; que consuelo y esfuerzo a los soldados, para que con buen ánimo y alegre sufran la luenga guerra y sus trabajos; doy orden cómo el campo se provea de vitualla y armas, y de cuanto al vivir y a la guerra es necesario; voy con gran diligencia a cuanto cumple, y a todo también cumple que yo vaya. Acuña, vv. 507-518.

Más que un debate entre las armas y las letras, el poema es una disertación literaria de sabor clásico sobre el ideal del soldado. Una disertación que se presenta como el testamento militar de un poeta que ha entregado su vida a las armas. Y es también un ejemplo de la necesidad renacentista por presentar ese mensaje a partir de la imitación de un texto clásico para que alcance un sentido elevado y una intensidad épica determinada.

5.6.2. La relación entre Acuña y Juan de la Cueva

Semejanzas y diferencias

Esta versión de la fábula parece tener ciertos puntos de contacto con el romance de Juan de la Cueva titulado «Romance a la contienda de Áyax Telamón y

Ulises por las armas de Aquiles» (n. 2), publicado al comienzo de su *Coro febeo de romances historiales* (1587)[467]. Sobre la relación entre ambos textos se han dedicado tanto Cossío (1952: 143-144) como Morelli (1977: 184-191), a los que tengo presentes en este momento. Las *Varias poesías* de Acuña se imprimieron en 1591, tiempo después de su muerte, acaecida en Granada en 1580. La hipótesis inicial es que Cueva pudo conocer la obra de Acuña durante de la década de 1570 en Andalucía, cuando el soldado era un símbolo de la lírica petrarquista y Cueva un joven escritor que estaba dando sus primeros frutos. Cossío (1952: 143-144) se decanta por la dependencia de Cueva del texto de Acuña, dejando a un lado la versión de Bustamante, a pesar de tener los tres un título muy similar. Aduce para ello el comienzo de cada una de las fábulas:

Como los ricos hombres vieron aquella contienda assentaronse juntos y hechos un coro en un grande prado	Los capitanes griegos se juntaron y en pie *la vulgar gente* los cercaba	Lo cual cumplido por ellos, y junto el Greciano campo, los principales se assientan, y *el vulgo* en torno parado,
Bustamante, fol. 231v[468].	Acuña, vv. 38-39.	Cueva, vv. 65-68.

Tenía razón Cossío al separar los poemas españoles de Bustamante en este caso, puesto que la imagen de «la vulgar gente»-«el vulgo» no procede de esta traducción, pero no advirtió que ambos son una lectura del primer verso de Ovidio («Consedere duces et vulgi stante corona»). Entiende, por último, que el poema de Acuña es anterior al de Cueva debido a su carácter humanístico frente al estilo popular del romance. Su argumento es sencillo: del poema mayor ha de proceder el poema menor.

Intentar analizar la relación entre las dos versiones castellanas no es sencillo, puesto que se han escrito desde principios creativos muy distintos. El poema de Acuña, en endecasílabos sueltos, tiende a ser fiel al original y goza de la elegancia del verso heroico. El romance de Cueva está cortado según los patrones de la poesía popular, con secciones más originales, con tópicos medievales, con un tono más narrativo y descriptivo, y con una clara simplificación de los argumentos y de los referentes mitológicos. A pesar de esto, según Morelli (1977: 188-191), se pueden identificar algunas relaciones textuales elocuentes. Veamos los tres ejemplos que aduce el crítico italiano.

[467] Véase una transcripción del romance en el Apéndice.

[468] Cito por la edición de Évora (1574) que contienen aquí una errata. Debería ser el folio 231v pero indica 234v.

El ejemplo A muestra la presencia de una imagen en Cueva, la del «promontorio Sigeo», que proviene de Ovidio sin pasar por Acuña ni por Bustamante.

A)	Ovidio, vv. 1-5.	Consedere duces et vulgi stante corona surgit ad hos clipei dominus septemplicis Aiax, utque erat impatiens irae, *Sigeia torvo* *litora* respexit classemque in litore vultu intendensque manus 'agimus, pro Iuppiter' inquit
	Acuña, vv. 38-45.	Los capitanes griegos se juntaron y en pie la vulgar gente los cercaba, cuando *de en medio* se levanta Ayace y, mostrando en el rostro la fiereza de un ánimo impaciente arrebatado, la ribera del mar *y la armada*, a la cual señalando con las manos: «¿Cómo sufres, oh Jupiter –comienza–,
	Cueva, vv. 65-102.	Lo cual cumplido por ellos, y junto el greciano campo, los principales se assientan, y el vulgo en torno parado. [...] [Áyax] puesto *en medio* de los Griegos, los ojos ha levantado *al promontorio Sigeo,* la Griega *armada* mirando, de fiero dolor movido, y de ira arrabatado desató la muda lengua y en voz alta así hablando

En el caso B, que Morelli no comenta, lo que se aprecia es que Cueva aporta una lectura distinta. En los versos del sevillano se detiene el propio héroe, no sus ojos.

B)	Ovidio, vv. 125-126.	astitit atque *oculos paulum tellure moratos* sustulit ad proceres exspectatoque resoluit

Acuña, vv. 309-311.	se levantó y, *habiendo ya tenido* *los ojos algún tanto en tierra bajos,* alzándolos, miró a los capitanes
Cueva, vv. 245-246.	*los ojos fixos en tierra,* gran rato *estuvo* parado,

En el último caso, en el ejemplo C, según Morelli (1977: 191), se «conferma in modo sicuro la dipendenza della versione del sivigliano dal poema de Acuña», pero no desarrolla su argumentación sobre esta dependencia.

C)	Ovidio, vv. 128-134.	'*Si mea cum vestris valuissent vota*, Pelasgi, *non foret ambiguus* tanti certaminis heres, tuque tuis armis, nos te poteremur, Achille. Quem quoniam non aequa mihi vobisque negarunt fata' (*manuque simul veluti lacrimantia tersit* *lumina)* 'quis magno melius succedit Achilli quam per quem magnus Danais successit Achilles?'
	Acuña, vv. 314-325.	*«Si mis ruegos, señores, y los vuestros* *valieran* con los dioses inmortales, *no huviera duda* ni contienda agora, porque gozara Achiles de sus armas y dél nosotros; pero pues lo hados a vosotros y a mí negaron esto *–aquí mostró llorar, y con la mano* *limpió como de lágrimas los ojos,* y luego *prosiguió*–, ¿quién mejor puede, o debe suceder al grande Aquiles, que por quien sucedió que, en favor vuestro, pudieses tener al mesmo Aquiles?
	Cueva, vv. 253-268.	*«Si mis votos y los vuestros* *uviéramos* conformado, *no uviera avido*, altos Griegos, *tanta duda* en este caso, ni tus armas, fuerte Aquiles, uviéramos demandado, que por tu immatura muerte pedimos ant'el Senado,

premio indino de los ombres,
pues ninguno te a igualado».
Y diziendo esto, los ojos
fingió limpiar con la mano,
para persuadir a todos
que Aquiles le causa el llanto,
y tornando a su oración,
prosigue lo començado:

A pesar del juicio de Morelli, entiendo que la dependencia de Cueva del poema de Acuña no es definitiva. El último ejemplo no ofrece ningún paralelismo que asegure una relación necesaria entre los dos. He señalado en cursiva los más relevantes. Las similitudes iniciales pueden proceder de una lectura directa de Ovidio. El motivo del llanto fingido o velado y el de limpiarse las lágrimas con la mano ya está presente en la acotación del romano. El modo en el que ambos retoman el discurso de Ulises es el único elemento que no está en el texto latino («y luego prosiguió» | «prosigue»). La dependencia, a mi juicio, es posible pero no segura. Tratándose de dos versiones de un texto tan difundido y de una pequeña conexión entre dos textos tan largos, lo más prudente es dudar de esta dependencia, al menos desde un punto de vista textual.

El crítico italiano no tiene en cuenta además otros elementos que considero significativos para esta cuestión. Ambas piezas incluyen un inicio independiente que contextualiza la historia de la disputa. El de Acuña parece proceder de los últimos nueve versos del Libro XII de las *Metamorfosis*. El de Cueva es muy libre e incorpora muchos elementos nuevos. En la «oración» de Áyax, ambos coinciden en los argumentos de fondo, pero la redacción es muy distinta. La transición entre un discurso y otro es la sección más breve que no depende de la fuente latina, y nos puede servir para mostrar, en síntesis, la relación entre ambos:

Acabó Ayace, y de la postrer parte,
donde su causa remitió a la prueba,
en general trataba todo el vulgo,
cuando el prudente hijo de Laerte
se levantó y, habiendo ya tenido
los ojos algún tanto en tierra bajos,
alzándolos, miró a los capitanes
y tan graciosa cuan facundamente

Dixo el valiente Áyax,
y luego que uvo acabado,
tendió los airados ojos
por todo el ancho Senado,
y baxando la cabeça
dio señal que avía acabado.
Un gran murmurio entre todos
al punto se a levantado,

soltó la voz de todos ya esperada:

Acuña, vv. 305-313.

mas el eloquente Ulisses,
que mucho avía aguardado,
corrido de verse assí,
de Áyax tan afrentado,
le ocupava una vergüença
de verse tan mal tratado,
y mostrávalo el color,
del rostro todo inflamado,
los ojos fixos en tierra,
gran rato estuvo parado,
por dos o tres vezes quiso
hablar, y se avía parado,
mas estando desta suerte,
con un rostro sossegado,
dio facultad a la lengua,
y desta suerte a hablado.

Cueva, vv. 229-252.

Estos fragmentos amplían el ejemplo B de Morelli y muestran cómo se desarrolla un argumento común pero con una redacción muy distinta. A partir de aquí las diferencias son mayores. El discurso de Ulises aparece muy simplificado en el texto de Cueva, que muestra a su vez elementos propios. Una diferencia tan grande puede proceder de la necesidad de reducir el aparato mitológico de Ovidio y de Acuña en este apartado. En los versos finales, los jueces de Acuña fallan una sentencia unánime (vv. 854-861), mientras que los de Cueva están divididos y discuten en «confusa alteración» antes de decidirse por Ulises (vv. 424-449). En el desenlace de la disputa –la muerte de Áyax– muestran aún una mayor diferencia. En Acuña, que sigue a Ovidio, Áyax muere por su propia mano («y pues lo que ella [la espada] y este brazo han hecho | ante los griegos mereció tan poco, | vuélvase contra mí, que lo merezco», vv. 872-874). Cueva sigue la idea original –«véngela mi propia mano» (v. 456), dice–, hasta que termina la intervención del Áyax. Después, el narrador concluye (vv. 474-479):

Esto diciendo, en el suelo,
el duro pomo ha hincado,
y en la punta de la espada
el fiero pecho ha arrojado,

teniendo por mejor suerte
morir que verse afrentado.

Por este punto, y por otros tantos, parece claro que Cueva está mezclando varias fuentes. Para el texto y para el argumento de la fábula usa a Ovidio y/o una fuente intermedia, quizá (pero no sólo) a Acuña. Para las intervenciones del narrador y las interpolaciones utiliza su propio ingenio u otras fuentes diversas. En el caso de la muerte del héroe no puede ser Sófocles, que, como indiqué más arriba, mostraba la muerte de Áyax en un contexto distinto. La falta de detalles sobre el suicidio en el texto latino pudo llevar a Cueva a incorporar en este punto la imagen del héroe arrojándose sobre su espada, a partir de algún referente iconográfico. En el final de ambas composiciones, es significativo que los dos eliminan la metamorfosis de Áyax en una flor.

5.6.3. El contexto poético-social andaluz

Como se ve, estamos ante una historia de relaciones textuales muy compleja, difícil de describir en términos absolutos. En síntesis, el poema de Cueva goza de una autonomía y de una fuerte marca de género (romance) que pone de manifiesto el uso de varias fuentes. Una de ellas podría ser Acuña. La falta de una relación textual más marcada no impide suponer que el ascendiente de don Hernando –un veterano de las guerras del Imperio y un poeta laureado–, y de lo que estaba componiendo por aquellos años, tendría eco en los escritores andaluces del momento. Resulta verosímil admitir que pudo haber una relación entre ambas producciones, o, más bien, una influencia personal de Acuña sobre Cueva en la década de 1570. Por entonces, Acuña vivía en Granada, desde donde viajaba con frecuencia a Sevilla[469]. Cueva participó del ambiente cultural de esta ciudad hasta el año 1574, en que viaja a Nueva España, y a donde pudo llevarse el cartapacio original de las *Flores de baria poesía* con poemas de Acuña. De allí regresa en 1577 para entregarse a su quehacer literario. En aquella Andalucía de finales de siglo encontramos una gran atracción por géneros como las fabulas mitológicas y los

[469] Se pueden suponer estos viajes y el interés de Acuña por Sevilla gracias a la petición que realiza al rey, por estas fechas (1571), de «que se le haga m[e]r[ce]d de la scriuanía del juzgado de los executores de Sevilla que está vaca», según el documento que publicó Simón Díaz (1947: 8-9). Por otro lado, las relaciones literarias entre las ciudades del Darro y del Guadalquivir eran muy fluidas en aquellos años, como muestra, por ejemplo, la amistad entre Barahona de Soto y Fernando de Herrera (Lara 1981: 105-107).

poemas épico-caballerescos, como atestiguan las obras de Gregorio Silvestre, Barahona de Soto, el negro Juan Latino, o el propio Juan de la Cueva[470]. Al círculo granadino se unió también Hurtado de Mendoza por esos mismos años (1568-1575), momento en el que Cueva pudo leer los poemas-emblema que cité más arriba.

Entre todos ellos se desarrolló un intenso intercambio cultural, basado en frecuentes relaciones personales. Podemos espigar algunas de las más relevantes, como las semejanzas textuales que se advierten entre «La fábula de Narciso» de Acuña y la de Silvestre del mismo nombre, la relación que se establece entre el soldado y Luis Barahona de Soto[471], o las de éste con Fernando de Herrera[472]. Cueva demuestra, además, una atracción por los veteranos de guerra que le pudo llevar a frecuentar la compañía y los intereses culturales de Acuña[473].

---

470 Véase lo que indico en el capítulo uno, donde remito a las ediciones y los estudios existentes sobre su producción.

471 La historia de la crítica sobre la relación entre la fábula de Silvestre y la de Acuña se puede encontrar en la edición de Díaz Larios (Acuña 1982: 91), donde tiene presente, especialmente, los trabajos de Cossío (1952: 186 y 234) y Ocete (1939). Su amistad con Barahona de Soto fue documentada por Rodríguez Marín (1903: 94-95), que lo identifica con el pastor *Damón* de la égloga «Juntaron su ganado en la ribera»: «*Damón* es D. Hernando de Acuña, como lo evidencian no pocas composiciones de su libro póstumo [...]; *Fenisa*, en cuyo elogio canta *Damón*, es quizá la misma Dª. Juana [mujer de Acuña], que debía de hallarse lejos de la ciudad del Darro».

472 Véase al respecto Lara (1981: 105-107).

473 Díaz Larios (Acuña 1982: 31-32) postula que la presencia en Granada de Acuña puede no ser debida, únicamente, a su litigio con los condes de Buendía –que estaba vivo desde los días de su infancia–, sino a que el veterano pudo tener un papel dentro de la campaña contra la sublevación morisca, ya fuera como observador o como consejero. Cumplida esta misión, y otras de carácter similar que el rey le encomienda en 1570, vuelve a Granada y solicita la escribanía del juzgado de Sevilla (1571) que cito arriba. De este modo, Acuña habría coincidido en campaña con Cristóbal de Zayas y Alfaro, poeta y militar sevillano que gozaba de la amistad de Cueva y que vio la muerte en aquella revuelta. Sobre esta amistad literaria y sobre la relación de Cueva con el mundo de la milicia véase lo expuesto en el capítulo ocho.

5.7. RELACIÓN ENTRE EL ROMANCE Y EL DRAMA DE CUEVA

Un dato fundamental que no se ha tenido en cuenta para estudiar la relación entre ambos poemas es la pieza teatral. Sabemos que se estrenó en 1579, cuando todavía vivía Acuña y en el año en el que Cueva empieza a dar sus primeros frutos literarios visibles. Antes de su primera publicación en letra de molde –sus *Obras* (1582) de tema lírico y mitológico– había estrenado catorce piezas entre 1579 y 1581. Tenía ya escritos, antes de su viaje a Méjico, algunos de los poemas petrarquistas que publicará en 1582, pero parece seguro que el periodo 1577-1579 debió ser de gran actividad creativa. Al menos las nueve piezas que estrena en 1579 debieron escribirse entonces[474]. Los romances historiales no se publicarán hasta 1587, pero se debieron empezar a escribir mucho antes porque son cien composiciones de gran extensión. ¿Utilizó Cueva una ordenación cronológica, por orden de creación? Me inclino a pensar que sí, sobre todo porque el segundo poema del Libro I –el primero en sentido estricto– es el dedicado a Áyax, y los dos primeros del segundo libro versan sobre el cerco de Zamora y sobre la muerte de Virginia. Estos tres son los únicos que comparten argumento con los dramas de Cueva, en concreto con tres piezas estrenadas en 1579. Si el orden de los romances es cronológico, y fueron de los primeros que el autor escribió, puede que su tiempo de redacción coincida con el de los dramas. El autor habría trabajado a la par con ambos géneros.

Conviene revisar, por tanto, la relación entre la pieza dramática y el romance. Nos volvemos a encontrar, de frente, con el problema de la diferencia de géneros. El romance, como se ha visto, tiene un perfil popular. La tragedia está escrita en un tono elevado y más retórico. En ambos se simplifican los argumentos y las alusiones mitológicas, algo más en el drama. En el romance, el tono es narrativo y descriptivo. En el drama, el autor ha de ocultarse para dar vida al parlamento de los personajes. El jurado de la contienda, por ejemplo, es un referente anónimo y lejano en el romance, mientras que en el drama está desarrollado por varios personajes que llevan el protagonismo de varias escenas.

---

[474] Shergold (1955) postuló, tras un estudio de las didascalias implícitas en las obras del sevillano, que Cueva escribió sus dramas pensando en el escenario concreto en el que se iban a representar. La lectura misma de las piezas deja entrever, al menos, que tiene en mente las posibilidades escénicas que ofrece un corral moderno. Según Sentaurens (1984: I, 115, 117, 130), la huerta de doña Elvira se construyó en 1578 –ahí representó ocho piezas en 1579, dos en 1580 y 1 en 1581–, el corral de las Atarazanas en 1573 –con una pieza en 1579 y otra en 1580–, y el corral de don Juan en 1575 –con un drama de Cueva en 1580.

¿Se puede encontrar alguna relación textual entre ambas composiciones? A pesar de estar escritos por la misma persona, y posiblemente en un periodo de tiempo cercano, no encontramos muchas conexiones literales. Algunas proceden del estilo de escritura habitual de Cueva, como por ejemplo el uso de vocativos del tipo «altos griegos» (romance, vv. 131 y 255 | tragedia, vv. 949) o de sintagmas como «Argólica armada» (romance, v. 113) | «Argólico campo» (tragedia, v. 1006), que no aparecen en los otros testimonios de la contienda. La disposición gráfica es idéntica en ambos casos y parece genuina del sevillano. Cada discurso va precedido del enunciado «Oración de Áyax», «Oración de Ulises», tanto en la edición teatral de 1583 y 1588 como en la de los romances de 1587. En todas las demás versiones que he visto, el texto nunca se divide ni se rotula.

No es fácil establecer otro tipo de coincidencias textuales debido a la diferente escritura que presentan ambos textos. Aun así, podemos fijarnos en algunas de las amplificaciones coincidentes que puedan aportar algún dato significativo. Veamos la siguiente:

Yo fui en matar al rei Rheso,
traxe sus *blancos cavallos*,
que Troya no se ganara,
según estava hadado,
si el pasto gustassen della,
o *beviessen* del *río Xantho*.
Yo mismo prendí a Dolón,
espía de los Troyanos.

Romance, vv. 326-333[475].

Al tracio Reso, ¿quién le dio la muerte?
¿Quién evitó *lo que ordenaba el hado,*
con sus *caballos*, dando a Troya en suerte
si dellos fuese *el pasto o río* tocado,
que jamás al poder de Argos fuerte
se rindiesse el valor del teucro airado?
Y yo le di la muerte, y sus *caballos*
truje al real de Grecia a presentallos.

Tragedia, vv. 1020-1027.

La semejanza entre estos dos fragmentos no sería tan significativa si no fuera porque son una amplificación de Ovidio que no aparece en otras versiones de la contienda[476]:

[475] He conservado las grafías del impreso, mediante una transcripción paleográfica, para que se vean las semejanzas de este texto con uno que se aduce a continuación.

[476] Tampoco tiene relación con la versión italiana de Anguillara, con abundantes notas y comentarios (*Le Metamorfosi de Ovidio*, Venetia, 1572, fol. 175r según el ejemplar de la British Library 1068g7).

A) Ovidio, vv. 247-254.

Omnia cognoram nec quod specularer, habebam
et iam promissa poteram cum laude reverti;
haud contentus eo petii tentoria Rhesi
inque suis ipsum castris comitesque peremi
atque ita captivo victor votisque potitus
ingredior curru laetos imitante triumphos
cuius equos pretium pro nocte poposcerat hostis,
arma negate mihi, fueritque benignior Aiax!

C) Acuña, vv. -573-599.

Todo lo había sabido, y ya tenía
mi obligación cumplida y mi promesa,
ya pudiera volverme honradamente;
mas aun con esto no me satisfago,
y voy do estaba el rey de Tracia, Reso,
que a Troya, por su mal, trajo socorro,
al cual y a muchos suyos di la muerte
en su mesmo real, y aun en sus tiendas.
Así, habiendo acabado cuanto he dicho
como yo mesmo desear pudiera,
en el carro de Reso volví al campo
en señal de vitoria y de triunfo.

B) Bustamante, fol. 241r.

> y despues de bien informado quando supe todas las cosas y secretos de Troya matele [a Dolón]: entonces me pudiera yo tornar con gran honra, mas aunque no fuy yo de aquellos contento y fuy a la tienda del rey Reso, y maté a él y a todos sus compañeros, y truxe los caballos del mismo rey que Dolón debía auer. Si vosotros entendéys que yo no merezco las armas, dadlas a Áyax que es de mayor seso que yo.

La muerte del espía Dolón y del rey Reso están narradas con detalle en el Canto X de la *Ilíada*. En el texto griego se habla de sus caballos blancos, pero no de un designio funesto para los griegos si prueban los pastos de Troya y el agua del río Janto («Xantho»). Tampoco aparece en la *Ylíada en romance*, que dedica un capítulo a esta historia, y la *Crónica troyana impresa* ni siquiera recoge el pasaje. Sabemos también, por lo que se expuso anteriormente, que Cueva tiene delante un ejemplar de la *Eneida*. Encontramos allí a Eneas, en el Libro I, contemplando la historia de la guerra de Troya en los grabados del palacio de la reina Dido:

No lexos conocio los blancos lienços
De la curiosa tienda del Rey Reso
Por traycion a Diomedes entregada
Al primer sueño, el qual en los de Tracia
hazia, encarnizado, fiero estrago.
Y a su real llevava con triunpho
Los feroces cavallos del Rey mesmo,

Sin que gustassen los Troyanos pastos,
Y que *beviesen l'agua del rio Xantho* [477].

Cueva pudo tener presente esta *eckfrasis* del poeta de Mantua, pero su amplificación no procede sólo de aquí, al menos de un modo exclusivo. ¿De dónde sacó la idea de un hado que había predicho la derrota griega si los caballos de Reso probaban el agua y el pasto troyanos? Tan sólo he visto un augurio de este estilo en la tragedia *Reso* de Eurípides. En ella, Atenea advierte a los héroes griegos de que si Reso «sobrevive a esta noche, mañana ni Aquiles ni la lanza de Ayante podrían evitar que derribase vuestras defensas, abriese una amplia brecha a través de las puertas con su espada y destruyese por completo el fondeadero de la flora argiva»[478]. Por consejo de la diosa, Diomedes y Ulises matan al rey de Tracia. En el texto de Eurípides no aparece, sin embargo, ninguna alusión al río ni a los pastos. Una vez más, se pone de manifiesto la compleja recepción de la materia troyana en el siglo XVI castellano. La coexistencia de multitud de fuentes generaba un enorme banco de datos intercambiables.

Este pasaje nos muestra también la profundidad de lecturas del sevillano, que escribe su drama a partir de un magma de tradiciones más que de una recepción exclusiva de Ovidio o de las fuentes castellanas. Este último ejemplo vuelve a demostrar, además, que ni Acuña ni Cueva tienen presente a Bustamante.

Las semejanzas dentro del contenido de las obras –romance y tragedia– dan fe de una elaboración aún más cercana. Ambos citan a Policena (tragedia, v. 379-romance, v. 5), por ejemplo, que no procede ni de Ovidio, ni de Bustamante ni de Acuña. Sí está en Villegas (2008: 682), que escribe también para un público amplio y cuenta con el *background* romanceril. Otro mensaje exclusivo del sevillano es el ataque de Áyax contra Ulises acusándolo de ser un «afeminado». Está en el romance (vv. 152, 159, 162) y en el drama (vv. 463, 951) pero no en la tradición. De hecho, Cueva parece decantarse más por Telamonio que por el «facundo Ulises». Alaba en

[477] La cita está tomada de la traducción de Hernández de Velasco editada en Toledo, en casa de Diego de Ayala, en 1577, fol. 16r, según el ejemplar de la British Library (11386). Sobre las ediciones de la *Eneida* en castellano durante el siglo XVI véase las notas al apartado 4.2.

[478] Cfr. Eurípides (1979: 443). A excepción de la versión castellana de *Hécuba triste* de Pérez de Oliva, no se conocen traducciones de Eurípides en el Quinientos, y habrá que esperar a los siglos XIX y XX para tener un corpus representativo de traducciones (López Férez 1989). Su influencia en la literatura española es poco significativa (Álvarez Sellers 1997: I, 33-34 y 134), pero aparece como fuente de textos castellanos de manera intermitente, como sugirió Lida (1985) para la *Celestina*. En el caso de Cueva, esta influencia es posible: conocía el griego, tradujo a autores griegos en su juventud (véase cap. 1). Es conocido además que la tragedia prelopesca buscó su inspiración en las fuentes clásicas. Para el caso de la influencia de Eurípides en la *Numancia* véase Belli (1978).

Áyax su valentía, su arrojo y su virilidad, que contrastan con los «afeites» y con los «regalos» en los que ha vivido el de Ítaca. Este mensaje es común a otras piezas de Cueva[479].

En esta línea se encuentra también la conexión entre la idea de las hazañas, la memoria y la gloria personal, que es un argumento central de toda su producción. En el romance y en el drama se exponen de manera literal y repetitiva estos principios. Por ejemplo, el romance dice «ni hacer otras hazañas, | por donde el ser alabado, | merezco» (vv. 365-367) y el drama «Helos visto hacer hazañas | dignas de eterna memoria, | helos visto ganar gloria | así en fuerzas como en mañas» (vv. 733-736), entre otras citas.

La muerte del héroe culmina estas relaciones únicas entre ambas composiciones. Las dos se cierran con una alusión, pegada a Ovidio, sobre la muerte de Áyax «por su mano» (tragedia, v. 1510) o por «mi propia mano» (romance, v. 465). El romance narra después, sin embargo, cómo el griego se lanza sobre su espada, y la tragedia –ahora sabemos que no fue una interpolación posterior– explicita esta muerte en los argumentos en prosa, porque se trata de un momento de la representación que no lleva el apoyo de parlamento alguno. El romance, al igual que Acuña, elimina la metamorfosis del héroe. Como apuntaba antes, puede que esto sea debido al sentido realista que tienen ambas propuestas. La tragedia, en cambio, no sólo no la elimina sino que se apoya en ella para culminar el drama de un modo espectacular. La conciencia genérica del autor sabe distinguir lo que conviene a cada una de las composiciones.

A lo largo de estos apartados, hemos visto cómo el «juicio de las armas» era un argumento de moda en la década de 1570. Tanto el romance como el drama son un reflejo del interés general por unos motivos y por una sensibilidad que era propia de los nobles. Si no se escribieron a la vez, el autor tuvo muy presente un texto cuando escribió el otro. Ambos apuntan a un mundo de relaciones literarias y personales donde se entrecruzan las aficiones mitológicas, clásicas y épicas de la Andalucía y de la sociedad española del último cuarto de aquella centuria.

[479] Los soldados españoles de la *Comedia del Saco de Roma* demuestran su hombría con alusiones del mismo tenor dirigidas a los luteranos.

5.8. LA LECCIÓN DE UN GUERRERO GRIEGO

Además de ser un ejemplo del gusto contemporáneo por esta fábula, estas dos composiciones de Cueva nos muestran algunas de las líneas de fuerza de su producción literaria. La primera es el sentido que tiene la historia como materia ejemplar y que constituye una parte esencial de su programa educativo. Otras fábulas ovidianas se distinguían por su temática amorosa y merecían por eso una escritura lírica elevada, en metros italianos. La historia de Áyax recibe un trato distinto. No es una alegoría de trasfondo amoroso, del tipo de las basadas en el caso de Hero y Leandro, sino que es considerada un acontecimiento histórico, y ha de usarse para enseñar, como ya hiciera Alonso Rodríguez de Tudela. En la pluma de Cueva ha dejado de ser un mensaje dirigido a la nobleza para involucrar a todo tipo de lectores a través de dos de los géneros más populares del momento. Han cambiado algo los términos de la redacción, pero la impronta humanista sigue ahí: se propone el ejemplo de los grandes hombres como modelo de conducta para el presente.

«Sapientia et fortitudo»

Según Curtius (1984: 246-248), detrás de los modelos griegos de Áyax y Ulises se muestra el tópico *sapientia et fortitudo*. En la Grecia clásica, se concebía el prototipo heroico como la conjunción del valor y de la sabiduría, aunque fuera muy excepcional que ambas coincidieran en la misma persona. En la *Ilíada*, por ejemplo, aparecen encarnadas por separado en los héroes homéricos: Aquiles y Áyax simbolizan la *fortitudo*, frente a Ulises o Néstor que representan la *sapientia*. En Aquiles la *fortitudo* se muestra de tal manera que llega al exceso, pues desemboca en la furiosa cólera que origina todo el poema. Como fiel seguidor de Aquiles, Áyax hará muestras de su valor y de su fuerza en los combates, pero morirá de un acceso de cólera al final del juicio. La *Ilíada* representa a Ulises como el más inteligente de los griegos. La *Odisea* continúa esta caracterización, a la que añade, además, su tendencia al engaño. Sus dos hazañas más famosas –el caballo de Troya y la huida de la gruta de Polifemo– son en esencia dos engaños. Esta conducta impresionó enormemente a la cultura medieval, que asoció a Ulises con la mentira. Prueba de ello es que Dante lo colocó en el *Infierno*, por falso[480]. Sin embargo, a partir de la lectura directa de los clásicos durante el Renacimiento, se hace posible una revisión

[480] Cfr. *Comedia*, *Infierno*, canto XXVI, vv. 49-63 (*apud* Alighieri 2004: 285).

del personaje, hasta el punto de que Acuña pueda escribir un poema donde la figura del rey de Ítaca aparece purificada, con un perfil más positivo.

Este tópico *sapientia et fortitudo* pasó al Renacimiento, según Curtius (1984: 256-258), bajo la forma de la disputa entre las armas y las letras. El intento de combinar ambas actividades y las virtudes que éstas suponían, según el citado crítico, fue una obsesión para los españoles del Siglo de Oro. La *translatio imperii* había hecho de España la heredera del Imperio Romano. Se asumía con ello el legado y la supremacía cultural de los latinos, a la vez que sus responsabilidades políticas y militares. Por todo ello, las características del soldado ideal, expresadas según el patrón de la tradición clásica, interesaron mucho a los españoles de entonces.

El periodo áureo vio una gran proliferación de textos de todo tipo sobre la disputa de las armas y las letras, pero no creo que este debate se deba identificar con el motivo *sapientia et fortitudo*, y por ello con nuestro caso del juicio de las armas. La discusión sobre el perfecto soldado está muy cerca de la disputa entre las armas y las letras pero no es idéntica. Al menos se ha de incluir aquí cierto matiz diferenciador. La disputa entre las armas y las letras se inscribe en la tradición de los debates entre el soldado y el clérigo, como el poema de *Elena y María*, donde se enfrentan ambos oficios y ambas funciones sociales, como hace Cervantes al contraponer el sentido del ejército y de los hombres de letras para el destino de las repúblicas. Pero la tradición de la disputa sobre las armas de Aquiles no entra a juzgar esta cuestión, sino cuáles son las cualidades del soldado ideal, puesto que sólo de soldados se habla, y no de letrados.

El soldado ideal

La recepción literaria de esta historia corre en paralelo, de hecho, a un interés social por la vida militar que da lugar a otras manifestaciones culturales. La revolución tecnológica de esa centuria devolvió el protagonismo de la guerra a la infantería, y con ello a sus soldados y a sus capitanes. El ascendiente de Roma se mostraba también activo en este detalle, ya que los tercios emulaban a las legiones romanas, hasta el punto de que la experiencia bélica de la Antigüedad quedaba reflejada en los manuales de ciencia militar que nacen y se popularizan en este

momento[481]. Uno de los capítulos centrales de este tipo de libros es el dedicado a describir al soldado y al capitán ideal[482]. Una nación en guerra continua debía escuchar con interés el despliegue de valores militares que se expone en la disputa por las armas de Aquiles y, al mismo tiempo, estaba interesada en este juego entre el valor y la sabiduría que los soldados debían poner en juego con frecuencia.

En este sentido, conviene señalar que la tradición ovidiana no llega a sancionar de un modo claro cuál es el mejor de los héroes. Acuña dignifica el perfil de Ulises hasta asimilarlo al del guerrero perfecto, pero en toda la tradición se contempla la muerte de Áyax con espanto, con cierto sentido de injusticia. En mayor o menor medida, su muerte se percibe como un gesto heroico, y la supremacía de Ulises queda en entredicho. La conclusión de la disputa permanece en un terreno ambiguo, aumentando así el protagonismo de los discursos.

Cueva encuentra en Áyax la representación de una serie de valores guerreros, trágicos y teatrales. Todos ellos se han de tener en cuenta al mismo tiempo para valorar su propuesta. Desde el punto de vista militar, el Áyax de Cueva es el prototipo del valor puro, del arrojo. Aunque no fuera éste un perfil completo y equilibrado, la valentía seguía siendo un valor en sí mismo, que ahora se propone de manera explícita.

En el mismo año de la publicación de esta tragedia, ve la luz un libro titulado *Diálogos militares de la formación e información de personas, instrumentos y cosas nescessarias para el buen uso de la guerra* (México: Pedro Ocharte, 1583), escrito por Diego García de Palacio[483]. Su contenido es similar al de las decenas de tratados que han comenzado a pulular en la última década. Su primer diálogo, por ejemplo, versa sobre «las calidades, requisitos y substancia que han de tener un capitán y un soldado» (Mancho 2005: 2). Entre los textos preliminares se encuentra un largo poema en octavas reales que presenta la obra y propone una serie de virtudes que ha de vivir el soldado ideal. Para ello cita a los principales referentes de cada una de ellas. García de Paredes, por ejemplo, será la imagen de la intrepidez y Aníbal de la prudencia. Cuando alguna alusión puede resultar oscura, se indica el nombre del personaje en los ladillos. La primera de todas las virtudes es el ánimo fiero, el arrojo (Mancho 2005: 9):

---

[481] La edad de oro de la tratadística militar española se produjo entre los años 1570-1630. Para un acercamiento a los autores principales y a las características de estos tratados véase Espino (2007).

[482] Véase, más adelante, el estudio sobre la cultura de la guerra en el cap. 8.

[483] Cito el texto por la edición digital del Cilus (Mancho 2005). La disposición del texto en el impreso que se describe más adelante se ha tomado de la edición facsímil (García de Palacio 1944).

Sea tan animoso y tan nervudo	
como el que quebrantó al forçudo Antheo,	*Hércules*
o como el que el arnés y raro escudo	
pidió de Achilles con mortal desseo,	*Ayas Telamonio*
o como el que llamaron el Dentudo,	
porque en el pelear halló el recreo,	*Lucio Ficinio Dentato*
o Marco Manlio, o Marco Sergio, el Fuerte,	*Marco Manlio Capitolino*
o Sceva, el que jamás temió a la muerte.	*Scefio Sceva*

Ésta es la enseñanza de Áyax que Cueva destaca en sus obras. Éste el horizonte de expectativas en el que hay que leer la tragedia como obra didáctica: sed tan arrojados como Telamón, que fue valiente en la lucha y defendió su reputación hasta el final. El mensaje, sin embargo, contiene un problema moral de difícil solución: ¿cómo admitir el magisterio de un guerrero que, por puro honor, por un punto de honra, se suicida?

Morir en escena

No resulta fácil aceptar el suicidio como algo positivo. Sin embargo, se presenta como tal, y de forma recurrente, en los romances del *Coro febeo*, en las comedias y en los dramas de Cueva, y en todo el teatro de la generación de 1580. Los grandes valores del momento merecían ser defendidos hasta las últimas consecuencias, entregando por ellos la vida y justificando incluso el suicidio si era necesario. Así se echa de ver en los dramas históricos de finales de siglo: en Virués, por ejemplo, los dos esposos de Semíramis se quitan la vida ante el espectador; en la *Alejandra* de Argensola la heroína es obligada por Acoreo a suicidarse y a tener que elegir el instrumento de su muerte, y la princesa Sila se arroja desde una torre después de asesinar a Orodante; la reina Dido de Virués y de Lasso de la Vega se suicida para no contraer matrimonio con un tirano, etc[484].

Permítaseme, en este punto, volver de nuevo a la obra de Alciato (1985: 158). El emblema CXIX ('La Fortuna que vence a la virtud') representa a un soldado romano que se desploma sobre su propia espada. La *subscriptio* nos dice: «Después que, vencido por los soldados de César, vio a Farsalia sumergida en sangre de los ciudadanos, ya acercándose al pecho que había de morir el hierro, pronunció Bruto estas palabras con boca atrevida: –Valor desdichado, previsor sólo en las palabras,

[484] Véanse además los argumentos que se exponen en el cap. 2.

¿por qué sigues en los hechos a la Fortuna como a tu señora?». Dejando a un lado el error –muy extendido en la época– de que Bruto había muerto en la batalla de Farsalia, cuando había fallecido en la batalla de Filippos, el emblema alude al momento en el que Bruto, al ver morir a Casio y que la derrota de los conjurados es segura, decide procurarse la muerte antes que caer en manos del enemigo. A pesar del comentario negativo de los moralistas, que nunca avalarían una conducta suicida, es un ejemplo del honor militar que defiende la dignidad del soldado por encima de la propia vida. Así lo entendió, de hecho, Shakespeare, cuando escenifica el suicidio de Bruto en su *Julio César* (1599), y lo caracteriza como «the noblest Roman of them all»[485].

Castidad, por tanto, honor... y patria. En la última jornada de la *Numancia*, Teógenes regresa al escenario con dos espadas ensangrentadas después de haber sacrificado a su familia. Escuchamos entonces un lamento donde se mezcla la angustia con la búsqueda de consuelo en una muerte honrosa:

> Sangre de mis entrañas derramada,
> pues sois aquélla de los hijos míos,
> mano contra mí mesma acelerada,
> lleno de honrosos y crueles bríos,
> fortuna en daño mío conjurada,
> cielos, de justa piedad vacíos,
> ofrecedme en tan dura amarga suerte,
> alguna honrosa aunque cercana muerte (vv. 2139-2147)[486].

El sentimiento de honra de los numantinos les mueve al suicidio antes que a aceptar la derrota. Si la historia no podrá cantar nunca su victoria, al menos cantará su gesto heroico. Cuando los romanos penetran en la ciudad sólo queda vivo Bariato, que está escondido en una torre. Cipión le pide que se entregue a cambio de ricas joyas, pero el joven prefiere lanzarse de la torre antes que ser un trofeo para el enemigo. Su cuerpo queda tendido en el escenario. Cuando se acerca Cipión, que es el mismísimo Publio Cornelio Escipión, exclama: «¡Oh nunca vi tan memorable hazaña, | [...] | que no sólo a Numancia, mas a España | has adquirido gloria en este hecho! | [...] | Tú con esta caída levantaste | tu fama, y mis glorias derribaste» (vv. 2401-2408). Suena entonces una trompeta y sale al escenario la Fama, que culmina la tragedia con un discurso solemne alabando la acción de los numantinos:

[485] Acto V, Escena V, v. 68.

[486] Todas las citas de la *Numancia* proceden de la edición de Marrast (Cervantes 1990).

«Indicio ha dado esta no vista hazaña | del valor que en los siglos venideros | tendrán los hijos de la fuerte España, | hijos de tales padres herederos» (vv. 2433-2436). Ella misma, la Fama, se encargará de contar su historia a las generaciones venideras. Y así termina la tragedia. El paralelo con la obra de Cueva, y con sus romances, es asombroso.

Estamos ante un momento en el que se plantea que hay bienes mayores que el de la vida, y así lo expresa la tragedia española de finales del XVI, que procuraba exponer un mensaje de sentido ejemplar, tanto con el castigo de ejemplos negativos como con la exaltación de los positivos. Para ello no vaciló en subir a las tablas escenas de gran crudeza. Junto al contexto puramente literario que da sentido a este teatro –el intento por crear una tragedia española, la influencia de Séneca y de la tragedia italiana, etc.–, este esquema entra en relación con el del nacimiento de los Estados Modernos. Estos años, dedicados a la formación de una identidad nacional, heredan, gracias a la labor de los humanistas, una serie de valores procedentes de la Antigüedad, como el de *natio* o el tópico *pro patria mori*: «Dulce et decorum est pro patria mori», que escribió Horacio en su oda tercera[487]. El amor por la patria se convierte entonces en un valor supremo y junto a él –como las uvas que penden de un mismo racimo– todos aquellos valores vinculados a ella, como el de la religión[488], la guerra, la nobleza, la honra militar, la castidad, etc. En este contexto, la muerte se convirtió en un valor comunitario, político y teatral. Aunque estamos ante un proceso común en toda Europa, las décadas centrales del gobierno de Felipe II dieron muestras de un nuevo optimismo que justifica la exposición de los valores patrios de un modo tan directo[489]. Desde un punto de vista literario, este suicidio «de honor» se presenta entonces como una característica muy representativa del teatro finisecular, frente al sentido del suicidio «de amores» de teatro anterior, por

[487] Sobre la recepción de estos tópicos humanistas en la cultura del momento véase el trabajo de Vivar (2004) dedicado a la *Numancia*.

[488] Recuérdese aquí el espeluznante martirio que sufre un ciudadano de Constantinopla cuando la tropas musulmanas comienzan el asalto en la *Tragedia de la Destruyción de Constantinopla* de Lasso de la Vega (1983: vv. 1428-1494).

[489] Podemos distinguir una época de especial optimismo, una vez terminado del Concilio de Trento (1565), entre las fechas simbólicas de 1571 (Lepanto) y 1588 (derrota de la Armada Invencible). Estos años coinciden además con los del periodo de gestación del teatro comercial. El tiempo que siguió a la victoria sobre la armada turca se caracteriza por un «ramalazo de fiebre idealista» (Blanco: en prensa) y abre la puerta a unos lustros de paz y hegemonía, como ha descrito Elliott (1969: 259-267, 261). Véase lo expuesto, en este sentido, en el cap. 1.2.2.

un lado, y a la escasez de ejemplos y a la desactivación trágica del suicidio en el teatro de Lope de Vega, por otro[490].

El sentido ejemplar de la conducta de Áyax puede ser algo confuso en una primera lectura del drama, pero a la luz de la tradición literaria y del contexto cultural expuesto en estas páginas, su valor ejemplar es claro[491]. Veamos cómo reelabora Lope de Vega este mismo argumento unos años después.

Fortuna virtutem superans
Emblema CXIX (Alciato 1985: 158)

[490] De hecho, la voz *suicidio* del *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* sólo recoge su acepción como «suicidio de amor», fruto de la enfermedad del amor que sufrían, por ejemplo, los pastores de las piezas de Encina (Wiltrout 2002). Sobre el suicidio en el teatro de la primera mitad del Quinientos véase ahora Mier (en prensa). Fernández S. J. (1996) estudió la escasez de suicidios en el teatro de Lope, que achaca a sus graves inconvenientes morales, incompatibles con la mentalidad cristiana del público y de los escritores barrocos.

[491] Al menos para Hermenegildo (1973: 454), que es el gran conocedor de la tragedia de este momento, el ejemplo de Áyax no resultaba transparente, porque lo asocia a valores negativos: «La base de la tragedia era la ejemplaridad para el público. Si esta se conseguía, el fin de la obra se había logrado. Intentaba elogiar la virtud exponiendo el vicio y su castigo. Y no dudaron en llegar a los mayores extremos atacando la maldad. El horror del espectador ante las matanzas que veía le hacía sentirse feliz al contemplar que era distinto de aquellos Atila, Áyax y Semíramis. El miedo se impuso como fundamento de la tragedia». Áyax, en este caso, no es un modelo negativo, como los de Atila o Semíramis, sino todo lo contrario.

5.9. AQUILES ES ESPAÑOL

Algunos de los relatos dedicados a la guerra de Troya que aparecen en letra de molde a finales del siglo, amén de la *Crónica troyana impresa* (44r-v), sostienen que Aquiles y su hijo Pirro eran «naturales de Mérida de la provincia de España»[492]. Al menos ese ideal militar es adquirido en propiedad por la literatura posterior. Según Lope, «en mi opinión es español Aquiles»[493]. Estas citas no pasan de ser, en el primer caso, una muestra de la herencia medieval que seguía presente en algunos textos impresos del Quinientos, y en el segundo, un reflejo más de la *translatio imperii* por la cual la cultura española se apropia de los modelos clásicos. Se incluyen aquí como un pórtico a la última parte de este capítulo, donde el desarrollo teatral de la historia de Áyax puede arrojar nuevas ideas sobre la tragedia que nos ocupa.

Lope de Vega escribió tres piezas sobre las empresas bélicas españolas en Italia. En ellas encontramos una exaltación de los soldados castellanos, entre los que destaca Diego García de Paredes. Sus títulos son *El blasón de los Chaves de Villalba*[494], *Las cuentas de Gran Capitán*[495], y *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*. Esta última fue terminada el 15 de febrero de 1600[496]. Debió ser representada entonces, pero no vio la imprenta hasta la magna edición de Menéndez Pelayo en 1900[497].

Argumento de la comedia lopesca

El primer acto está ambientado en Roma en el año 1507, y describe las aventuras de los dos soldados durante su estancia en el ejército pontificio. Los

---

[492] Cfr. *Crónica troyana impresa*, Medina del Campo: Francisco del Canto, 1597, ejemplar British Library 200.e.19. Joaquín Romero de Cepeda, en *La antigua, memorable y sangrienta destruyción de Troya* de 1583, dedica una digresión a este asunto (canto XIII, fols. 98r y v, *apud* Crosas 2008: 547). Sobre la recepción de la guerra de Troya en impresos de la segunda mitad del siglo XVI véase Crosas (2008).

[493] Cfr. *El asalto de Mastrique* (1604), v. 1968 (Lope 2002: 369).

[494] El manuscrito de esta obra está fechado en 1599; fue publicada en 1618 (Murley & Bruerton 1968: 78).

[495] Aunque fue publicada en 1638, Murley & Bruerton (1968: 441-442) sitúan su redacción entre 1615 y 1619.

[496] Según indican Morley & Bruerton (1968: 16), que tienen en cuenta el manuscrito 22422 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que es una copia del siglo XVIII que procede del original de Lope.

[497] Ha sido editada recientemente por Antonio Sánchez Jiménez (2006: 182-344) dentro de una monografía sobre la figura de Diego García de Paredes en la literatura del siglo XVI. Las citas proceden siempre de esta edición.

versos iniciales están dedicados a un episodio en el que roban las capas a dos romanos y le quitan a otro la capa y la dama (vv. 1-173). Cuando aparece el alguacil con todos los agraviados, los españoles se defienden con valentía (vv. 174-205). Luchan después contra un grupo de italianos que les atacan durante su turno de guardia (vv. 206-349). A esta pelea le sigue un discurso de García de Paredes a Clarinda en el que expone cuáles deben ser las cualidades de la mujer que quiera amarlo (vv. 350-611). Urbina tiene oportunidad entonces de demostrar su valor al defender a Clarinda de una cuadrilla numerosa de adversarios (vv. 612-716). Se anuncia aquí el primero de los pasajes históricos que transmite la comedia. A partir de un diálogo entre Gonzalo Fernández de Córdoba y unos generales italianos, nos enteramos de que el Gran Capitán se ha hecho cargo de todas las tropas españolas destacadas en Italia (vv. 717-811). Después de esta contextualización, la compañía de García de Paredes es atacada por el enemigo, que es vencido con facilidad, aunque Paredes es arrestado por batirse en duelo sin autorización y decide pasarse al campo contrario (vv. 812-973).

El segundo acto se ambienta ahora en Pavía, durante las jornadas gloriosas de 1525. El espectador necesita un nuevo marco temporal, y Lope expone cómo el Gran Capitán ha conquistado el reino de Nápoles y cómo García de Paredes y Juan de Urbina han realizado grandes hazañas para conseguir estas victorias (vv. 974-1115). La acción principal desarrolla ahora las proezas del Marqués de Pescara, que le hacen aparecer ante el público como el soldado español más relevante del momento y cuyas armas se van cargando de un enorme valor simbólico (vv. 1116-1358). Le sigue una acción secundaria: el adulterio de la mujer de Urbina, que será castigada de forma cruel por su marido (vv. 1359-1417, 1479-1553 y 1686-1837). Entre la infidelidad de ella y la venganza de él, se narran dos anécdotas de carácter ejemplar. El general alemán Jorge de Frundsberg y el propio Marqués son tentados por el enemigo a abandonar el bando imperial a cambio de una gran recompensa, pero ninguno de ellos acepta (vv. 1418-1462, 1554-1685 y 1838-1932).

En el último acto hemos llegado ya al año 1527 y el ejército español está acantonado en la ciudad de Nápoles. La introducción histórica corre a cargo de Hugo de Moncada, Pizarro, Zamudio y del propio Paredes, que narran el saco de Roma y la muerte del Marqués de Pescara (vv. 1933-2121). García de Paredes apunta ya su intención de quedarse con las armas del difunto. La acción de la comedia vuelve sobre la historia de la venganza de Juan de Urbina, porque le tiende una trampa don Pedro, el hermano de su mujer, y la cortesana Felisena, que termina de nuevo con la victoria del soldado (vv. 2122-2326).

Llega por fin el momento de la contienda por las armas del Marqués de Pescara (vv. 2327-2925). Puestas sobre su sepulcro, están esperando que alguien las reclame. El primero en pedirlas es Paredes. El Marqués de Vasto consiente en dárselas si antes de un día no aparece otro capitán que las reclame. Urbina reta a Paredes y los dos se disponen a defender su causa ante «todo el ejército que | ahora aquí se halla, [...] | para juzgar la nueva competencia» (vv. 2474-2476). El decorado del escenario se prepara para presenciar un acontecimiento de dimensiones homéricas:

> Descúbrase un templo y un sepulcro de paños negros con el cuerpo del Marqués armado, y los escudos de sus armas alrededor, y seis hachas en sus blandones a los lados ardiendo. Tomen sillas don Hugo y el del Vasto, y vayan entrando, al son de cajas y trompetas, todos los que pudieren por una parte, y detrás Paredes, y por la otra otros tantos, y detrás Juan de Urbina (2006: 312-313).

Interviene primero Paredes con un discurso en el que expone los hechos más destacados de su vida, como si de un memorial de hazañas se tratara. Aprovecha también la ocasión para recordar a los jueces los defectos de su oponente. Representa en cierta medida el papel de Áyax. Le sigue el parlamento de Urbina, que comienza con palabras similares a las que usó en su día el rey de Ítaca: «Si el cielo, ilustres varones, | [...] escuchara nuestros ruegos, | oraciones y plegarias, | nosotros, del gran Marqués, | y él de sus armas gozara» (vv. 2712-2717). Se presenta como un hombre valiente y, al mismo tiempo, como aquel que domina «la elocuencia | que os ha servido en mil causas» (vv. 2730-2731). La lista de sus hazañas es muy similar a la de Paredes, menos en aquellas ocasiones en las que asoma la falsilla del discurso de Ulises: «que yo, no sólo con armas | venzo, mas con el consejo, | ingenio e industria rara. | Soy soldado e ingeniero: | hago fosos, trincheras, cavas, | busco sitios, bastimentos, | por mí se mina y se asalta» (vv. 2887-2893). Al final de su intervención, el Marqués de Vasto pide al ejército su veredicto y todos exclaman a coro: «¡Que no den las armas a ninguno!» (v. 2920). El Marqués decide entonces que se queden junto al sepulcro de su dueño. Con estas palabras termina la comedia.

La pieza está llena, como deja ver en parte este breve resumen, de los elementos característicos del teatro histórico-bélico[498]. La exaltación de España a partir de la conducta de sus soldados es constante. La plasmación de la virilidad y de la arrogancia de éstos se realiza a través de los mismos recursos que hemos visto en la obra del sevillano: orgullo, desafíos, bravatas, combates en escena, etc. Para ello, se fija especialmente en la figura de García de Paredes, que desde las últimas décadas se había ido consolidando como uno de los mitos de la historia militar española, siempre en un terreno confuso entre la realidad y la fantasía. Su historia, aunque era muy conocida anteriormente, se había impreso por primera vez en Sevilla, en 1580, de la mano del mismo impresor que las obras de Cueva, Andrea Pescioni, y bajo el título de *Breve suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes, la cual él mismo escribió y la dejó firmada de su nombre, como al fin della parece*. El relato forma parte de la *Crónica del Gran Capitán [...] en la cual se contienen las dos conquistas del Reino de Nápoles*. Conocemos tres ediciones posteriores de este libro. Una segunda en Sevilla (Pescioni, 1582) y dos en Alcalá de Henares, en 1584 y 1586, a cargo de Hernán Ramírez. Esta obra fue precedida por una tradición oral y manuscrita sobre el héroe trujillano, como ha puesto de manifiesto Sánchez y Jiménez (2006: 33-88).

El Fénix aprovecha aquí uno de los grandes iconos populares del momento para escribir una pieza de fuerte valor propagandístico, a través de unos personajes y de unos sucesos que tenían de por sí gran fuerza dramática. Los dos primeros actos se ajustan a la historia legendaria de los soldados Paredes y Urbina, y el último es una transposición de la disputa entre Áyax y Ulises al contexto español, que pone en pie toda la carga cultural que ésta tenía. La escritura épica basaba su eficacia en un juego de analogías y reflejos entre los acontecimientos y los personajes tratados y los grandes referentes clásicos, tanto desde una perspectiva literaria –en el campo de la *dispositio* y la *elocutio*– como puramente temática –en la *inventio*–. Para hacer de un soldado español un héroe, se ha de situar en paralelo a los grandes héroes de la tradición. Su referente aquí es el juicio de las armas de Aquiles, transmitido con profusión durante el siglo XVI a través de fuentes clásicas y castellanas como las descritas anteriormente. Lope, en este caso, supone un salto conceptual con respecto al drama de Cueva. El sevillano propone a un héroe clásico como modelo de actuación militar. Lope expone la vida de unos soldados reales que son héroes en

[498] Véase una exposición de estas características en mi estudio sobre la cultura de la guerra (cap. 8).

la medida en que se advierte detrás de ellos la sombra de los modelos clásicos. La pieza del Fénix viene a ser el cumplimiento de la propuesta anterior, un ascenso al siguiente escalón cultural.

Conviene preguntarse ahora si Lope se inspiró directamente en la contienda ovidiana para dar este salto o si utilizó alguna otra fuente. Su última jornada toma de la literatura clásica la idea de la disputa de honor por las armas de un gran soldado (*inventio*). La disposición de la trama también es ovidiana –personajes, orden de intervención, etc.– pero los argumentos utilizados se nutren de la vida de los personajes históricos. Desde el punto de vista textual (*inventio* y *elocutio*), toma también algunas ideas del texto ovidiano, sobre todo en el parlamento de Urbina. El desenlace, sin embargo, ha sido modificado, principalmente porque la historia real de los soldados no haría verosímil el suicidio de ninguno de ellos.

La comedia de Lope sigue de cerca el canto XXVII del *Carlo famoso* de Luis Zapata, publicado en 1566 (Valencia: Joan Mey)[499]. El libro es un ambicioso poema épico en octavas reales con una historia, entre real y fantástica, de la vida del Emperador Carlos V. En el citado canto XXVII, de los cincuenta que tiene el texto, Zapata se desvía del argumento principal para narrar esta contienda entre el extremeño Paredes y el alavés Urbina, que nunca tuvo lugar. Como sabemos, debió tomar esta historia, en esencia, de la obra de Ovidio, pero al tratar con personajes reales se vio forzado a cambiar el contenido de los argumentos. El recurso a la historia de Áyax y Ulises parece haber sido bastante común en la primera poesía épica española, porque lo encontramos también en el sueño de Francisco I en el canto VII de la *Carolea* (1560) de Sempere, pero en el texto de Zapata aparece por primera vez trasladado del modelo clásico al modelo español contemporáneo. Lope toma de éste, entonces, la transposición de la disputa entre Áyax y Ulises para el caso de Paredes y Urbina. Una comparación entre ambas obras, como la realizada por el citado crítico, asegura que el dramaturgo tuvo delante el poema épico. Ahora bien, entre ambos se advierten ciertas diferencias que conviene apuntar. Zapata ha utilizado el texto de las *Metamorfosis* pero lo esconde conscientemente. No hay ninguna alusión ni a Áyax, ni a Ulises, ni a ningún otro referente mítico-legendario. Un lector poco avisado podría no reconocer la herencia clásica del pasaje, máxime cuando los argumentos de los pretendientes son ahora tan extraordinarios como castizos. Lope, en cambio, no sólo sabe que debajo de Zapata está la tradición épica

[499] Sánchez y Jiménez (2006: 97-166) ofrece también una edición de este canto del *Carlo famoso* y relaciona el poema con la comedia de Lope sin advertir (2006: 172-174) que dicha relación fue señalada ya por Menéndez Pelayo (1943: 58n) y, en fecha más reciente, por Narciso (1998), punto que ni siquiera advierte su revisor (López Alemany 2009).

antigua, sino que por la propia necesidad de su mensaje ha de procurar que los personajes así lo manifiesten, haciéndose continuadores de aquella época gloriosa:

PIZARRO: ¿Pues es negocio puesto en desafío?
DIEGO: De ninguna manera, que colgadas
encima de su espléndido sepulcro,
las han de pretender con solos méritos
los que quisieren competir conmigo.
PIZARRO: De esa manera, vuestras son las armas,
que ningún capitán tendrá los vuestros;
y esta contienda es muy notable y célebre
para España e Italia, pues parece
que se renueva aquel antiguo siglo
en que, después de destruida Troya,
Telamonio y Ulises competían
sobre las armas del famoso Aquiles.

(vv. 2338-2350)

URBINA:
Dejar, pues, la pretensión,
que, cuando laureles pises,
mal vencerás mi razón,
pues yo soy discreto Ulises
y tú, loco Telamón.

(vv. 2389-2393)

Este es el punto óptimo donde el teatro español ha asimilado el quid del artificio épico y donde Lope se alza sobre Zapata y el modo en que éste había asumido la tradición clásica. Pero no se habría llegado a este clímax, claro está, si las obras de Zapata, Acuña o Cueva no hubieran abonado previamente el terreno. Mientras que en la obra del sevillano la historia clásica tiene un sentido didáctico –porque enseña modelos que el espectador debe imitar– la comedia de Lope incorpora esa historia como un referente mítico que hace de los soldados unos héroes. La capacidad propagandística del teatro histórico adquiere así una nueva dimensión[500].

En otro plano de la comparación, Zapata otorga a Paredes el papel de Áyax (*fortitudo*) y a Urbina el de Ulises (*sapientia*). El texto que está imitando le lleva a marcar estos perfiles en ambos soldados, aunque en el segundo caso no fuera del todo coherente con la personalidad del capitán alavés. Como en otras de las versiones ovidianas, el poema parece inclinarse por Urbina, que muestra un equilibrio de virtudes, frente a Paredes, que representa aquí la fortaleza excesiva y casi bestial. Lope de Vega escribe dos actos donde la camaradería entre Paredes y

[500] Roso (2008) estudió la construcción heroica del personaje de Paredes en esta comedia pero, al no advertir la dinámica de apropiación de los modelos clásicos que estoy describiendo en estas páginas, su lectura resulta esencialmente incompleta.

Urbina es total y ambos representan el mismo patrón de soldados orgullosos, más dotados para la pelea que para el intelecto. Esta caracterización choca con la que se expone en el acto tercero, donde se muestra a un Urbina más envarillado y elocuente, y donde la camaradería de los soldados de los actos anteriores se tornan en airada competencia. Este cambio se justifica por la influencia de la fuente en la última jornada. En líneas generales, el personaje central de la pieza es el extremeño, y los destellos del Urbina ulíseo son un reflejo del texto que está detrás de Zapata, porque en las historias que cuenta el propio alavés se muestra el mismo espíritu impetuoso y fanfarrón que encarna Paredes. Al Fénix ya no le interesa tanto desarrollar un debate en torno a la idea del soldado ideal, como aprovechar la idea teatral del juicio de las armas para desarrollar sus historias legendarias. Reelabora así la tradición y la orienta hacia unos nuevos intereses.

No he conseguido identificar ninguna influencia de relación intertextual entre la *Tragedia de la muerte de Áyax* de Cueva y *La contienda* de Lope. Ya se ha apuntado que ambas operan dentro de esquemas conceptuales distintos. Sin embargo, querría señalar cómo Lope supo recoger del teatro prelopista este juego de dos personajes arrojados que se definen a sí mismos a partir de la honra y de la narración de la historia de sus hazañas. Esta figura debía resultar especialmente atractiva desde un punto de vista teatral. Lo que tiene de extravagante sobre el papel, se vuelve teatral y esencialmente dramático sobre las tablas. La misma idea de dos fanfarrones que compiten por demostrar quién de ellos es el mejor no pasó inadvertida para Lope, que la llevó a los corrales dentro de su larga serie de piezas sobre los soldados españoles[501].

[501] Este juego teatral entre dos fanfarrones que surge a partir del juicio de las armas, se mantuvo como un activo teatral con el paso del tiempo. Tal es así que está en el origen de una larga tradición en la que, siglos después, beberá don José Zorrilla para dar vida al duelo entre don Luis Mejía y don Juan Tenorio que da sentido a la pieza romántica.

CAPÍTULO SEIS
EN BUSCA DE LA FAMA

6.1. La recepción ejemplar de la materia clásica

6.1.1. El Templo de la Fama

El palacio de Diana

En el Renacimiento los edificios hablan a quien los contempla[502]. La arquitectura aglutina todas las artes plásticas y es portadora de unos elementos iconográficos cuyo mensaje supera los valores propiamente estéticos –aquellos que percibimos por los sentidos– y atiende a un programa simbólico que, *mutatis mutandis*, se puede reconocer en nuestra colección de romances y en el catálogo de las piezas de teatro histórico prebarroco que conservamos[503].

Durante la Edad Media, el edificio simbólico por antonomasia era la catedral, y el Renacimiento, por influjo humanista, traslada este protagonismo al palacio, a la casa señorial[504]. No es éste el lugar oportuno para atender a los estudios de arquitectura más relevantes de la época, pero podemos reconocer este programa en fuentes literarias que recrean, con palabras, el ideal del palacio en la segunda mitad del siglo XVI. Encontramos un caso paradigmático en *Los siete libros de la Diana* (1560) del cortesano Jorge de Montemayor, de enorme popularidad en el último tercio de la centuria[505]. En el Libro IV los protagonistas llegan, a través de un tupido bosque, a un «suntuoso palacio, delante del cual estaba una gran plaza cercada de

[502] La evolución de la concepción filosófica de la arquitectura en la Italia de fines del *Quattrocento* reforzó la conciencia simbólica de los elementos arquitectónicos básicos y de la ornamentación (Chastel 1991: 149-154, 153).

[503] Esa carga semántica, como se irá exponiendo en estas páginas, y desarrolla Cámara (1990: 85-102), se dispone de formas variadas, pero preferentemente en el interior del edificio.

[504] Véanse la propuesta de una clasificación cronológica de Ramírez (1983: 45-47).

[505] La primera edición datada que conservamos es de 1560, pero la fecha más probable de publicación de la *princeps* es el año 1559. A partir de entonces se convierte en un auténtico fenómeno editorial, con más de treinta ediciones en lo que resta del siglo (Fosalba 1994). Véase la edición de Montero (Montemayor 1996), que tengo en cuenta para las citas de este trabajo.

altos acipreses, todos puestos muy por orden, y toda la plaza era enlosada con losas de alabastro y mármol negro, a manera de jedrez» (Montemayor 1996: 169). La portada de aquel edificio era de «mármol serrado con todas las basas y chapiteles de las columnas dorados, y así mismo las vestiduras de las imágines que en ella había. Toda la casa parecía hecha de reluciente jaspe, con muchas almenas, y en ellas esculpidas algunas figuras de emperadores, matronas romanas y otras antiguallas semejantes» (1996: 169). Una tabla, colocada sobre la puerta, anuncia a los pastores que están a punto de entrar en el templo de Diana, y que sólo podrá pasar por ella aquel que haya guardado el «don de castidad» y aquel que la fe en «aquel primero amor ha conservado» (1996: 170).

Una vez dentro del edificio, les sorprende su gran patio, colmado de una decoración espléndida. Destacaba en él un mural con los siguientes grabados:

> En medio del patio había un padrón ochavado de bronzo tan alto como diez codos, encima del cual estaba armado de todas armas a la manera antigua, el fiero Marte, aquel a quien los gentiles llamaban el dios de las batallas. En este padrón con gran artificio estaban figurados los superbos escuadrones romanos a una parte, y a otra los cartaginenses; delante el uno estaba el bravo Aníbal y del otro el valeroso Escipión Africano, que, primero que la edad y los años le acompañasen, naturaleza mostró en él gran ejemplo de virtud y esfuerzo. A la otra parte estaba el gran Marco Furio Camilo, combatiendo en el alto Capitolio por poner en libertad la patria, de donde él había sido desterrado. Allí estaba Horacio, Mucio Escévola, el venturoso Cónsul Marco Varrón, César, Pompeyo con el magno Alejandro y todos aquellos que por las armas acabaron grandes hechos, con letreros en que se declaraban sus nombres y las cosas en que cada uno más se había señalado (1996: 179-180).

Por encima de estos héroes, en la misma lápida, había un caballero con la espada en la mano y con cabezas de moros a sus pies. Le acompañaba un letrero que decía: «Soy el Cid, honra de España, | si alguno pudo ser más | en mis obras lo verás». A su lado aparecía Fernán González: «Mi gran virtud sabrá muy bien decilla | *la Fama que la vio*, pues ha juzgado | mis altos hechos dignos de memoria, | como os dirá la castellana historia». Y vemos después a Bernardo del Carpio, al Gran Capitán, a Antonio de Fonseca y a Luis de Vilanova (el padre de Juan de Vilanova, al que Montemayor dedica *La Diana*) (1996: 180-183). Asombrados por tales hazañas, los personajes se dirigen ahora a una sala decorada con marfil. En sus paredes están esculpidas:

> muchas historias antiguas, tan al natural que verdaderamente parecía que Lucrecia acababa allí de darse la muerte, y que la cautelosa Medea [*sic*, por

> error, Penélope] deshacía su tela en la isla de Ítaca [...]. Y otras muchas historias y ejemplos de mujeres castísimas y *dignas de ser su fama por todo el mundo esparcida*, porque no tan solamente a alguna dellas parecía haber con su vida dado muy claro ejemplo de castidad, mas otras que con la muerte dieron muy grande testimonio de su limpieza, entre las cuales estaba la gran de española Coronel, que quiso más entregarse al fuego que dejarse vencer de un deshonesto apetito (1996: 183-184).

En otra habitación del interior, «cuyas paredes eran cubiertas de oro fino, y el pavimento de piedras preciosas», vieron otras «muchas figuras de damas españolas y de otras naciones, y en lo muy alto la diosa Diana», señora de la castidad, cuya vista causó gran admiración a los que habían entrado (1996: 185). Más adelante, sentado junto a una fuente, vieron al mismísimo «Orfeo encantado, de la edad que era al tiempo que su Eurídice fue del importuno Aristeo requerida» (1996: 185). Y allí escucharon su canto: un largo poema, dirigido a las pastoras, donde enumera los casos heroicos «de las que hoy dan valor y lustre a España» (1996: 187-204, 189): una lista de casi medio centenar de damas españolas de aquel siglo que fueron ejemplo de hermosura y de honestidad. Y de ahí, fueron guiados por las ninfas al camposanto donde descansan los restos Catalina de Aragón y de todas aquellas que supieron guardar su castidad.

Dimensión ético-política

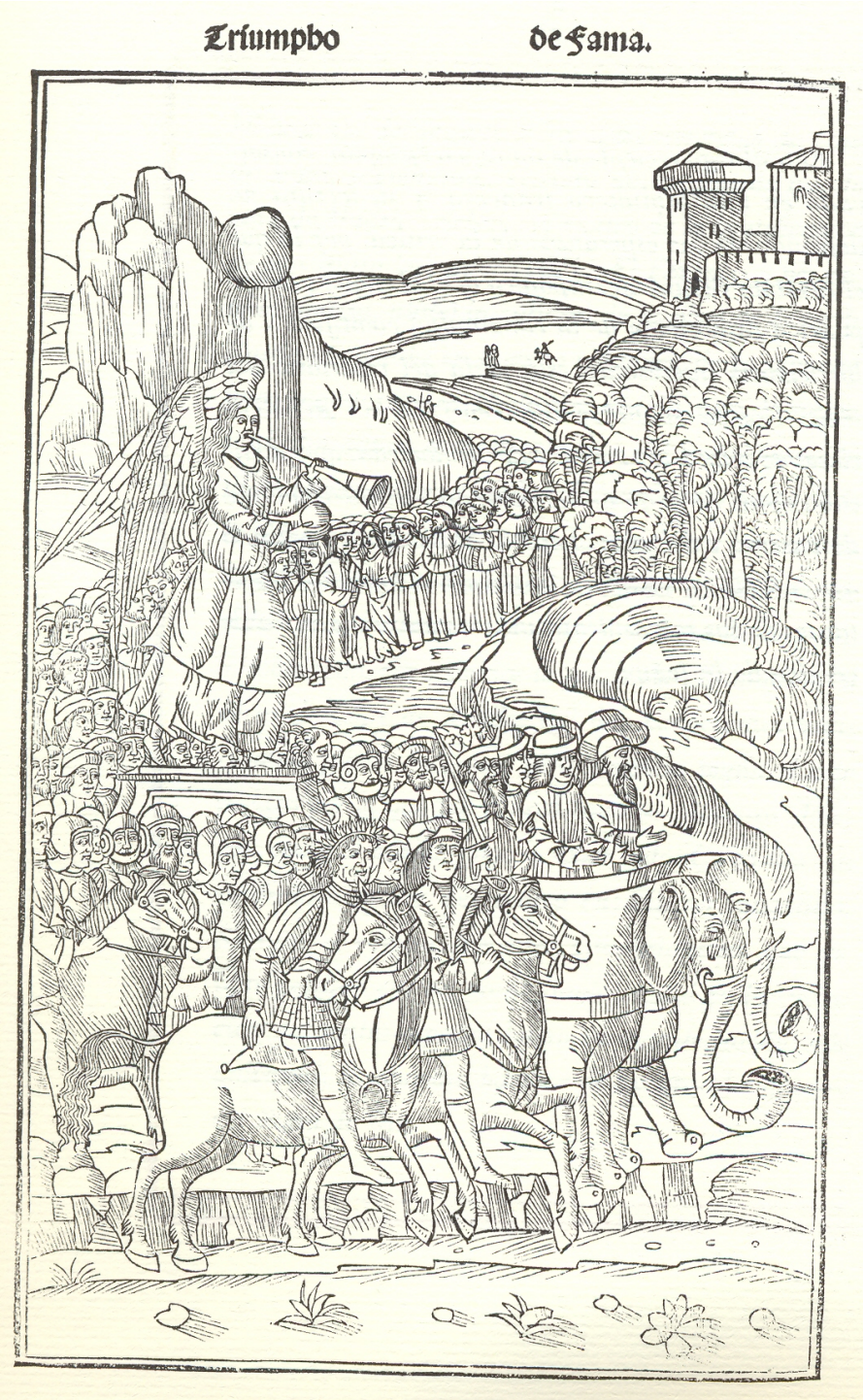
En rápida síntesis, los tres primeros libros de la novela plantean al lector la atormentada vida sentimental de sus cinco protagonistas, pastores y pastoras de un mundo irreal. Los tres libros finales muestran la solución ejemplar de estos casos amorosos. Este cambio del desasosiego a la armonía se inicia con el paso de los protagonistas por el palacio, situado en el cuarto libro, punto medio de los siete que forman la obra. El palacio está propuesto como una escuela del amor. Los pastores han de entender que el verdadero amor prescinde del loco amor, del amor carnal, y se ordena en el ideal de la unión matrimonial. Han aprendido esta lección a partir del programa simbólico del templo de Diana, que está dispuesto como un Templo de la Fama, como un espacio que se configura a partir de la fusión de ejemplos militares y amorosos, antiguos y modernos, dispuestos en un mismo plano de significación como casos ejemplares que el lector ha de imitar[506].

[506] El Templo de la Fama es una concepción alegórica procedente de Ovidio (*Metamorfosis*, XII, 39-63) que aparece en la literatura medieval y renacentista –con formas diversas– para exponer aquellos ideales que merecen la gloria, la memoria imperecedera, la fama, etc. La concepción y estudio del palacio de Diana como un Templo de la Fama en esta novela procede de Correa (1961), a quien he tenido presente en estas reflexiones.

Este modelo literario tiene su plasmación real, en mayor o menor medida, en muchos palacios contemporáneos. Sebastián (1980) señaló, como un ejemplo paradigmático, la Casa que se hizo construir el banquero Gabriel Zaporta en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVI. En su patio se esculpió una galería de medallones con el bulto de los héroes antiguos y los reyes presentes, acompañados por una serie de motivos, cincelados en las paredes y en las columnas, con pasajes de los trabajos de Hércules e imágenes emblemáticas tomadas directamente de Alciato, elementos que advertiremos también en las casas de los nobles sevillanos.

La misma idea del Templo de la Fama es una concepción esencial de los palacios renacentistas, según los tratados arquitectónicos más relevantes, como el de Filarete, cuyo programa simbólico se solía completar con una concepción del edificio como una Casa de la Virtud y del Vicio, encaminada, a través de alegorías ejemplares, a transmitir una de las claves principales del Humanismo, el renacimiento de la *virtus* antigua, convenientemente cristianizada. Este programa ético y estético aparece entreverado, en muchas ocasiones, con el de la Monarquía Hispánica, que se sitúa como continuadora de los grandes imperios del pasado. Un ejemplo paradigmático de este programa es la magnífica portada de la Universidad de Salamanca, sin duda una de las expresiones más elocuentes del humanismo castellano de Quinientos[507].

[507] Un estudio más desarrollado de las características del palacio renacentista, y de los principales teóricos del momento, puede verse en Sebastián & Cortés (1973: 33-55), donde se analiza también el programa simbólico de la Universidad de Salamanca.



Triunfo de Fama
F. Petrarca, *Los seis triunfos*, traducción de Antonio de Obregón,
Logroño: Arnao Guillén de Brocar, 1512, fol. 81v (*apud* Cátedra 2007b: 38)

6.1.2. El canon de los hombres ilustres

Al contemplar el legado de la tradición clásica, los hombres de Renacimiento adquirieron la convicción de que la *narratio rei gestæ* era la tarea propia del historiador, y que tenían el deber de transmitir a la posteridad los hechos memorables del pasado para que la historia fuera, como entendía Cicerón, *magistra vitæ*. Por eso, su cometido era preservar, en la memoria de las gentes, el ejemplo de los grandes hombres y de las grandes conquistas de los pueblos (inventos, fundaciones, costumbres, conocimientos, etc.). El historiador y el poeta debían recordar sus hazañas para que sirvieran de ejemplo a los hombres del presente, y para asegurar que nadie escatimara o reclamara la gloria que ellos alcanzaron.

Dentro de la renovación de los géneros literarios que está propiciando el Humanismo –tales como la epístola o el diálogo–, el discurso historiográfico se desarrolla a partir de nuevos cauces, como el género biográfico, entendido a partir de dos modalidades básicas, la galería de personajes ilustres y el retrato panegírico. Ambas tienen un desarrollo literario, pero también artístico, como hemos visto en el caso de la arquitectura y la escultura alegórica, o se ha comentado, en el contexto hispalense, al hablar del *Libro de retratos* de Francisco Pacheco. En efecto, gracias a la palabra y a la imagen –o a una feliz comunión entre ambas– se recuperaba un género clásico que comportaba, en palabras de Gómez Moreno (1994: 228), «la exaltación de la patria por medio del elogio de sus grandes hombres del pasado, lejano o próximo, y de su propia época».

En el origen de estas «biografías», resulta fácil advertir la influencia de las semblanzas de Suetonio, de Plutarco, o del ya citado Valerio Máximo, del que los humanistas aprendieron a componer sus catálogos como una retahíla de anécdotas, y a quien siguen en ocasiones de un modo expreso. La nómina de los personajes ilustres de la Antigüedad utilizados en este tipo de programas se corresponde con un esquema, un canon, que viene ya fijado por los humanistas italianos, tanto en los nombres como en las historias concretas que han de ser recordadas. Pienso principalmente en el *De viris illustribus* de Petrarca, o en sus *Triunfos*, en los que utiliza la tradición clásica como un legado moral que oriente al lector a partir de ejemplos positivos y negativos. Veamos algunos ejemplos que resultan ilustrativos desde el punto de vista de su recepción en la obra de Juan de la Cueva, señalada entre paréntesis[508]. En el *Triunfo del Amor* nos encontramos con el carro de Cupido al que siguen, atrapados por sus redes, personajes como César, Dionisio de Siracusa

[508] Tengo en cuenta, a partir de aquí, la edición bilingüe del texto de los *Triunfos* de Petrarca (2003) preparada por Guido M. Cappelli. Los ejemplos que se aducen son consecutivos, de manera que se pueden localizar fácilmente en el texto original sin necesidad de indicar el punto exacto de todas las referencias. En las notas de la edición citada se puede encontrar una amplia documentación histórica sobre cada uno de los personajes aludidos.

(romance n. 97), Nerón, Dido y Eneas, Teseo (n. 33), Hércules, Paris y Helena, y dioses como Apolo (nn. 1 y 93) y Júpiter. Se puede reconocer también al rey Masinisa y a su amada Sofonisba (n. 55), que narran al poeta sus desdichas, y a los que sigue el rey Seleuco con la historia del amor de su hijo Antíoco por la joven Estratónice (n. 44). Otros tantos encarnan, ciertamente, casos infelices, como Perseo (n. 58), Narciso o Pigmalión. Una segunda fila de amantes cuenta con la presencia de Pompeyo, Agamenón, Ulises (n. 2), Aníbal, etc., junto a personajes bíblicos como David y Sansón. La lista se completa con historias de los ciclos novelescos medievales, como las de Lanzarote y Ginebra o Tristán e Iseo.

En el *Triunfo de la Castidad* Laura aparece acompañada por las Virtudes y por las heroínas del pasado clásico famosas por su castidad: Lucrecia (*Comedia de la libertad de Roma*), Penélope, Virginia (romance n. 13 y *Tragedia de Virginia*), Judith, Tucia (n. 22), las mujeres teutonas que, al ver la derrota de su ejército, se procuraron la muerte antes de ser deshonradas por los romanos (n. 9), jóvenes contemporáneas como la florentina Piccarda Donati, etc. y, todas juntas, derrotan al Amor.

De los triunfos restantes destaca sobre todo el *Triunfo de la Fama*, a la que acompañan, en primer término, los grandes generales romanos: César (nn. 53, 78), Escipión el Africano (n. 54), Octaviano Augusto (n. 99), el Cónsul Cayo Claudio Nerón (n. 37), el Cónsul Paulo Emilio (n. 75), Manio Curio Dentato, Marco Furio Camilo (nn. 79 y 90), Manlio Torcuato (n. 49), Marco Curcio (n. 96), Mucio Escévola (*Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola*), Apio Claudio (n. 13 y *Tragedia de Virginia*), Pompeyo (nn. 7, 70), Tarquinio Prisco (n. 82), Tarquinio el Soberbio (*Comedia de la libertad de Roma*), etc.; después los militares no latinos, como Aníbal –recordado repetidas veces en los *Triunfos* y en los romances de Cueva (nn. 14, 19, 37, 59, 75, 83, 85)–, Aquiles (n. 2), Ciro (nn. 45, 66, 67), Alejandro Magno (n. 88), Néstor (*Tragedia de la muerte de Áyax*), Leónidas, etc.; y otros de la Historia Sagrada: Salomón, Moisés, Josué, etc., a los que siguen las mujeres guerreras: las amazonas, Camila, Semíramis, Cleopatra, de nuevo Judith, etc. Entre los personajes modernos encontramos al Rey Arturo, a Carlomagno, a los Doce Pares de Francia, a Saladino (cuya presencia nos desconcertó en el *Coro febeo*, n. 34, por ser un «infiel»), a Godofredo de Bouillon y a varios nobles contemporáneos de Petrarca.

En el último canto de este triunfo recuerda a aquellos que fueron ilustres por sus méritos intelectuales, como Platón (n. 86), Aristóteles, Pitágoras, Anajarco (n. 31), Sócrates (n. 87), Demócrito, Arcesilao (n. 47), Diógenes (nn. 68, 86), Homero, Virgilio, Cicerón (n. 6), etc., pero deja fuera del canon, con toda la intención, a los medievales. Bajo estas referencias, la crítica ha identificado, principalmente, la influencia de Tito Livio y de Valerio Máximo, a los que el de Arezzo reformula conforme a una clave ejemplar actual[509]. Junto a Petrarca, servía también de patrón

[509] Remito de nuevo a las notas explicativas sobre cada personaje en Petrarca (2003).

inicial el *De cassibus virorum illustrium* de Boccaccio, que se complementaba con el *De claris mulieribus*, de una nómina de personajes similar.

A la zaga de estas primeras redacciones, la literatura italiana vio la publicación de decenas de catálogos de hombres ilustres. En España, se va generando una galería de españoles insignes a partir de obras compuestas en la segunda mitad del siglo XV, como las *Generaciones y semblanzas* (c. 1450) de Fernán Pérez de Guzmán, o los *Claros varones de Castilla* (c. 1483) de Hernando del Pulgar. De Pérez de Guzmán se conserva además un poema en *Loor de los claros varones de España*, donde se rinde homenaje por igual a los héroes patrios y a los de la Antigüedad[510]; un programa que siguió Diego Rodríguez de Almela –por influencia de su maestro Alfonso de Cartagena– al unir la Historia Sagrada con la historia medieval hispana en su *Valerio de historias escolásticas y de España* (1487), y que ha resultado ser, en cuanto a la lista de los casos recogidos, la falsilla sobre la que se escribieron los romances castellanos de Cueva.

El humanismo sevillano, como veremos, acogió con entusiasmo esta tradición, y la proyectó como un elemento esencial de su mensaje ético-político, y como una herramienta de autocanonización. Vaya por delante el ejemplo del Maestro Mal Lara, que utilizó estas galerías biográficas en obras tan significativas como el *Hércules animoso*[511] o la *Descripción de la Galera Real*, y fue la materia exclusiva de una de sus obras perdidas, como declara en 1568: «De muger latina diremos adelante, y de quántas ha havido. D'ellas tengo hecha una Silva en verso latino, donde se cuentan más de dozientas mugeres illustres en todo género de doctrina, lo qual saldrá para honra de la virtud»[512].

Una vez advertida la correspondencia de este canon humanista de historias antiguas y modernas con los argumentos del romancero erudito expuesto en las páginas anteriores, se muestra con mayor claridad su influencia en la dramaturgia de la generación teatral de 1580 y en el corpus de piezas históricas de Juan de la Cueva.

---

[510] Véase Dutton (1900-1991: ID 0105). He recogido casi todas estas noticias del capítulo que Gómez Moreno (1994: 227-241) dedica al género de las galerías de hombres ilustres en su monografía sobre el primer humanismo castellano. En sus páginas se enumeran muchas otras obras españolas e italianas que no procede comentar aquí. Sobre la recepción de este canon clásico en la literatura española y sobre la forja del propio canon castellano en el siglo XV véase Infantes (2004), que se detiene especialmente en la relación de las autoridades literarias clásicas y modernas que enumeran los poetas en estas composiciones o «espejos poéticos» como un «autoelogio» de su propia labor; porque la elaboración de un canon lleva implícita la inclusión del que lo compone.

[511] Sobre su presencia en esta obra véase Escobar (2000b: 143-146), y el testimonio de Mosquera (Mal Lara 2005: 172): «en el divino *Hércules*, que con tanta fertilidad de estilo eroico describió sus doce trabajos en cuarenta y ocho cantos, donde tanta historia de antiguos capitanes, y señalados varones, y tanta philosophía natural y moral se esparze y resplandece por ellos».

[512] Cfr. *Filosofía vulgar* (Mal Lara 1996: 217). Si bien no llegó a llevar a la imprenta esta obra, debió ser parte del material pedagógico de su Estudio.

Y al ser más conscientes de su origen, podemos percibir con mayor nitidez cuál es su finalidad[513].

[513] Cappelli (Petrarca 2003: 66-74) ofrece un panorama de las vías de influencia más destacadas de los *Triunfos* en la literatura castellana de los siglos XV y XVI. Véase también la bibliografía que incluyo en mi edición del «Triunfo de la muerte» que tradujo Juan Coloma (2010) en 1554.

6.2. EL IDEAL RENACENTISTA

La crítica historiográfica ha utilizado la diferencia de percepción de la idea de la fama para caracterizar el paso de la Edad Media al Renacimiento. En la primera, el sentido trascendente de la vida tendió a anular la ambición de la gloria terrena, mientras que en la segunda, al decir de Lida (1983: 9), «el amor a la fama es un impulso enérgico y fecundo como el que más en la vida y en el arte». Esta dicotomía se puede aceptar de un modo general –y por ello impreciso–, pero no en un sentido absoluto. En ciertas esferas del mundo medieval se dio, ciertamente, esta huida del honor mundano –recuérdese que Dante situó a la Fama en el primer círculo del *Purgatorio* (XI, vv. 73-142) como una especie de la soberbia–, pero en otros ámbitos, en el mundo cortesano o civil, la idea no fue totalmente ajena, aunque en ningún modo comparable a ese «impulso enérgico» que movió a los hombres del Renacimiento en su afán por emular el ejemplo de la tradición clásica recién descubierta. Esta breve síntesis, como digo, está necesitada de importantes precisiones, como las que realizó la citada investigadora, para la que «nuevos factores de vida y pensamiento hacen más variada y explícita la afirmación de la idea de la fama al comienzo de la Edad Moderna, de tal modo que la notoria avidez de fama de esta época no es sino el término de una evolución continua a partir de la Edad Media y no un reanudar vínculos con la Antigüedad tras un corte con el inmediato pasado medieval» (1983: 293-294)[514].

Juan de Mena en busca de la fama literaria

Dentro de este recorrido se debe destacar –como ya hicimos en el estudio sobre Áyax– la figura literaria de Juan de Mena[515]. Lida (1983: 278) lo caracteriza como un hombre que anticipó las tendencias del Quinientos, que debió tener una «nerviosa sensibilidad a la gloria», y que llegó a entender que la mayor amenaza que se cierne sobre el escritor es el olvido. En su obra nunca encontramos una condena de la fama, ni aparece situada en un lugar secundario frente a la gloria de la vida futura. Por el contrario, en sus versos aparece con facilidad la alabanza de los casos individuales de heroísmo y de la honra que alcanzan los hombres en el combate. En su *Laberinto de Fortuna* (1444), por ejemplo, anima a los nobles castellanos a dejar a un lado los problemas internos y lanzarse a recuperar la Península para la

[514] Remito a su monografía –que he tenido en cuenta, como se verá, en varios puntos de este epígrafe– para un estudio más detenido de la tradición medieval castellana.

[515] Para estas reflexiones sobre la obra literaria de Juan de Mena tengo presente la monografía de Lida (1983) y a Deyermond (1998: 330-333). Cito su *Laberinto de Fortuna* a partir de la edición de Kerkhof (Mena 1995).

cristiandad: «¡O virtüosa, magnífica guerra! | En ti las querellas bolverse devían, | en ti do los nuestros muriendo bivían | por gloria en los çielos e *fama en la tierra*» (est. 152). El propósito de esta obra es marcadamente político, y está encaminado a conseguir el favor de Juan II para don Álvaro de Luna. Con este fin, el poeta presenta dos grupos sociales: uno de ellos está marcado por elementos negativos (la Fortuna, la guerra civil, el pecado, la magia, etc.) y el otro por valores positivos (la Providencia, la Reconquista, la Fama, la figura del rey, el propio valido, etc.). En sus versos, Mena trae a la memoria las hazañas antiguas y las de Castilla, y alaba a Juan II sobre todos los monarcas que le precedieron. Podríamos incluso entender el poema como un Templo de la Fama, donde la historia no es sino una colección de personajes y hechos ilustres. De ese modo, cuando la Fama pregona la valía de los grandes hombres, cumple además una función ejemplarizante, al llamar a los lectores del presente a seguir tal o cual ejemplo.

Esta presentación de las múltiples facetas que implica la nueva percepción de la fama, se ha de completar con la de la exaltación de la propia labor del escritor. Mena se alza así sobre el resto de los poetas de su generación y apunta ya hacia una sensibilidad totalmente moderna. Del mismo modo que ha llegado hasta nosotros la gloria de los hechos del pasado, merced a los escritos de los autores antiguos, Mena reclama para sí la misma inmortalidad, ya que las hazañas del presente van a ser recordadas gracias a sus palabras. Su poema comienza con estos versos: «levante la Fama su boz ineffable, | por que los fechos que son al presente | vayan de gente sabidos en gente, | olvido no prive lo que es memorable» (est. 3). Y si la Fama no nos trae a la memoria las proezas de los españoles, no es porque sean inferiores a las de los héroes clásicos, sino porque no ha habido escritores que las supieran «celebrar»:

> Como non creo que fuessen menores
> que los d'Africano los fechos del Çid,
> nin que feroçes menos en la lid
> entrasen los nuestros que los agenores,
> las grandes façañas de nuestros señores,
> la mucha constançia de quien los más ama,
> yaze en teniebras dormida su fama,
> dañada d'olvido por falta de auctores. (est. 4)

Estos argumentos tienen su origen en los autores clásicos. Cicerón clamaba, en su *Pro Archia* (VI, 14), con palabras que fácilmente pudieron estar en el recuerdo de Mena: «quæ iacerent in tenebris omnia, nisi litterarum lumen accederet». En un sentido positivo, pero con idéntico mensaje, se expresaba Enrique de Villena (1989: I, 27) en el proemio a su *Traducción y glosas de la «Eneida»*: «En este paso, señor muy

exçelente, devedes notar que poco vale a los grandes prínçipes e reyes fazer aseñalados e estrenuos fechos quanto a la perpetuaçión de la fama sy non ayan lengua enseñada que lo sepa dezir e por sçientíficas e dulçes palabras en scripto contar». Y entre Cicerón y los castellanos se sitúa el trampolín de los humanistas italianos, y de textos como la *Collatio laureationis* (1341) de Petrarca, que inauguró esta nueva autoconcepción del escritor. Dependientes del esquema simbólico de los *Triunfos* y de la coronación petrarquistas, se escriben en la Península, desde finales de la Baja Edad Media, composiciones como el *Triunfo del Marqués de Santillana*, de Diego de Burgos, la *Coronación de Mossén Jordi* de Santillana, la propia *Coronación* de Mena o el poema de Encina titulado *El triunfo de la Fama*, en conmemoración de la toma de Granada.

6.3. FAMA Y MEMORIA EN LA TRADICIÓN «HISTORIAL» HISPALENSE

Este discurso de la fama atraviesa toda la Edad Moderna y corre en paralelo al propio desarrollo de la Monarquía Hispánica. Y Sevilla fue uno de los principales focos de su difusión y de la puesta en práctica de los géneros «historiales» renacentistas. La capital del Guadalquivir actuó como una caja de resonancia de las glorias españolas, elevadas sobre el peldaño de la Antigüedad clásica gracias la labor de sus poetas, que actuaban a su vez como altavoces de la labor literaria de unos y de otros. Pedro Mexía (2003: 688) señalaba en su *Silva de varia lección* que «hablando de moral y humanamente dos cosas son principales las que mueven y levantan a los hombres a hacer grandes y señalados hechos en la guerra y en la paz: la primera es honra y fama, e la segunda el provecho e interese. Los magnánimos e grandes corazones principalmente cobdician e procuran los primero». Hemos visto ya el caso de su *Historia imperial y cesárea* (1546)[516] –organizada como una colección de biografías ejemplares de monarcas desde Julio César hasta el abuelo de Carlos V–, y de otros humanistas sevillanos como Juan de Mal Lara, auténtico patriarca de los escritores de la segunda mitad del siglo, paradigma de la retórica clasicista y de la concepción de la literatura historial del momento.

Además de estos «humanistas mayores», se podría citar el caso de Argote de Molina, que, a imitación de Mal Lara, tenía en su casa, según recordaba Pacheco (1983: 164), «un famosso Museo, juntando raros i peregrinos libros de Istorias impresas i de mano [...] i una gran copia de Armas [...] i monedas [...] y Retratos de insignes Ombres, de mano de Alonso Sánchez Coello», encargados a dicho pintor en 1571 (Lleó 1979: 63), y que «se dispuso a escrivir lo que la Antiguedad tenía ya borrado de la memoria», textos entre los que destaca «un elegante *Libro de elogios de varones ilustres*, i el singular i copioso que intituló *Nobleza del Andaluzía*», que cité en mi estudio sobre el *Coro febeo*.

6.3.1. El paradigma de Fernando de Herrera

Uno de los discípulos más aventajados de Mal Lara fue Fernando de Herrera. Con sus *Anotaciones* (1580) a la obra de Garcilaso, de hecho, no pretendía otra cosa que hacer un elogio del toledano que situara su obra en la línea de los clásicos y prestigiara su propia labor de comentarista. Entre sus páginas podemos entresacar la siguiente reflexión:

[516] Desde 1545 fue reeditada en castellano en nueve ocasiones hasta 1655, otras veinte en italiano hasta 1683, dos en inglés y una en alemán, según expone López Estrada (Herrera 2001: 68-69).

> El ingenio humano, que es la fuerza de nuestra alma, como se conozca inmortal, desea también que su mismo cuerpo, compañero y aposento suyo, en cuanto fuere posible, goce de aquella mesma felicidad. Por eso edifica pirámides, y lo cierra en ellas, para que, no pudiendo igualar los espacios todos y universos términos de los tiempos, sobrepuje muy grande y extendida parte de ellos; y esta apetencia de la inmortalidad, que nos procede del parentesco que tenemos con ella, nos impele a la celebración de nuestra memoria y a procurar *que viva nuestro nombre perpetuamente en boca de la fama y en los escritos de los hombres sabios*, mayormente de los poetas, porque éstos son los que más han guardado con sus divinos versos la gloriosas hazañas de los varones esclarecidos desde la primera memoria de las cosas (Gallego 1972: 448).

Durante toda su vida estuvo trabajando en una ambiciosa *Historia general del mundo hasta la edad del emperador Carlos quinto* que no ha llegado hasta nosotros, pero que divulgó en alguna ocasión. Pacheco (1983: 109) apunta en su *Libro de retratos* que la obra «particularmente tratava las acciones donde concurrieron las armas Españolas, que escribieron con injuria o envidia los escritores estrangeros, la cual mostró acabada i escrita en limpio a algunos amigos suyos el año 1590», unos amigos que entendían que se podía poner a su autor «en competencia con los más señalados Poetas i istoriadores de las otras Regiones de Europa». Debido a esta pérdida, tenemos que acercarnos al planteamiento de la literatura histórica de «el Divino» a partir de dos obras menores, la *Relación de la guerra de Chipre y suceso de la batalla de Lepanto* (1572) y la breve biografía de *Tomás Moro* (1592), que enmarcan por delante y por detrás el estreno y la publicación del teatro de Cueva y la propia obra literaria de Herrera[517].

La batalla de Lepanto

En la primera relata los acontecimientos sucedidos en torno a la batalla de Lepanto de octubre de 1571, por lo que el texto se tuvo que redactar e imprimir con rapidez[518]. Aparece prologada por Cristóbal Mosquera de Figueroa, que insiste en la importancia de la historia como guía para la virtud personal y para la prosperidad de los pueblos, y llama la atención sobre diversos puntos relacionados con el sentido historiográfico de la relación de su amigo Herrera, y sobre la fama que adquieren los soldados en el combate, cuestión que expone tanto a un nivel teórico general (A)

[517] Citaré el texto de la *Relación* por su edición en el CODOIN (vol. XXI, págs. 243-382). Para el *Tomás Moro* véase la última edición preparada y estudiada por Francisco López Estrada (Herrera 2001). Para un análisis de la prosa historial de Herrera a partir de estas dos obras véase Márquez (2005).

[518] La licencia se otorgó en septiembre de 1572 (Cfr. CODOIN, vol. XXI, pág. 245).

como sobre el caso concreto de esta victoria en particular (B). Veamos un ejemplo de cada enfoque[519]:

A todos aquellos que quisieren engrandecerse y fueren *inclinados a gloria y fama*, se aplicarán más al ejercicio de la guerra que a otro, porque por las leyes antiguas todas las naciones bien constituidas y gobernadas a los que se daban a esta virtud les *atribuyeron coronas de perpetua fama*, para que incitados con el premio inestimable de la inmortalidad, todos con mayor ánimo y brío tomasen las armas y las ejercitasen y bañasen en sangre de enemigos

B Y sería justa razón que no perdiese el hilo de pasar con esta empresa más adelante, celebrando la honra y valor de España, que con tanta magnificencia de estilo comenzó en el principio de su florida edad, celebrando ahora juntamente el valor destos animosos españoles, cuyas imágines son adoradas y temidas en toda Asia, África y parte de Europa y América, donde *se hará mención de tantas coronas* murales, cívicas, triunfales y navales, colocándolas en el cielo, pues su dignidad y grandeza no puede tener morada en la estrecheza de la tierra, considerando que ninguna cosa hay que así sea estimada de todos como *el ardiente deseo de la fama* y el loor [...]; ninguno hay [...] que no desee con infinita codicia llegar a la *alteza de la gloriosa fama* y de tal suerte lo traen todos estampado en el alma

La relación está escrita de un modo objetivo, con un lenguaje llano, porque estaba destinada a un público muy general y tenía un carácter informativo. Por eso –prosigue Mosquera de Figueroa– «podría el autor hacerlo en verso heroico, tan grave y numeroso que viniera a igualar su estilo con la grandeza del sugeto, pero él quiso tomar esta empresa y escribirla en oración desatada»[520]. A pesar ello, el autor no pierde la ocasión de componer como epílogo una *Canción en alabanza de la Divina Majestad por la victoria del señor don Juan*, de inflamados versos épicos. En las páginas de la *Relación* se narran las acciones de los dos bandos, pero la atención se centra de un modo especial –naturalmente– en las hazañas de los españoles y más aún en las de su capitán: la victoria «sólo se debe al valor de D. Juan de Austria por general confesión de todos, porque él con ánimo imitador de las hazañas de su padre y con dichosa y considerada determinación [...] se dispuso a la batalla»[521]. Esta obrita se presenta como un ejemplo del optimismo político y de la recepción triunfante de unos tópicos humanistas por parte de dos integrantes del humanismo sevillano que coincide con el momento de madurez intelectual del nuestro dramaturgo.

[519] Cfr. CODOIN, vol. XXI, págs. 252 (A) y 257 (B).

[520] Cfr. CODOIN, vol. XXI, págs. 255-256.

[521] Cfr. CODOIN, vol. XXI, pág. 344.

La vida de Tomás Moro

Con su biografía sobre el Lord Canciller de Inglaterra, en estilo grave, Herrera entra en el género de la oratoria moral. Los hechos históricos y los elementos propiamente biográficos no son nunca el objeto principal del texto, sino que sirven al escritor de cañamazo «historial» para desarrollar una serie de tesis. Las ideas principales aparecen ya esbozadas en el exordio inicial: «Cuando me pongo en consideración de las cosas pasadas y revuelvo en la memoria los hechos de aquellos hombres que se dispusieron a todos los peligros por no hacer ofensa a la virtud, y escogieron antes la honra y la alabanza de la muerte que el abatimiento y vituperio de la vida, no puedo dejar de admirarme de la excelencia y singular valor de su ánimo, y estimar maravillosamente sus obras». Herrera siente añoranza de una Edad de Oro en la que «floreció la virtud» y «los hombres estaban llenos de vigor y deseaban mostrar su fortaleza con casos difíciles», y remite a la época antigua y al tiempo en que estaban «recientes las hazañas, los trabajos y las predicaciones de los discípulos de Jesucristo» (Herrera 2001: 125). Pero Inglaterra está atravesando una Edad de Hierro, y la virtud es ahora un bien limitado. Y entre los «pocos casos que nos ha querido dar el cielo» destaca la figura de Tomas Moro: «uno de los varones más excelentes que ha criado la religión cristiana, y clarísimo ejemplo de fe y bondad para todos los hombres constituidos en dignidad». El propósito de su librito, por tanto, está claro: «Y pues no es negocio nuevo dejar a la memoria de la edad siguiente los hechos y costumbres de los hombres señalados [...] dése lugar a este pequeño trabajo, debido a la honra de este varón» (2001: 127).

A partir de aquí, comienza a esbozar la historia de Moro, sobre todo la de sus últimos años. En su momento de mayor prestigio como profesional docto y como hombre virtuoso, fue designado por Enrique VIII para ser el Canciller del reino. Fue entonces cuando «parecía que entraba por él en Inglaterra la felicidad que prometían los antiguos a los reinos cuyos príncipes y gobernadores amaban las letras y seguían la ciencia que enseña a los hombres y modera sus afectos» (2001: 133). Pero el monarca, al querer repudiar a su mujer para casarse con Ana Bolena, dejó el camino de la virtud y «se dejó arrebatar de sus apetitos tan incosideradamente, que dio en todos los vicios que suele seguir la licencia de los poderosos». En este estado, Moro solicitó la dimisión y ocuparon su lugar nuevos ministros, consejeros y aduladores, «pestilencia perpetua de las casas reales», que «esforzaron la opinión del Rey» y «lo incitaron de tal suerte que hicieron despeñar al que corría sin freno en seguimiento de su voluntad» (2001: 140-141). El desenlace es muy conocido. Herrera descalifica repetidamente la conducta de Enrique VIII (y de Isabel I) por encarnar la figura del «tirano impío», así como las malas artes de sus privados. Y la desgracia se cernió entonces sobre Moro en aquel «teatro de la tragedia» (2001: 150). La expresión del

autor es más que acertada al proponer a los lectores cambiar su condición por la de espectadores de una tragedia, por cuanto sus protagonistas son personajes elevados y la historia termina de un modo funesto. El antiguo Canciller no se aviene a firmar el Acta de Supremacía y es llevado a prisión, es juzgado y sufre martirio. «Causaba grandísima admiración –apostilla Herrera– ver que Tomás Moro, hecho único ejemplo de la crueldad y tiranía de un rey injusto, moría alegre y lleno de confianza y seguridad» (2001: 163). Termina el texto con una especie de *peroratio* (parte del discurso que veremos también en los versos finales de los dramas de Cueva) en la que anima al lector a que «desee y procure sus ánimos [los de Moro]» y que «su virtud agrade a todos, y los obligue a imitación». Y termina con esta exhortación:

> Alabemos al que debe ser alabado, y conozcamos y digamos que es mayor y más dichoso por haberse librado de las miserias y desastres humanos; y que, habiendo hallado con liviana costa de tiempo cómo se hiciese inmortal, goza en seguridad la bienaventuranza con Cristo. Y sea ejemplo a los que tienen por uso admirar las cosas ilícitas, y entiendan que puede haber y se hallan varones grandes y dignos de toda alabanza en el imperio de malos príncipes (2001: 168).

Este librito, por tanto, es una disertación sobre la virtud[522], sobre el problema de un hombre virtuoso, justo y sabio, frente al poder de un tirano, de un rey que vivió años de prosperidad cuando se dejaba ayudar por hombres como el propio Moro y que ahora, arrastrado por sus instintos y por malos consejeros, ha llevado a su reino a la desgracia. Márquez (2005: 183) entiende que en este discurso Herrera ofrece un ejemplo de «compromiso 'laico' o neopagano con la fama terrenal» –en cuanto que es una exaltación de una conducta cívica y trata un asunto político– más que una apología de carácter religioso[523], si lo comparamos, por ejemplo, a la

[522] López Estrada realizó un estudio sobre el tratamiento de la virtud en la biografía (Herrera 2001: 81-87). Dicho asunto, capitaliza de tal modo el desarrollo del texto, e interesó tanto a uno de sus lectores, que en uno de los ejemplares conservados aparecen subrayados, precisamente, todos los pasajes en los que se hace mención a este tema.

[523] No termino de estar de acuerdo con esta tesis del profesor Márquez (2005: 186) para el que «la catástrofe inglesa queda caracterizada [en este libro] como un problema ético de predominante signo civil», que pretende situar esta obra al margen de los principales textos que aparecen en aquellas décadas (sobre todo de los escritos por jesuitas), de un sentido mucho más religioso, pro-español y combativo. Si bien es cierto que el desarrollo de las ideas de Herrera es mucho más mesurado con respecto a estos tres puntos, su obra participa de un fondo común de teorías sociopolíticas que se desarrollaron aquellos días al calor de las luchas político-religiosas, como ya he expuesto.

Historia eclesiástica del Cisma del reino de Inglaterra (1588) de Ribadeneira[524], con el que comparte las mismas fuentes.

Estas reflexiones herrerianas no pasarían de ser una digresión inútil si estos elementos no fueran, tanto en los temas como en el modo de exposición, un referente de primer orden para contextualizar los dramas históricos de nuestro dramaturgo.

6.3.2. La «autocanonización» literaria en el entorno hispalense

Cueva y los géneros historiográficos renacentistas

Hemos visto ya en otros lugares algunos aspectos de la influencia de esta concepción de la literatura historial del grupo sevillano en la obra de Cueva. El *Coro febeo* está concebido, de hecho, como un Templo de la Fama donde el poeta reclama para sí su parte de gloria: «Toca tu divina harpa –le dice a Terpsícore– i celebremos | los immortales varones | qu' en este libro celebro, | que por ti son cantados | sus esclarecidos hechos, | libres serán del olvido | i yo por tu causa heterno»[525]. En este contexto, adquiere mayor protagonismo el poema que escribe Miguel Díaz de Alarcón como prólogo a las *Comedias y tragedias*.

A lo largo de su carrera literaria, Cueva se muestra interesado por aparecer como un poeta-historiador que domina los principales géneros historiográficos renacentistas. Su *Exemplar poético* no es otra cosa que un estudio sobre los orígenes de la poesía, que debemos relacionar con su libro *De los inventores de las cosas*, en el que se interesa por el origen de los artilugios más destacados de la humanidad.

---

[524] La citada obra del polígrafo jesuita se publicó el mismo año que nuestro *Coro febeo* y fue escrita también con un sentido ejemplar. En la siguiente cita encontramos un ejemplo de la fecunda utilización de los tópicos humanistas en la interpretación de la historia con un sentido ejemplarizante, en la línea doctrinal seguida por la Reforma católica que hemos observado también en los romances del hispalense: «Todos estos ejemplos debemos nosotros tener delante para huir los malos, e imitar y seguir los buenos, que éste es el fruto que desta historia debemos sacar; porque entre los otros títulos y alabanzas que se dan a la historia, es una y la más principal ser *magistra vitæ*, ser maestra de la vida humana, porque enseña lo que se debe huir, y lo que se debe obrar. Por esto se escriben los ejemplos abominables de los hombres malvados, y los castigos que tuvieron, para que nosotros temamos, y escarmentemos, y nos guardemos de caer en ellos; y se escriben las virtudes heroicas de los varones santos y excelentes, para que sepamos que está ya trillado el camino de la virtud, y que no es tan áspero como parece, y sigamos las guías que con tanta alegría y esfuerzo nos van delante» (Ribadeneira 1869: 297).

[525] Cfr. «Romançe a la Musa Terpsichore», *Segundo coro febeo*, fol. 290r. Como indicaba al citar este texto en el capítulo 5.1.2., conservo todas las grafías del original porque se trata de un manuscrito.

Ambas son una lección de historia, pero también un elogio de los poetas y de los inventores más relevantes[526].

En su *Historia de la Cueva* escribe una historia «ilustre» de su propia estirpe, estrategia que habían utilizado ya los propios humanistas para engrandecer la nobleza de la ciudad del Guadalquivir sobre las otras capitales del reino. En ella se presenta como un poeta laureado, autocanonización que se fundamenta precisamente en la escritura de poemas histórico-épicos:

> Rodeada la frente estudiosa,
> del Árbol que amó Phebo en cuerpo humano,
> trascendiendo la cumbre gloriosa,
> del rector del colegio soberano:
> que en dota Musa, y Lira artificiosa
> que a ti y al siglo Betis hará ufano
> será Juan de la Cueva, que esta historia
> cantará, y de un santo rey la gloria. (Cueva 1886: 68)

En las primeras páginas de la *Conquista de la Bética*, después de su retrato, nos encontramos con un grabado que ocupa toda la página con un escudo flanqueado por las figuras de Marte y de Apolo. A sus pies podemos leer la inscripción «Gesta Cano 1590», haciéndose seguidor del propio Virgilio, poeta e historiador de las empresas de Eneas: «Arma virumque cano, Troiæ qui primus ab oris | Italiam» (*Eneida* I, vv. 1-2). Todavía dentro de los preliminares, presenta una *Descripción de Sevilla* donde conecta con el género de las *laus urbis natalis* o *urbis encomion*, y con el subgénero de la corografía humanística, en una extensa exposición sobre la historia mítica de la ciudad[527]. Es posible que aprendiera semejante tradición del ejemplo de Mal Lara, que dedicó a la ciudad otras tantas páginas en 1571[528].

---

[526] Para un acercamiento al género historiográfico que atiende al estudio de los orígenes, las causas y los inventores de las cosas y para el dedicado a los orígenes de la poesía dentro de la historiografía del Renacimiento véase Esteve (2008a) y (2008b) respectivamente.

[527] No fue editada esta *Descripción* en la única reedición «moderna» del poema a finales del siglo XVIII (Cueva 1795), porque forma parte de las páginas preliminares, que no se trasladaron a esta edición. Cfr. entonces la «Descripción de Sevilla por Juan de la Cueva, al discreto lector», en el ejemplar de la *Conquista de la Bética* de la BNE (R/11583), fols. *1a +2r.

[528] La corografía de Sevilla compuesta por Mal Lara forma parte de la descripción de la entrada de Felipe II a Sevilla en 1570, publicada en 1571. Cfr. Mal Lara (1992: 182-190 *et passim*). Su contemporáneo Herrera realizó también una descripción de los Gelves, al hablar de la famosa derrota de la armada española en aquel lugar, en su glosa al verso 1227 de la *Égloga segunda* de Garcilaso en sus *Anotaciones* (Gallego 1972: 538-541). Allí se detiene describir los detalles geográficos de la isla africana y a estudiar la etimología de su nombre. Y redactó varias descripciones más en su *Relación* de 1572, como la que dedica a la isla de Chipre (Cfr. CODOIN, vol. XXI, págs. 262-264).

Su presencia en el *Libro de retratos* lo sitúa dentro del interés de aquellos sevillanos por autocanonizarse a partir de la confección de semblanzas ilustres dentro de la tradición de las biografías humanísticas. El propio Pacheco (1983: 35, 89 y 97) recuerda que hizo su libro para «alabar a los varones eccelentes en toda virtud», y que «sólo juzgo [...] que vive y goza de su alma aquel que pretende ganar fama con cualquier buena arte o hecho señalado», y que pretende renovar «en este mi intento, aquella antigua costumbre de escrevir los hechos de los ilustres varones, por ser la Istoria un perfecto dechado de la vida»[529]. Este proyecto viene a ser la primera versión hispánica de la tradición recuperada de los clásicos por Paolo Giovio en su *Elogia viris clarorum imaginibus* (1546), tan reeditados en la segunda mitad del siglo XVI, y tan leídos en la capital sevillana (García Aguilar 2006: 297). A diferencia de los modelos italianos, el manuscrito de Pacheco se centra solamente en personajes contemporáneos, que presenta como modelos de virtud y, al mismo tiempo, como personas que han buscado y encontrado en vida la fama que anhelaban.

El Templo de la Fama sevillano

Este «impulso enérgico» por adquirir la gloria se manifiesta con tanta intensidad en este grupo de escritores que lo expresan de un modo explícito y repetitivo. En Juan de la Cueva llega a ser algo tan esencial –y tan obsesivo– que resulta indispensable para entender el alcance de su producción literaria.

Recuérdese, en este sentido, el tono de frustración con el que había escrito los cuatro primeros libros del *Viage de Sannio* a finales del siglo, y cómo contrastan con el quinto, compuesto en torno a 1600-1604[530]. En este último, como Sannio –trasunto del autor– no ha encontrado el reconocimiento debido a sus esfuerzos por adquirir la gloria mediante la práctica de la virtud, decide abandonar el camino: «Huiré de aquellos a quien dio Fama | ilustres nombres i les hizo templo, | que oy viven i oy su gloria se derrama | dando de su virtud heroyco exemplo»; de modo que «seguiré el mal ejemplo de los malos, | pues dellos son los premios y regalos» (V, 10). Pero la Virtud, que acompaña al poeta, le devuelve la esperanza y le anima a bajar con ella a las riberas del Betis. Desde el río contemplan extasiados la imagen de Sevilla (V, 18-33), hasta que los sorprende una ninfa que los llama a la presencia del dios Betis. Se apartan entonces las aguas y descubren en el lecho del río un camino que les lleva a una gruta de alabastro. En aquella cueva-palacio se encuentran con el

[529] Para un acercamiento al *Libro de retratos* dentro de este afán por alabar la virtud, en un punto óptimo de comunión entre las ideas humanistas y las procedentes de la Reforma católica, véase García Garrido (2006). Dentro de la misma Sevilla, encontramos también el referente de Rodrigo Caro y sus *Varones insignes en letras naturales de la Ilustrísima ciudad de Sevilla.*

[530] Recuérdese lo expuesto en el cap. 1.1.3.

dios fluvial, que les anuncia que van a entrar en un «templo», conducidos por una ninfa. Con ella, pasan por una puerta majestuosa, labrada con historias mitológicas, por unas columnas con las efigies de Hércules y de Fernando III, y de ahí van a dar a la nave central del templo, que contiene una «figura» de los principales «cisnes del Betis, cuya heroyca pluma | hazen a sí i los siglos venturosos» (V, 53). Contemplan entonces cada una de las imágenes, a las que se dedica un elogio de una octava para cada uno: Arias Montano, el Licenciado Pacheco, Francisco de Medina, Mal Lara, Diego Girón, Herrera, Mosquera, Casas, Cetina, su amigo Sayas, Sáez de Zumeta, el romancerista Alonso de Fuentes, Alcázar, Mexía, Arguijo, etc. (V, 53-71). No se olvida tampoco de los militares y de los mecenas: Fernando de Guzmán, Ponce de León, el marqués de Tarifa, el duque de Alcalá, etc. (V, 70-78). Al dejar el templo, se encuentran con un gran grupo de ninfas que bailan y cantan en su honor. Una de ellas se adelanta, portando una guirnalda de laurel, y corona con ella a Sannio (V, 84-87). Y ante la figura de Sannio coronado, la Virtud toma la palabra para proclamar, a lo largo de cuatro octavas (V, 88-91), la fama de Sannio. Le sigue otro discurso del propio Betis, donde alaba a Sannio como «gran imitador de la ecelente | Virtud» (V, 93-96). Las ninfas llenan entonces la gruta de fantásticos tesoros –oro, perlas y alabastro– y conducen a los dos visitantes de vuelta a la ciudad. Este final, tan apoteósico, se asemeja notablemente a muchas de las escenas que Cueva había montado años atrás en los corrales sevillanos.

Este pasaje es también un ejemplo de la recepción de otros referentes de la cultura humanista, como la misma recreación de un Templo de la Fama –desviado aquí de su sentido ético original para ser una herramienta de autocanonización, muy similar a la «Capilla del Parnaso», con una galería de literatos sevillanos ilustres, que forma parte del *Hércules animoso* de Mal Lara (Escobar 2000b: 143-146)[531]– o esa apropiación literaria de los espacios y de las artes plásticas. Dentro de la tradición de las Casas de la Fama, esta composición destaca por el caráter visual y casi teatral del caso, y por lo explícito que resulta el deseo de autocanonización de su autor a partir del elogio de los hombres de letras contemporáneos. Sorprendentemene, este deseo se expresa en términos morales y no literarios, porque Sannio es coronado en el Templo de Betis como premio por su virtud.

[531] A lo largo de los siglos XVI y XVII se opera en esta tradición un desplazamiento del uso de estos elencos de hombres o mujeres ilustres desde su uso como material doctrinal o político a ser un medio de autocanonización de determinados grupos de escritores. Sobre esta tradición véase ahora el estudio de García Aguilar (2006), que comenta algunos de los más relevantes. Esta canonización de un parnaso local con objeto de exaltar las virtudes de una determinada ciudad fue muy común dentro de la historiografía áurea del último cuarto del siglo XVI y de las tres primeras décadas del siguiente, sobre todo en las ciudades de una mayor relevancia histórica y cultural como Toledo, Madrid, Sevilla, Valencia, Salamanca, etc. (Osuna 2006).

6.4. REFERENTES ESCÉNICOS E ICONOGRÁFICOS

Este «impulso enérgico» por adquirir un reconocimiento público es una característica esencial del Renacimiento, y del humanismo sevillano en particular. Toda creación artística viene a ser un vehículo de autocanonización, más aún si pretende recrear la historia. En las páginas anteriores han ido apareciendo algunos de los motivos culturales y de las aspiraciones que estos creadores proyectaron en sus obras. Muchos de ellos fueron forjados en unos contextos muy cerrados –y muy activos– de adquisición y comunicación de conocimientos, como los Estudios y las academias. Entre ellos es fácil advertir una dependencia de las figuras más brillantes (Mal Lara y después Herrera, principalmente) y una empatía referencial entre todas las artes (literatura, pintura, arquitectura, teatro, etc.). En este apartado se exponen otros tantos de los referentes que de una u otra forma veremos aflorar en el proyecto dramático de Cueva.

6.4.1. Las causas de la fama

¿A partir de qué elementos se desarrolla esa aspiración renacentista por adquirir la gloria? ¿Qué formas adopta y cómo ha de ser celebrada? Mexía (2003: 689) se interesó por estas preguntas y dedicó varios capítulos de su *Silva de varia lección* a estudiar, «para ejemplo y aviso del tiempo presente», cómo fueron los triunfos y las coronaciones en la Antigüedad y con qué hazañas se concedían[532]. La relación de los ejemplos que utiliza, recogidos de las fuentes clásicas, es similar a los que he citado anteriormente. Esta cultura fue asimilada en el círculo de Cueva, entre otros medios, por el estudio de los *Emblemas* de Alciato, que funcionó como una cartilla de la cultura humanista. Allí encontramos, concentrados en una imagen y en unos pocos versos, los motivos de la tradición que ya hemos reconocido en sus romances, y que pasarán también de forma sistemática a las obras de teatro.

El interés renacentista por el honor, por estar en boca de la Fama, es tan relevante, que Alciato le dedica una serie concreta de emblemas –del n. 131 al 142– y otros tantos repartidos por el libro (1985: 170-184). Destaco sólo los más relevantes para contextualizar el sentido de ciertos motivos y mimemas del teatro de Cueva. El primero, el 131, abre la serie con un aviso: *Que se alcanza fama eterna por las cosas difíciles*. Y alude a la gloria que consiguieron los griegos al derrotar a los troyanos después de muchos años de lucha. Pero la inmortalidad se puede adquirir también con las letras, y aduce para ello el conocido emblema del tritón, el trompetero de Neptuno, con medio cuerpo humano y el resto con forma de pez, enmarcado por una serpiente que se muerde la cola (un atributo de la eternidad). Le acompaña el

[532] Cfr. Tercera parte, capts. XXIX-XXXI de Mexía (2003).

siguiente epigrama, según la traducción de Daza Pinciano: «La Fama favorece a el hombre entero | en letras, y pregona ansí su estado, | que le haze retumbar hasta que asombre | la tierra y mar con gloria de su nombre» (1985: 173). Pero Alciato vuelve sobre el motivo de la gloria adquirida con la fuerza de las armas. En el emblema 133 ensalzará al duque de Milán, que luchó contra otros nobles italianos y resistió al poder turco.

A éste le sigue un modelo clásico, el emblema 134, *Optimus civis*, donde aparece Trasíbulo coronado por los atenienses después de que defendiera a la ciudad de la tiranía (1985: 175).

La propia idea de la coronación tiene su origen en la simbología clásica para señalar el reconocimiento que se tributa a alguien. El Humanismo había revitalizado este símbolo, que adquiere un protagonismo paradigmático a partir de la coronación de Petrarca. En Castilla, esta simbología adquirió gran relevancia en las composiciones poéticas del prerrenacimiento (en Santillana, Mena, etc.[533]) para elogiar a los poetas y a los hombres virtuosos.

Esta carga simbólica se refuerza a partir de su uso en las celebraciones cívicas y cobra gran protagonismo en las representaciones de Cueva, que utiliza el mimema de la coronación con un sentido de exaltación laudatoria en varias ocasiones. En sus versos tiene una finalidad ejemplar (que procede de esta tradición emblemática) y espectacular (procedente del fasto público).

Alciato insiste de nuevo en la conquista de la fama a partir de las armas y de las letras, unidas en el emblema 135. Trata de Aquiles, cuyo nombre es inmortal gracias a que Homero supo cantar sus gestas. Estos escritores clásicos, de hecho,

[533] Sobre el motivo de la coronación en estos autores y en la literatura del Cuatrocientos véase Bautista (2007).

contribuyeron a confeccionar las citadas galerías de hombres ilustres, a las que hace referencia el n. 136. Fuera de este grupo de emblemas, interesa destacar también el n. 116, dedicado castigar los amores desordenados de un viejo por una joven doncella, tema muy conocido en la tradición grecolatina que vuelve ahora recargado como un ejemplo moral.

Añádanse tan sólo otros dos, los nn. 195 y 196, dedicados a las virtudes que ha de tener la mujer casada. El primero lleva por *inscriptio*: *Mulieris famam, non formam vulgatam esse oportere* ('Conviene que se divulgue la buena fama de una mujer, no su belleza') y es un llamamiento a que sea honrada y recogida. Su contenido se completa con el siguiente, en el que, a partir del ejemplo de Penélope, se le anima a que sea pudorosa.

6.4.2. Entre la fiesta civil, las academias y los escenarios
Primeras noticias dramáticas

El teatro cuatrocentista no ofrece ejemplos tan elocuentes de esta paulatina penetración de la idea humanista de la fama en las letras castellanas, en parte por el poco desarrollo de este género frente a la narrativa o a la poesía. Entre los pocos casos conservados, podemos señalar un prosímetro pseudoteatral titulado *Tragedia de la insigne reina Doña Isabel* (1459), escrita por el Condestable Pedro de Portugal para honrar la figura de su hermana, la esposa de Alfonso V de Portugal, recientemente fallecida[534]. El texto comienza con una invocación a la Fama:

O vos ojos mios, dexad el llorar
e tu, mano triste, la pluma açierta.
O tu, rude lengua, dexa de gridar
pues sabes que es çierto no ser cosa çierta.
La ciega fortuna no quieras blasmar,
tus plantos dexados, la fabla despierta
por que mi tragedia puedas explicar
e la clara fama no se quede muerta,
mas dure por siempre pues deve durar.

Recuenta llorando, o bolante fama,
di e pregona en boz eloquente.
Con alas veloçes tus nuevas derrama,
e faz mi mal grande a todos patente (Portugal 1922: 65).

[534] Sobre esta tragedia véase Gascón (1980: 305).

Mucho más clara se nos presenta su influencia dentro del mundo de la celebración cívica que los humanistas habían recuperado de los fastos romanos: en las entradas triunfales, en los festejos por las victorias militares o en los primeros dramas de circunstancias políticas, donde se llega a utilizar una figura alegórica de la Fama para hacer más explicito un determinado contenido laudatorio[535]. En las fiestas italianas por la toma de Granada, por ejemplo, Sannazaro utilizó a la Fama como un personaje alegórico en sus montajes del *Trionfo della Fama* y de la *Farsa dell'ambasciaria del Soldano*. En 1495, en Mantua, Seraphino dell'Aquila subió a la Fama en un carro triunfal celebrando las glorias antiguas en su *Rappresentazione allegorica*, para honrar a los cortesanos de Isabella d'Este. De ahí pudo recoger la idea el joven Torres Naharro, según Arróniz (1969: 50), para la primera y la última escena de la *Comedia Trophea*, en la que aparece la Fama como un personaje alegórico. En el mismo introito se nos explica cómo se desarrolló su participación en la comedia:

Entrará primeramente
una dama,
y aquesta será la Fama
loando al Rey lusitano,
que ha ganado por su mano
mucho y mucho, y nunca atama.
Y a las bozes que derrama,
do stará,
Ptholomeo le saldrá
diziendo qu'está espantado
de aver aquel rey ganando
lo qu'él escripto no ha.
Como esta questión será
disputada,
ella se va a su posada
y él al infierno tornó.
Hasta entonces cuido yo
qu'es la primera jornada (Torres 1994: 243).

Las jornadas siguientes representan un besamanos en el que los distintos estamentos de la sociedad (pastores, villanos, señores, reyes) van a honrar al rey de Portugal. La pieza culmina, según nos resume el citado introito, de este modo:

[535] Para una definición y un estudio de esta tipología ceremonial y de estos dramas de circunstancias políticas véase Ferrer (1992) (1993) y (1995).

Tras esto luego verná,
¡y aun qué tal!
en su carro triumphal,
Apolo, versos cantando,
de don Juan pronosticando
Príncipe de Portogal.
  Y con boz angelical
lugo llama
a la buena de la Fama
y se los da por escripto.
La Fama poco a poquito
por la sala los derrama (Torres 1994: 244).

Un origen muy similar se puede suponer a la *Farsa chamada auto da Fama*, de Gil Vicente, donde la Fama aparece en la figura de una hermosa doncella que exalta los descubrimientos marítimos de Portugal. En todos los casos, la función del personajes alegórico tiene una finalidad ideológica (política, doctrinal) y teatral. El dramaturgo se sirve de esta figura para expresar de un modo más directo el contenido del drama y para establecer el marco interpretativo de todo el argumento.

La idea de la fama aparece después en muy contadas ocasiones en el teatro del Quinientos. Por influjo clásico, tiene alguna influencia en el teatro universitario, como en *La venganza de Agamenón* (1528) o en *Hécuba triste* (1531) de Fernán Pérez de Oliva, pero está ausente del resto de las comedias. Del mismo modo, la aparición de la Fama como personaje alegórico es muy poco significativa o inexistente. El *Catálogo del teatro español del siglo XVI* de García-Bermejo (1996) ofrece los testimonios siguientes. Dentro de la *Turiana* (1565) de Timoneda se recoge un paso protagonizado por figuras alegóricas: *Este es un passo de la Razón, la Fama y el Tiempo para la noche de Navidad* (1996: 153). En el *Códice de autos viejos* (c. 1578, con piezas de 1560-1578) se guarda además un *Aucto de los Triunfos de Petrarca (a lo divino)* (1996: 182) donde aparece, naturalmente, una Fama, en este caso una «Fama Evangélica», junto a una Castidad, una Muerte, una Razón, etc. Esta obra, sin embargo, debemos vincularla –como el resto de los autos del códice– a los festejos en torno a la celebración del Corpus Christi. Ambos ejemplos, por tanto, se orientan más hacia la realidad dramática del tiempo de Cueva que a la tradición teatral del primer Renacimiento.

En la segunda mitad del siglo, este afán por alcanzar la inmortalidad pasará, del contexto universitario al teatro de colegio, que sirvió a los nuevos educadores para extender los preceptos de la Reforma católica a uno y otro lado del Atlántico. Y emerge de un modo significativo en las piezas del primer teatro comercial.

El fasto público

Las celebraciones civiles, en cambio, mantienen un desarrollo uniforme y ascendente y serán un referente directo de las piezas del hispalense, tanto por los principios ideológicos que las sustentan como por los elementos espectaculares con los que están configuradas, merced a esa analogía entre el discurso plástico y el literario que propició el Humanismo. Algunos ejemplos concretos de ese fasto público, por tanto, pueden resultar muy ilustrativos.

Después de sus victorias en Túnez, Carlos V se da un paseo triunfal por Italia en 1536. Es recibido en las ciudades de acuerdo con el patrón cultural que había desarrollado el Humanismo para celebrar a los héroes militares. Se difundía así una noción de la fama que tenía también resonancias clásicas. Su entrada en Messina, por ejemplo, comenzó con una alegoría de la Fama, tal como nos narra el cronista Santa Cruz: «Las puertas de la ciudad eran adornadas con dos columnas que parecían de piedra con cimientos y capiteles de oro, y encima una guirnalda ornada de muchos y varios trofeos, y encima de la cornisa estaba la Fama con alas, y sonaban dos bozinas y tenía debajo de sí este letrero de oro: *Desde el nacimiento del sol hasta que se pone*» (*apud* Checa 1987: 81).

En este contexto, la ciudad de Sevilla pretendió, ya desde principios de siglo, presentarse al mundo «como *caput* del nuevo imperio carolino, heredero a su vez de la vieja Roma» (Lleó 2005: 95). Movida por este interés, fue elaborando un programa político, cultural y urbanístico que consiguiera dotar a la ciudad de un pasado glorioso y que lograra desdibujar las huellas de su pasado medieval, sobre todo del legado musulmán. Este afán por proyectar esta visión utópica cobraba forma, de modo paradigmático, cuando recibía la visita del rey. En esas ocasiones, la urbe conseguía elaborar un sólo discurso a partir de multitud de recursos plásticos de alta densidad semántica. En 1508 recibió la visita de Fernando el Católico. Antes de entrar en la ciudad, el asistente ('corregidor') ofreció al monarca una corona y después fue llevado por una vía triunfal compuesta por decorados efímeros, con trece arcos de triunfo colmados de decoración clasicista que tendía a poner de manifiesto el poder del rey. Poco tiempo después, se celebró en Sevilla el matrimonio de Carlos V con Isabel de Portugal (1526) y volvemos a ver los mismos elementos. El Emperador atraviesa una cadena de siete arcos con imágenes mitológicas y alegorías alusivas a las virtudes del monarca. En el último, ya a las puertas de la catedral, aparecía el rey junto a su esposa representados como *Divus carolus* y *Diva Elisabeta*, conducidos al Cielo por la Fama, donde aparecían coronados por la Gloria. A los lados, Fortuna conseguía fijar con clavos su rueda, e Himeneo, coronado de hiedra, sujetaba una antorcha nupcial. De la entrada de Felipe II en 1570 poseemos una información muy detallada porque fue diseñada por Mal Lara, que hizo después una crónica descriptiva del evento. En ese momento la ciudad

preparó tan sólo dos arcos triunfales, porque ahora, frente a las entradas anteriores, «Sevilla se contempla a sí misma como una utopía realizada», como la imagen más acabada de la nueva Roma (Lleó 2005: 101)[536]. En el ocaso de aquel siglo, Cervantes llegaría a exclamar: «¡oh gran Sevilla! | Roma triunfante en ánimo y riqueza»[537].

En este contexto de situación optima, tanto de la recepción de la materia clásica como de la autoafirmación política y cultural de la ciudad, se entiende que Sevilla fuera la encargada de decorar la Galera Real que lideró la batalla contra los turcos en Lepanto[538]. Aquella victoria, «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros», según recordaba Cervantes (*Quijote*, II, pról.), fue ocasión de regocijo en toda la Monarquía. Los festejos celebrados en Sevilla fueron relatados por Pedro de Oviedo en una *Relación* (1572). Con ella pretendía «publicar la diligencia del asistente y regidores en hacer fiestas y regocijos [...] para que S. M. entienda este servicio para los que lo presenciaron [...] y para los que no»[539]. En aquella fiesta-representación, cada gremio participó con algún montaje alegórico. Los estudiantes presentaron una carroza con el Triunfo de la Fama seguido por una sucesión de los reyes de España. Cueva contaba entonces con 29 años, y seguramente asistió a esa celebración (si es que no formó parte de aquella cofradía de estudiantes).

Los palacios de las academias

La propia ciudad de Sevilla, por tanto, sus edificios y su ambiente cultural, fue el referente simbólico y político de sus creaciones literarias. Muchas de las huellas que dejó el Renacimiento en la capital del Guadalquivir encuentran un eco en sus representaciones dramáticas. Es el caso de los palacios urbanos, lugar de reunión de los artistas y los literatos béticos, como la Casa de los Pinelo, el Palacio de las Dueñas, o la Casa de Pilatos. Estas dos últimas estaban vinculadas a la familia Enríquez de Ribera, los marqueses de Tarifa, linaje que tuvo gran protagonismo en la recepción de las formas del Renacimiento en la urbe y en el mecenazgo de las obras de los humanistas sevillanos. Estos espacios se caracterizaron por la progresiva inserción de fragmentos arquitectónicos clásicos (columnas, pilastras, frontispicios triunfales, fuentes, etc.) y por la asunción del programa iconográfico renacentista al que me he referido en las primeras páginas de este ensayo. En la

[536] Para una descripción de las entradas reales en la ciudad de Sevilla durante el siglo XVI véase Lleó (1979: 163-203) y (2005), de donde proceden los datos de este párrafo.

[537] Soneto «Al túmulo del Rey Felipe II que se hizo en Sevilla», vv. 7-8, en Cervantes (2005: 1400).

[538] Añádase a esta descripción del contexto iconográfico sevillano del último tercio del siglo XVI el estudio que dedico a esta Galera en el cap. 1.

[539] Recojo la cita y toda la referencia a esta fiesta de García Bernal (2006: 259-260).

fachada de la Casa de Pilatos, por centrar la atención en el ejemplo más representativo, se cinceló una serie de medallones con la imagen de emperadores romanos. En el patio encontramos otra sucesión de bustos de emperadores y de personajes de la Antigüedad, y una fuente con la efigie bifronte del dios Jano. En el corredor más alto de la Casa, se conservan todavía unas hornacinas con personajes clásicos como Cicerón, Horacio, Curcio, Creso, etc., pero la serie debió ser mucho mayor. En el contrato para su confección se menciona un «cuaderno de los paños de la Fama», traído desde Italia, que sirvió de modelo al artista (Lleó 1979: 43). Por debajo de estos retratos había otros medallones, hoy desfigurados, y junto a ellos, como atestigua Argote de Molina en su *Nobleza de Andaluzía*, se habían dibujado los árboles genealógicos de los dueños de la Casa, en un afán por establecer una relación ideal o espiritual con las grandes figuras del mundo clásico. Años más tarde, esta serie iconográfica se completó con otra, en la galería baja, junto al patio, repleta de bustos traídos desde Nápoles, y se enriqueció la decoración de otras estancias, como la llamada Sala de las Vidrieras, con escenas agrícolas o estacionales, y con cortejos mitológicos acompañados de citas de las *Metamorfosis*, «derivados en última instancia de los *triunfi* de Petrarca» (Lleó 1979: 44). A principios del siglo siguiente, se pinta un techo con una *Apoteosis de Hércules* (1604), obra de Francisco Pacheco, con la coordinación de Francisco de Medina, antiguo alumno de Mal Lara, contertulio de aquella casa y a quien Cueva dedica una elegía en 1590[540]. De hecho, las pinturas de los recuadros adyacentes están basadas en los *Emblemata* de Alciato –la *Caída de Ícaro*, la *Caída de Faetón*, *Belerofonte sobre Pegaso*, la *Envidia*, el *Rapto de Ganímedes*, etc.– y recuerdan los peligros que entraña para los hombres la búsqueda de la inmortalidad. Estas pinturas, sobre todo las de Ícaro y Faetón, como apuntó Lazure (2002: 1857), se pueden entender también como un emblema autoreferencial de aquellos escritores, un símbolo del «vuelo audaz del poeta hacia la gloria». Con este sentido aludieron a dichos mitos, en sus composiciones literarias, el mismo Pacheco, Arguijo, Herrera o Cueva. La crítica ha entendido esta *Apoteosis de Hércules*, de hecho, como un «*proceso* de divinización de Hércules gracias a su virtud heroica antes que su residencia *de facto* en el Olimpo» (Lleó 1979: 46). En la cartela que aparece al lado de Júpiter, se previene al observador, de manera explicita, de la dificultad del camino que conduce a la gloria (*arduum iter ad gloriam*) y de la importancia de seguir en este empeño el ejemplo de Hércules (*exemplar heroica virtute*). Otro fresco contemporáneo (c. 1601), atribuido a Antonio de Mohedano o al mismo Pacheco, nos presenta un banquete en el Olimpo donde encontramos a Juno, Apolo, Diana, Venus, Vulcano, etc., que parecen dirigir la mirada hacia un

[540] Cfr. Elegía 20, «Al Maestro Francisco de Medina, en la muerte del Marqués de Tarifa, D. Francisco Enríquez de Ribera, su discípulo», en *Rimas* (C 1), fols. 357v-363 (*apud* Reyes Cano 1983: 603-614).

punto fuera de la imagen. Por encima de ellos revolotean unos *putti* portando una corona de laurel y aparece la Fama haciendo sonar su trompeta. La disposición general es de nuevo la de una apoteosis, en este caso dedicada a alguien situado en la posición del espectador. Obviamente, estas pinturas no plantean un mensaje inocente, habida cuenta de que la familia Enríquez pretendió remontar el origen de su linaje hasta el propio Hércules, y estas apoteosis pretenden ser una prefiguración de las glorias de la familia[541].

El fresco de la *Apoteosis de Hércules* se debe relacionar con otro anterior, muy parecido, que hoy decora la Delegación del Ministerio de Educación y Ciencia, y que en su día estuvo en la Casa de Juan de Arguijo, centro de otra de las academias sevillanas (Lleó 1999: 176). En éste fresco se aborda de nuevo el tópico renacentista de la obtención de la inmortalidad gracias a la fama que veremos en los dramas de Cueva. El parecido entre ambas pinturas pone de manifiesto, según Lleó (1979: 53), «el carácter cerrado del mundo del humanismo sevillano en la coyuntura finisecular». De hecho, «lo más probable –según Lleó (1999: 177)– es que Medina trazase el 'programa' tanto en una como en otra casa».

La decoración de estos palacios fue por tanto fruto del ambiente de las tertulias que llenaron aquellos salones hispalenses. Pero estos encuentros y estas academias dieron vida también a la antigua Casa de don Hernando Cortés, al Palacio de los condes de Gelves, a la Casa del Marqués de la Algaba, a las de los pintores Pacheco y Pedro Villegas, y a la de humanistas como Mal Lara o Arias Montano. Además, los miembros de aquellos cenáculos eran casi siempre los mismos, un grupo reducido y cerrado de escritores, clérigos y artistas[542].

El referente iconográfico de la nueva Roma

Fuera de estos palacios, la ciudad seguía en su afán por aparecer como la nueva Roma del nuevo Imperio. Amplió sus calles, aparecieron nuevas plazas, portadas, fuentes con motivos mitológicos y jardines, espléndidos escenarios para fábulas, cortejos mitológicos y representaciones. Entre estos últimos quiero destacar tan sólo uno, especialmente representativo, que fue lugar de recreo en el Alcázar, y presenta algunas asociaciones con la obra de Cueva. Me refiero al llamado «jardín de los labyrintintos». De aquel lugar arcádico no queda ya más que la fuente central rodeada por cuatro arcos en lo alto de una pequeña colina. Esta elevación, según

[541] Esta breve descripción de algunos de los elementos más representativos de la decoración de la Casa de Pilatos procede de Lleó (1979: 32-69), (1998), y (1999), a quien sólo cito directamente para dar cuenta de las noticias más relevantes.

[542] Sobre las academias sevillanas y especialmente sobre la presencia de Cueva en estas tertulias recuérdese la información que se exponen en el cap. 1.

Rodrigo Caro (1634: fols. 57r-v)[543], representaba el Monte Parnaso, donde podían verse a Apolo y a las nueve musas «con los instrumentos de su professión», junto al caballo Pegaso que abría con sus cascos la fuente de la inspiración poética. Para llegar a él había que superar el laberinto vegetal del jardín, alegoría del esfuerzo que cuesta encontrar la fuente de la inspiración.

Esta imagen de Sevilla como «ciudad nueva» tendrá también una expresión plástica, una imagen alegórica que se añade a la tradicional correspondencia iconográfica entre la urbe y sus patronos mitológicos (Hércules), civiles (Fernando III) y religiosos (San Isidoro, San Leandro, etc.). La veremos así en multitud de representaciones como una joven o una noble matrona, y con atributos positivos como una corona de laurel, una cornucopia, etc. Así la encontramos en uno de los arcos levantados para recibir al rey en 1571, en el túmulo de Felipe II, y en las portadas de la *Filosofía vulgar* (1568) y del *Libro de retratos* (1599). En esta última, Híspalis aparece acompañada por Hércules, Julio César y la personificación del río Guadalquivir en la figura de Betis, en la línea de las personificaciones de los ríos tan habituales en el Renacimiento italiano. Tanto la referencia como la representación alegórica del río local es un tópico de la tradición lírica italiana, y así es asumida por la poesía petrarquista de los sevillanos (Arroyo 2006). En la obra dramática de Cueva se alude en repetidas ocasiones al Betis, como en el caso de la *Comedia del viejo enamorado*, y en la *Comedia del Infamador* aparece como un personaje más del reparto. Sobre todos ellos, y como remate del programa simbólico de la portad del *Libro de retratos* de Pacheco, vemos de nuevo a la Fama con su trompeta en una mano y un libro en la otra.

Sevilla aparecía personificada también, como recordaba Rodrigo Caro (1634: fol. 6v), «en aquel magnífico Coliseo que se quemó [en 1620] en la Collación de san Pedro [donde] estaba pintada Sevilla con gran Majestad y junto a ella grandes trofeos militares y náuticos: y la Fama con dos trompetas que volaba hacia las estrellas». Esta Fama «teatral» del Coliseo no parece un caso aislado porque, según documentó Reyes Peña (2006: 35), el Corral de la Montería (1626) tenía en el patio un lienzo colgado de la estructura con un cielo en el que estaba pintada la figura de la Fama. Ambos corrales se construyeron ya iniciado el siglo XVII y no tenemos ningún documento sobre el diseño de los que vieron la representación de las obras de Cueva, pero podemos suponer que, como esta decoración procede, en esencia, del programa iconográfico de los humanistas sevillanos de la generación anterior, es posible que estos testimonios no sean más que el desarrollo o la continuación del ejemplo decorativo de los teatros sevillanos del último tercio del siglo XVI.

[543] Cito en estas páginas las *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla* (1634) según la edición facsímil impresa por Ediciones Alfar en 1998.

El *topos* humanista de la búsqueda de la fama como garante de la inmortalidad se advierte también, ya por último, en los túmulos que fueron erigiéndose en la ciudad después de la muerte de alguno de sus gloriosos vecinos. Un poco más arriba hemos visto cómo Herrera equiparaba estos sepulcros, precisamente, al afán por buscar la fama póstuma a través de la poesía. La iconografía funeraria de las exequias se fue llenando de un complejo aparato –de una compleja escenografía–, a pesar de los pocos días que solían durar. Las exequias de los reyes, en particular, llegaron a ser auténticos acontecimientos, y los ciudadanos se debían quedar extasiados ante los decorados y los mensajes alegóricos de estos túmulos, ya fueran efímeros o perennes. Quiero hacer una breve mención, simplemente, al que se levantó para honrar la memoria de Felipe II después de su muerte en 1598 en el crucero de la catedral. Por dos razones, por ser la más suntuosa que hizo nunca la ciudad y porque en la confección de su programa iconográfico intervino el canónigo Francisco Pacheco. Harían falta demasiadas páginas para describirlo con detalle, pero para nuestro propósito de contextualización del entramado iconográfico en el que vivió Juan de la Cueva nos puede bastar esta síntesis de Francisco de Ariño[544]:

> Decir de la grandeza del túmulo que se hizo no sé qué pluma ni lengua habrá que baste a dar cuenta de la tercia parte que en él hubo que ver; sólo diré que teniendo la Santa Iglesia tanta altura, se hizo entre los dos coros tan alto, que llegó a lo íntimo de la iglesia con tres cuerpos, hecho en cuadro a manera de una torre sobre cuatro columnas muy gruesas, con sus arcos, que hacían obra; y en el primer cuerpo estaba el bienaventurado S. Lorenzo hecho de bulto, tan alto como un hombre y como diácono, muy curioso; en el segundo una tumba cubierta con un paño de brocado con una figura del muerto rey encima todo armado, con su estoque al lado y un cetro y corona; *y en el tercero estaba una figura que decía «Yo soy la Fama», con muchas armas y banderas a todos lados muy curiosas*; y en lo alto por remate un ave fénix ardiéndose en vivas llamas; y en los blancos de los arcos en lienzo pintadas todas las batallas, hecho y proezas de S. M. en el tiempo de su reinado hizo, con tantos epitafios y letreros que fueron sin número.

Y todo este aparato, que recibió una incontable marea de visitantes de todos los lugares de la Monarquía, estuvo expuesto tan sólo treinta y cinco días. Es el origen de uno de los sonetos más conocidos de Cervantes y de otros dos de Cueva, que debió vivir de cerca aquellos días por su amistad con algunos de sus artífices: con Francisco Pacheco, el canónigo, que ideo su programa iconográfico, con su

[544] Cfr. *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, págs. 103-104 (*apud* Cebrián 1991: 31). Para una descripción más detallada véase Lleó (1979: 138-149). La cursiva es mía.

sobrino el pintor y, posiblemente, con el arquitecto Juan de Oviedo, que forma parte de *Libro de retratos* (Pacheco 1983: 89-91). Uno de aquellos poemas fue recogido por el pintor en el retrato a Felipe II (A) y otro aparece en el manuscrito de los poemas completos de Cueva (B)[545]:

(A)

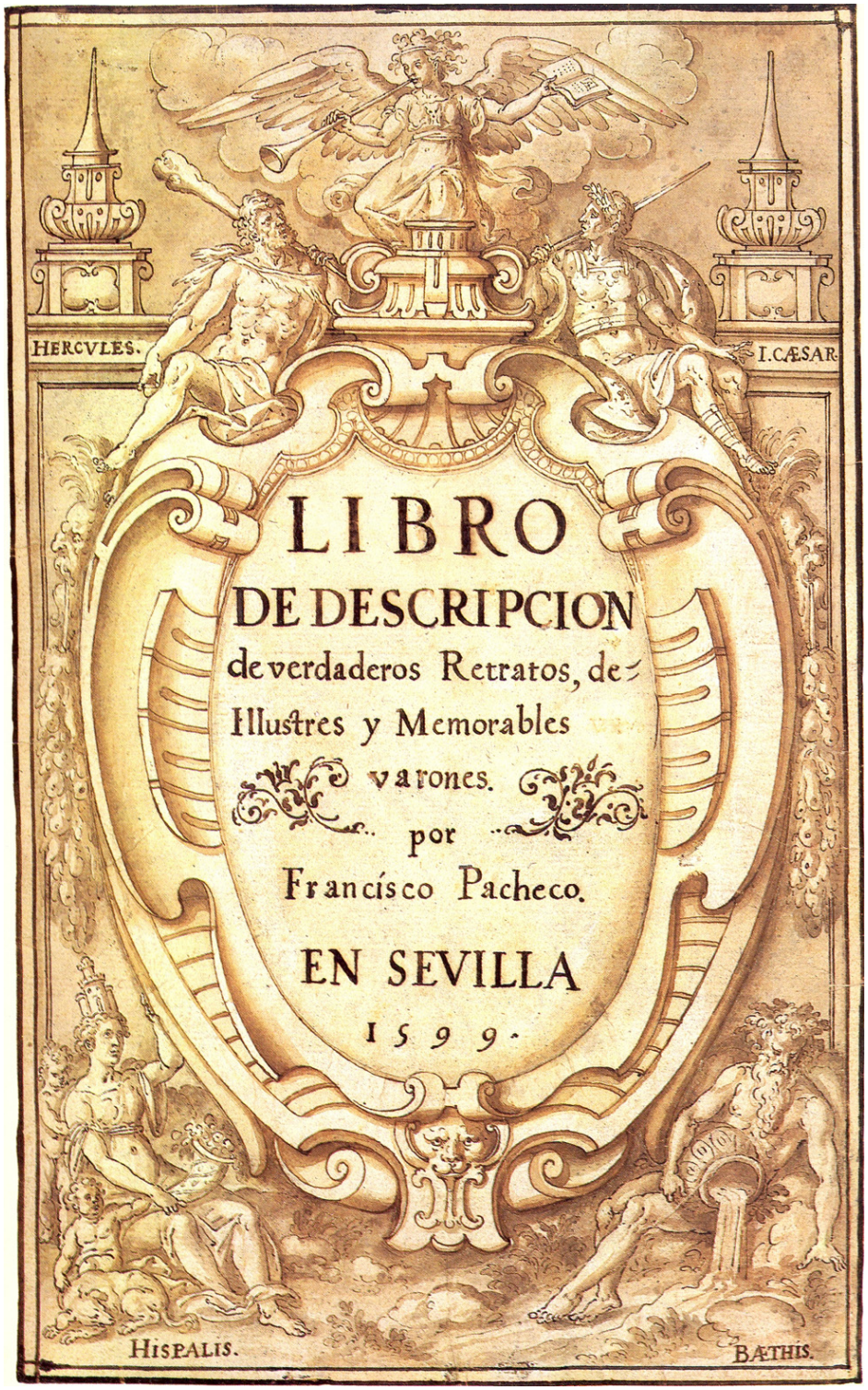
Quien al rebelde Apóstata detuvo
de inficionar con su contagio el suelo,
al tirano Eliberio cortó el buelo,
al Francés i Otomán rendido tuvo;
quien el gran peso sobre sí sostuvo
(cual otro Alcides) del sublime Cielo,
quien la Fe con loable y santo celo
i la Justicia sin falta mantuvo,
aquí yaze, i quien es dígalo el mundo,
testigo verdadero de su gloria,
i diga en clara voz su immortal nombre.
Qu' es Philippo Segundo sin segundo,
que después que dio vida a su memoria
pagó la deuda que devía de ombre.

(B)

Arde l'antorcha funeral mostrando
de la enemiga Parca el crudo effeto.
con el que tuvo a su poder sugeto
del uno i otro emispherio el mando.
Por quien en paños de dolor trocando
la púrpura real, con triste affecto
España llora, en congoxoso aprieto,
ansias, quexas, suspiros derramando.
Dexa, guerrera España, el tierno llanto,
no hagas por Philippo estremos tales,
pues el bien lloras de su premio cierto,
qu'entre las almas del reposo santo,
coronado de formas celestiales,
immortal vive el que mortal fue muerto.

Este túmulo viene a ser el canto del cisne de toda una época de la cultura sevillana. Aunque hubo fastuosas exequias durante del Barroco en la ciudad, ya no encontraremos en ellas, al decir de Lleó (1979: 149), «esa todavía esperanzada síntesis de los aportes clásico y cristianos que caracteriza la utopía humanista del siglo XVI».

[545] Cfr. (A): Pacheco (1989: 186) y copiado después también en *Rimas* (C1), soneto 221, «En el Túmulo del Rey Don Philippo Segundo», fol. 304r y v (Reyes Cano 1983: 616). (B): Cfr. *Rimas* (C1), soneto 222, «Al mismo», fols. 304v y 305r (Reyes Cano 1983: 617).



Francisco Pacheco, portada del *Libro de retratos*
Edición facsímil realizada por Diego Angulo (Pacheco 1983: 30)

6.5. EL TEATRO DE LA FAMA

6.5.1 La ideología de la fama en el teatro de Cueva

La búsqueda de la fama está presente en la misma esencia de la concepción teatral del hispalense. Actúa como un «impulso enérgico» que, en mayor o menor medida según las piezas, mueve el comportamiento de los personajes. Va configurando unos motivos dramáticos y unos recursos escénicos que su autor utiliza para remarcar el contenido doctrinal de las obras. Todo este entramado de elementos será denominado aquí «la ideología de la fama», y se manifiesta en las piezas de Cueva según el siguiente esquema[546].

Los puntos más destacados de cada pieza

¶ En la *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora* el término y la idea de la *fama* (o sus derivados: *famoso*, *infame*, etc.) aparece citado en doce versos de los 1284 que tiene la pieza, sin contar otras tantas alusiones a partir de sinónimos como *voz, opinión*, etc. En general, sirve para caracterizar la identidad y las aspiraciones de los personajes. También está presente el afán por emular las hazañas del pasado en la vida presente. Veamos algunos ejemplos significativos. La comedia comienza con los lamentos del rey Sancho porque su hermana Urraca y la ciudad de Zamora resisten el asedio de sus tropas[547]:

> ¿Qué puedo, si el poder de una doncella
> y hermana mía es bastante
> que no pase adelante
> con mi deseo? Tal valor veo en ella
> que pierdo con infamia mi renombre,
> y de rey no poseo más que el nombre (vv. 8-13).

Poco más adelante, Bellido Dolfos se queja de que don Sancho pretenda arrasar la ciudad, y decide atentar contra el «tirano» siguiendo el ejemplo de Camilo, que liberó a Roma del asedio de los galos (y al que Cueva dedicó el romance n. 90):

> Pues si esto es así, si ya nos muestra
> el tiempo el fin de nuestra patria amada
> y la Fortuna a nuestro bien siniestra,

[546] Recuerdo al lector que en el cap. 2 se presenta un breve argumento de cada una de las obras, por lo que en este epígrafe se prescinde de todos los detalles argumentales innecesarios.

[547] Los versos que se citan en este estudio proceden siempre de la edición más moderna. Para el caso de esta comedia véase la edición de Juan Matas (Cueva 1997).

¿por dónde adquiriré que sea cantada
con claras alabanzas mi memoria,
y de gentes en gentes celebrada?
¿Por dónde triunfaré con igual gloria
que Camilo, en librar del enemigo
la patria, consiguiendo su victoria?
Si en no hacerlo espero crüel castigo,
y haciéndolo, vida y alabanza,
¡huya de mí el temor, no esté conmigo! (vv. 234-245).

Cueva introduce savia nueva en el tronco de la tradición castellana a partir de la influencia grecolatina. Traslada a este contexto uno de los ejemplos clásicos más conocidos, el de la acción individual que libera a la ciudad asediada, y caracteriza a Bellido, por tanto, de un modo positivo, como un soldado romano, como un Mucio Cévola. Sin embargo, la tradición medieval no le permitía mantener esta lectura durante mucho tiempo, porque Bellido Dolfos ha pasado a la historia como el gran traidor, como aquel que mancilló la honradez zamorana. En la siguiente escena, se presenta ante Sancho y le embauca con estas palabras:

¡Ínclito Rey!, a quien la Fama muestra
por todo el orbe con excelso canto
ser tu heroica virtud y fuerte diestra
terror al mundo y general espanto.
Vellido soy y tráeme mi siniestra
suerte a pedir remedio a mi quebranto,
y a seguir tu bandera levantada
temiendo el filo de tu aguda espada (vv. 261-269).

El castellano está decidido a arrasar la ciudad, ante el desagrado del Cid, que le recomienda:

Que si respondió tu hermana
que no te dará Zamora,
eso que te niega agora
te lo ofrecerá mañana.
No quieras dejar ejemplo
de crüel; ni a tu grandeza
amancillar su nobleza,
que merece estatua y templo (vv. 365-372).

En la línea de lo que expongo en estas páginas, estas *estatua* y *templo* que merece doña Urraca no se han de entender, como hace el moderno editor, como «motivos de la tradición amorosas petrarquista o cancioneril, característicos de la

poesía lírica», ni utiliza Cueva «la imagen del templo para referirse a la dama cuya absoluta idealización la convierte en objeto de culto» (Cueva 1997: 169n), sino que se trata, más bien, de una *estatua* en el sentido de la representación plástica de su ejemplo de *nobleza* en el *templo* de la Fama.

Como es sabido, Sancho muere a manos de Bellido y los castellanos se reúnen para deliberar. En ese consejo de notables, Diego Ordóñez de Lara inicia su intervención con estas palabras: «Dejando aparte la razón forzosa | que me levante el corazón al hecho, | temo donde veo *gente tan famosa* | ofrecer la flaqueza de mi pecho» (vv. 557-560), y propone retar a los zamoranos a un duelo. El desenlace es muy conocido: Don Diego Ordóñez vence a los tres hijos de Arias Gonzalo que fueron a su encuentro, de forma sucesiva, como mantenedores de la causa zamorana, pero en el último enfrentamiento el castellano se sale de la línea y los jueces detienen el reto. Hasta aquí llegaba la tradición medieval de las crónicas y los romances viejos y eruditos, que dejaban en suspenso la solución del conflicto. Pero Cueva escribe todavía una última jornada, la cuarta, con la discusión y el fallo de los jueces, que dan por vencedor del reto a Diego Ordóñez pero dejan a Zamora libre de culpa. Para Montaner (1989: 49-51), esta comedia de 1579 es la primera pieza documentada en la que se ofrece una solución al reto, una solución que aparecerá después, de manera idéntica, en los romances de la colección de Lucas Rodríguez de 1582 (ed. 1967: 104-106) –anterior a la primera edición del teatro de Cueva (1583)– y cinco años más adelante, claro está, en el *Coro febeo* (1587), que se centra exclusivamente en este detalle: «Romance de Arias Gonzalo y la sentencia que le fue notificada sobre el reto de Zamora» (n. 12). Y ésta es la tradición que le debió llegar a Guillén de Castro para escribir el desenlace del reto en su *Comedia segunda de las Mocedades del Cid* o *Las hazañas del Cid* (anterior a 1618)[548]. Juan de la Cueva, frente al valenciano, se detiene de un modo particular en este fallo en las últimas escenas de la cuarta jornada. El remate de la comedia cumple los dos objetivos que Cueva suele encomendar a los versos finales de sus piezas: ser una síntesis del contenido ejemplar de la obra y tener una función teatral. En ellos alaba la nobleza de los principales protagonistas –con un tono y unas palabras que más parecen héroes clásicos que guerreros medievales– y anuncia el fin de la comedia. El Cid y Diego Ordóñez se acercan al muro de Zamora. Allí les aguarda Arias Gonzalo, a quien el Cid saluda como «Arias Gonzalo ilustre, a quien no priva | el cielo de valor tal, que, mirando | el tuyo, iguala a todos los pasados | y presentes que son más celebrados» (vv. 1249-1252). Ambos prometen aceptar su veredicto y don Rodrigo sentencia el caso con estas palabras:

[548] Para un estudio más detenido de estas dependencias véase Montaner (1989), aunque no tiene en cuenta el dato del romance del *Coro febeo*. Para el texto de la comedia de Guillén de Castro aludido aquí véase Castro (1968: 254-259).

Claros varones, viendo la sangrienta
batalla entre don Diego, que ha retado
a Zamora, y teniendo bien en cuenta
todo lo que sobre ello ha resultado,
fallamos, por lo visto, que sea exenta
Zamora, y a don Diego le sea dado
nombre de vencedor. Y así acordamos
lo dicho, y por acuerdo lo firmamos.
Y tú, a quien Zamora dignamente
envió a cobrar su clara fama, [esto es: Arias Gonzalo]
te vuelve a tu reposo, que es decente
admitir el descanso que te llama;
que ya la pura luz que da el Oriente
nos falta, y por el mundo se derrama
la obscura sombra, y con aquesto iremos
a descansar, y fin a todo demos (vv. 1269-1284).

El interés por remarcar el contenido doctrinal de la comedia lleva al autor a ampliar la historia con el fallo de los jueces y a montar en escena este final apoteósico; este recurso viene a ser, por tanto, uno de los elementos que distinguen a Cueva dentro de la tradición.

¶ La *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto emperador Carlos Quinto*, como desarrollo en el capítulo diez, es diferente a las demás piezas de Cueva. Es la única de tema contemporáneo y la más cargada de una intencionalidad política directa. La ideología de la fama no tiene gran presencia en el desarrollo de las primeras jornadas; tampoco llega a ser una fuerza motriz en la conducta de los personajes. Sin embargo, se señala su influencia en varios pasajes: cuando el emisario de Roma se presenta ante los capitanes imperiales («Generoso concilio, a quien el suelo | dignamente celebra y tiene en tanto, | que la gloriosa Fama esparce al cielo | el nombre vuestro en su divino canto», vv. 225-228)[549], en varios puntos con relación al honor de las doncellas que aparecen en medio del saqueo (por ejemplo: «cuando con su inhumano | furor haya igualado | el Capitolio al suelo, | su fuerza ni mi duelo | harán mover mi virginal cuidado, | ni con infamia oscura | podrán amancillar su hermosura», vv. 523-529), o en el momento de la borrachera del correo que llega a Barcelona con la noticia del saco («Yo, por honor de su fama, | hice que lo desnudasen, | y del brazo lo llevasen, | a reposar a la

[549] Las citas de esta comedia proceden de mi edición, cap. 8.

cama», vv. 1240-1243). Pero adquiere una importancia notable –quizá la más relevante de todo el corpus del hispalense– en las últimas estrofas de la pieza. En ellas asistimos a la coronación de Carlos V como Emperador, y vemos cómo su figura se va cargando de todos los elementos con los que la tradición iconográfica fue configurando en él el prototipo de la imagen del héroe renacentista[550].

¶ En la *Tragedia de los siete infantes de Lara* baja el número de alusiones directas a la fama y a la gloria conseguida a partir de la propia virtud, en parte porque muchos de los parlamentos están puestos en boca de los moros. A pesar de ello, el mismísimo Almanzor se refiere a la actitud de los Infantes, en la emboscada en la que perdieron la vida, con estos términos:

> ¡Rara virtud y heroica valentía!
> ¡Hazaña digna de inmortal memoria,
> que esculpida estará en el alma mía,
> aunque en mi daño, su honorosa historia!
> ¡Oh jóvenes gloriosos!, ¿quién sería
> el que no os dé, aunque muertos, la vitoria
> a todos, que la vida habéis rendido
> y eterna gloria y nombre conseguido? (I, vv. 167-174)[551].

La escena más patética de la tragedia –y de toda la épica castellana– es sin duda el momento en el que Almanzor muestra a Gonzalo Bustos las cabezas de sus siete hijos y del ayo Nuño Salido. Escribe aquí el sevillano una intensa elegía de la que podemos rescatar los siguientes versos:

> ¡Hijos!, ¡luz del alma mía,
> honor y espanto del mundo!:
> ¿Do el valor vuestro, en quien fundo
> el prez ['la fama'] de la valentía?
> ¿Do vuestros famosos hechos?
> ¡Hijos!, ¿do vuestras hazañas?
> ¿Do las belicosas mañas?
> ¿Do los invencibles pechos?
> ¿Qué ha podido desta suerte
> acabaros en el suelo? (II, vv. 193-202).

---

[550] Remito de nuevo al cap. 10, donde desarrollo este aspecto de un modo más detenido, y a Checa (1987).

[551] Cito ahora por la edición de José Cebrián (Cueva 1992), que comienza la numeración de los versos en cada jornada, razón por la que indico siempre, en romanos, de qué jornada procede la cita.

Diecisiete años después, el joven Mudarra cabalga desde la corte de su tío Almanzor hacia la población castellana de Salas para vengar el infortunio de su padre y la muerte de sus hermanastros. En aquella marcha, arenga a su cuadrilla de alárabes con unas palabras que sólo son verosímiles –en boca de un príncipe musulmán– al ser leídas a través del prisma que se analiza en este capítulo:

> ¡Valientes caballeros, la esperiencia
> que por mi tierna edad no es alcanzada,
> quiero suplir con el valor del pecho
> que me levanta a conseguir tal hecho! (III, vv. 37-40).
> [...]
> ¡Apriesa, caballeros!, ¡al trofeo
> que nos promete tan heroica empresa,
> digna de vuestros pechos valerosos,
> ganada con los brazos poderosos! (III, vv. 69-72).

Y cuando llegan a Castilla, Mudarra da comienzo a su venganza de un modo implacable. Después de retar a Ruy Velázquez, y presentir que se quería dar a la fuga, se presenta en su casa, donde reside también doña Lambra, y prende fuego al edificio. Entre las llamas, se escuchan los gritos de la mujer que lamenta que, con semejante muerte, decaiga el honor de su nombre y el de su familia:

> ¡Cielo piadoso, con piedad derrama
> agua sobre esta llama embravecida!
> ¡No permitas que así la clara fama
> de mis mayores sea consumida
> deste fuego, quemando sus blasones,
> en ceniza volviéndose y carbones! (IV, vv. 1513-1518).

¶ En la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* vemos esta ideología de la fama encarnada en dos de sus tópicos más característicos: el honor femenino y la identidad del caballero-soldado renacentista. Bernardo es un hijo natural del conde don Sancho Díaz y de doña Jimena, hermana de Alfonso II el Casto, rey de Castilla. Este hecho llena al monarca de pesadumbre porque trae la deshonra a la familia real. Por eso, se dirige a la joven, en más de diez de ocasiones, con términos como: «Traidora, enemiga mía, | cuya gran desobediencia | ha ofendido la excelencia | de nuestra genealogía» (vv. 181-184), «La venganza que

verás, | traidora, infame, en tal hecho, | será abrirte aquese pecho, | en su maldad contumás» (vv. 217-220), «que el regio nombre con infamia daña» (v. 300), etc.[552]

Pasan los años y como el rey no tiene descendencia decide entregar el reino a Carlomagno, rey de los francos, para que pueda hacer frente a la amenaza musulmana. Varios nobles entienden que tal concesión es una deshonra para España y se aglutinan en torno a Bernardo, a quien piden que lidere un movimiento de resistencia. Cuando el joven se entera de la noticia, su queja tiene un eco de las glorias antiguas:

> ¿Dó está el valor? ¿Dó está la fortaleza?
> ¿Dó el belicoso ardid? ¿Dó el invencible
> ardor de España, del francés temido
> y del romano en guerra conocido?
> ¿Qué poder puede, que nación humana,
> hacer que España al yugo se someta,
> si de este fuero la valía romana
> a sola España en libertad excepta? (vv. 1055-1062).

Y comienza a organizar un ejército que haga frente al invasor francés. Pero el rey Alfonso no se muestra muy convencido del poder de su sobrino y éste le replica, airado:

> Pudiérate traer a la memoria,
> ¡oh excelso rey!, de tantos generosos
> varones la onorosa y viva historia
> que por librar sus patrias son famosos,
> para que, codicioso de su gloria,
> quieras escurecer sus gloriosos
> hechos, sólo en librar el reino iberio
> de tan injusto y duro captiverio (vv. 1260-1265).

Bernardo manda entonces un correo al soberano francés para decirle que España ya no quiere ser su vasallo y que no se atreva a cruzar la frontera. El correo regresa con una declaración de guerra escrita por el mismo Roldán (Orlando), «aquel que la gloriosa | Fama celebra, que en ardiente celo | perdió el juicio por la bella dama [Angélica] | que a tantos encendió en su viva llama» (vv. 1343-1346).

La caracterización de los guerreros de Francia se encuadra dentro de este esquema renacentista, como muestran los siguientes ejemplos, tomados de la arenga de Carlomagno antes de la batalla (A), y de su discurso al ver que la derrota es

[552] Las citas proceden ahora de la edición de Pérez Priego (Cueva 2005).

segura (B):

A No tengo que os decir, ya esprimentado
lo que en vosotros hay, que sin jactancia
merece dignamente la memoria
de la inmortalidad vuestra alta gloria.
Pues la habéis adquirido con hazañas
que darán lustre a vuestros sucesores,
usad agora el mesmo ardor y mañas
que os da en el mundo célebres loores.

(vv. 1567-1574)

B ¡Oh España, sepoltura
de la valía de Francia, ilustre y clara,
cuán ufana estarás de haber podido
vencer a quien ha sido
la que ha tenido a la Fortuna avara
sujeta, y con hazañas gloriosas
se canta en las naciones mas famosas!

(vv. 1769-1775)

Entre una y otra intervención, hemos visto cómo Bernardo derrotaba en escena –y en combate singular– a todos los Pares de Francia, incluyendo a Roldán. La comedia termina con un recurso dramático muy característico del hispalense. Al final de la batalla, aparece en el escenario, de un modo espectacular, la figura de Marte, que corona al guerrero como ejemplo del valor castellano, y dibuja con ello sobre las tablas una imagen similar a la de un triunfo:

MARTE: Bernardo ilustre, cuyo heroico pecho
ha dado ejemplo del valor de España,
haciendo libre el español derecho
contra la ira del francés extraña:
yo so el dios Marte, que tan alto hecho
quiero remunerar tu esfuerzo y maña,
y esta corona de laurel te endono,
y por segundo Marte te corono (vv. 1858-1865).

¶ En la *Comedia del degollado* el argumento es de origen novelesco, no histórico. Unos moros raptan a la hermosa Celia, prometida de Arnaldo, y éste suspira: «Dichosos podéis llamaros, | moros, por tan alta gloria, | y en señal de tal victoria, | las cabezas coronaros» (vv. 489-492). Pero el joven se deja apresar para compartir la misma suerte que la doncella. Durante el desarrollo del argumento se remite a la ideología de la fama en pocas ocasiones para calificar a los personajes. En la primera, al inicio de la pieza, Arnaldo cree aún que Chichivalí es un moro honrado que volverá a Vélez de la Gomera con el dinero de su rescate y alaba su conducta (vv. 1-20); en la jornada siguiente el rey de Berbería cede el poder a su hijo, al que aconseja: «No digo en lo que debes hacer nada, | ya sabes la excelente y viva fama | de tus predecesores, cuya gloria | consagra al tiempo la inmortal historia» (vv. 580-584); y la más importante de todas, en la última jornada, cuando el capitán cristiano

va a ser degollado por asesinar al pirata que quería forzar a su amada y otro moro exclama:

> Arnaldo ilustre, cuya esclarecida
> virtud canta la Fama generosa,
> hoy el severo Rey manda que mueras,
> hoy morirás, mas gloria eterna esperas.
> Si mueres hoy, hoy muere y hoy fenece
> de la marcial milicia la memoria,
> que con tu vida, Arnaldo, se engrandece,
> y, con tu gran virtud, vive en su gloria.
> Muriendo tú, la piedad perece,
> con los vencidos, dándoles victoria.
> ¡Ay poderosa España, si supieras
> el mal que te hacen, cuánto más hicieras! (vv. 1494-1505).

Al margen de estas referencias, la búsqueda de la fama no da sentido al propio desarrollo del argumento, que tiene un origen novelesco. El príncipe del lugar termina liberando a los dos cristianos, que regresan tranquilos a España.

¶ Sobre la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón* he tratado ya con detalle. El lector recordará, sobre todo, aquella aparición final de la Fama en alabanza del suicida Telamonio, pero su presencia se advierte en otros momentos anteriores. Acates interpela a Venus para interceder por Eneas, «si deseas –le dice– del fuerte hijo la perpetua fama, | del nieto Julio la preciosa vida» (vv. 78-79)[553]. Helena, por supuesto, es una «hembra infame» (v. 342). Y, como sabemos, la disputa entre Áyax y Ulises resulta tan compleja que Agamenón solicita la ayuda de Néstor –procedente de las galerías de hombres ilustres como un rey famoso por su sabiduría[554]–, del que «la Fama esparce en su divino canto, | dándote gloria, y no de mortal hombre» (vv. 1173-1174). Con independencia de estas alusiones, el motor de la contienda entre Áyax y Ulises no es otro que el afán de gloria, de ser aclamado por la Fama como el descendiente de Aquiles, aspiración que se presenta como un objetivo para los soldados del presente.

¶ La *Comedia del tutor* está muy marcada por la tradición de las imitaciones de la comedia latina, sobre todo por las obras de Lope de Rueda y Timoneda. Por esta razón, la ideología de la fama tiene muy poco protagonismo. Tan sólo encontramos

[553] Para estas citas remito a la edición utilizada en el cap. 5.

[554] Véase Petrarca (2003: 269-270) y el emblema CI de Alciato (1985: 134-136) dedicado a la prudencia.

referencias puntuales muy poco significativas, como cuando Dorildo pide a Licio que le ayude a conseguir a la joven Aurelia y éste le contesta: «Señor, mira que está en medio | Otavio y que Aurelia es dama | que tiene en tanto su fama | que a tu mal niega el remedio» (Cueva 2010: vv. 1004-1007)[555]. En este sentido, es muy significativo que el autor varíe esta tradición en las últimas estrofas para seguir su propia costumbre. Licio se burlará de Dorildo y de Leotacio, otro pretendiente de Aurelia, en defensa de la causa de su amo Otavio, mediante un engaño que debió provocar carcajadas en el auditorio, pero la representación termina con un parlamento en el que se resalta el contenido ejemplar del caso y invoca a la Fama para que celebre su actuación:

LICIO: Váyanse los dos señores,
no nos quieran ocupar
y déjennos celebrar
el cuento de sus amores.
Y, cuando estén muy de espacio,
digan de Licio este cuento
y sírvales de escarmiento
señor Dorildo y Leotacio.
[...]
OTAVIO: En cuanto es del sol mirado,
cantará la eterna Fama
de Licio la aguda trama,
de Aurelia el casto cuidado.
LICIO: Cuenten los dos su tragedia,
pues ambos quedan llorando;
yo, riéndome y burlando,
doy fin a nuestra comedia.

(Cueva 2010: vv. 2376-2399)

¶ Arcelina ha asesinado a su hermana Crisea en la *Comedia de la constancia de Arcelina* porque ambas pretendían el amor del mismo caballero, Menalcio, y ha huido después a los montes. Así –se apunta–, hace el amor olvidar «honor y fama» (Cueva 1917: II, 35). Un amante desdeñado por Arcelina, de nombre Fulcino, pide ayuda al mago Orbante para encontrarla y éste convoca la presencia de Zoroastro, que muestra al joven cuatro historias antiguas, cuatro ejemplos del canon, con el fin de que cambie sus propósitos:

[555] Cito esta comedia por la última edición de Reyes Peña *et alii* (Cueva 2010).

Aquí veras Fulcino y sabio Orbante,
del fuerte Aquiles l'alma valerosa,
del adúltero Egisto y del amante
Ifis, que se dio muerte dolorosa;
de la fenisa Dido, quel constante
pecho passó la espada rigurosa;
porque veas el fin de los que aman
y las miserias que a estos tales llaman.

Aparecen entonces «las almas» de los personajes citados; Zoroastro narra brevemente sus historias y sentencia su parlamento con estas palabras:

Estos son, ¡o Fulcino!, los que amando
desenfrenadamente, al fin terrible
los trujo Amor a muerte despeñando,
del modo que te a sido aquí visible (Cueva 1917: II, 36-37).

Y predice la muerte de Fulcino si insiste en perseguir a la joven, como sucede poco después. El argumento de la comedia se complica con varias vueltas y revueltas por el monte, al tiempo que la Justicia apresa al apuesto Menalcio, al que acusa de la muerte de Crisea. La noticia de la condena llega a Arcelina, que decide entregarse para que no ahorquen a un inocente. Su decisión tiene un claro sentido ejemplar:

Yo soy la que di la muerte
a mi hermana, yo seré
la que muera, pues maté,
que me será dulce suerte.
Viva Menalcio, yo quiero
morir por darle la vida,
que siendo en esto perdida,
gloria y alabanza espero.
Verán que no ay inconstancia
en las mujeres, cual dizen,
y porque en esto se avisen
daré ejemplo de constancia (1917: II, 60).

En el acto siguiente pone por obra este propósito. Cuando el verdugo está a punto de ajusticiar a Menalcio, aparece la doncella y detiene el suplicio: «Vengo porque amor me llama | que pague, pues yo ofendí, | no Menalcio que está aquí | a quien condena la fama» (1917: II, 70). El Gobernador se asombra: «Sucesso es el más notable | que los ombres an oído, | ni jamás á sucedido | hazaña tan

memorable» [...] «yo desde aquí la perdono, | dándole inmortal corona» (1917: II, 71-72). Pero para perdonarla necesita el consentimiento de Arcedio, el padre de la joven, y argumenta el caso del siguiente modo:

Verá el padre aquel valor
no de pecho femenil;
de cuantas la Fama canta
qu' emprendieron altos hechos,
puestas a graves estrechos,
ninguna se le adelanta.
Si Alcestes se dio la muerte
diósela por su marido,
si Evadne al fuego encendido
se arrojó, por dulce suerte,
menos hazaña hicieron
que la que á hecho Arcelina,
y assí ella sola es dina
de lo más que merecieron;
porque la firme constancia
que á mostrado, á sido tal,
que yo no le hallo igual
en noble perseverancia (1917: II, 74-75).

El padre da su consentimiento y envían a la joven a un convento. La comedia termina remarcando, en las palabras de despedida, el contenido fundamental de la enseñanza de esta historia:

GOBERNADOR: Y para confirmación
d' hazaña tan peregrina,
la constancia de Arcelina
poned en vuestro blasón.
ARCEDIO: En hazaña tan ilustre
digna de toda memoria,
a vos se os debe la gloria,
pues de vos recibe el lustre.
Y pues por vos se remedia
toda mi pena y dolor,
cantando vuestro loor
demos fin a la comedia (1917: II, 76).

¶ En la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, el viejo romano intenta gozar de la doncella, sin conseguirlo. Su deseo se describe en términos de deshonra

y de comportamiento infame (vv. 43-45) y la situación de la joven, a pesar de la falta de éxito de Apio, como una deshonra: «Que no le aprovecha | para conseguir corona | ser honesta una matrona | mas ser libre de sospecha» (vv. 185-188)[556]. La ofensa se extienden además sobre la fama del padre. El tío de Virginia increpa al lacayo de Apio Claudio con estas palabras: «¿Tú ves y admites | que infame así a Virginio [el padre] este tirano [Apio Claudio]?» (vv. 728-729). Y como el viejo es un decenviro de Roma y preside el juicio sobre la libertad de la doncella en una trampa que sus criados han tendido a la joven, consigue quedarse con Virginia, de manera que su padre, antes de ver ofendido el honor de su hija y el de su familia, la mata en escena:

> Roma quiero y que todo el mundo entienda
> de tu injusticia la crueza estraña, [la del juez Apio]
> que tu maldad y mi razón se estienda
> en cuanto el sol alumbra y el mar baña.
> Y porque de Virginio no se ofenda
> la gloria, dará vida a mi hazaña
> con quitarte la tuya, ¡oh hija amada!,
> pues no serás muriendo deshonrada (vv. 1257-1264).

Aunque pueda parecer algo descarnado, esta actuación es alabada por todos los personajes (véase, por ejemplo, los vv. 1305-1320). La tragedia termina con el castigo al viejo Apio Claudio en la última escena. La ideología de la fama discurre aquí por un camino inverso, el de la exaltación del sacrificio por un ideal superior. El texto del drama no es otra cosa que el desarrollo teatral de uno de los ejemplos más repetidos dentro de las galerías de mujeres ilustres, la primera Virginia de las letras españolas.

¶ La *Comedia del viejo enamorado* es una pieza de enredo, una obra de aparato ambientada supuestamente en Sevilla, aunque pone sobre las tablas, en verdad, un mundo ideal plagado de fantasmas, apariciones y divinidades extrañas. Liboso es un viejo que persigue a una joven comprometida con Arcelo. En torno a un reto entre ambos se nombra a la fama como un referente de la reputación de los personajes, pero de un modo puntual: Arcelo se enfada porque le han calumniado y huye «de verse infame y concluydo» (Cueva 1917: II, 296); Liboso le reta, aunque, debido a su avanzada edad piensa: «temo mi riesgo y ofender mi fama» (1917: II, 312); Arcelo va al combate «movido de mi onor» (1917: II, 320), etc. Y cuando Olimpia cae en la trampa de Liboso de pensar que su prometido estaba ya casado con otra mujer,

[556] Cito esta tragedia a partir de la edición de Reyes Peña *et alii* (Cueva 2004).

entiende que es una «ofensa a mi fama» (1917: II, 300). La ideología de la fama está presente, pero de un modo periférico, en esta obra.

¶ En la *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* –pieza histórica ambientada en la Roma del siglo VI a. C.– se manifiesta de un modo paradigmático el modo en que Cueva empapa las piezas teatrales del sentido y la finalidad de la ideología de la fama[557]. En el mismo comienzo de la comedia, se nos presenta al rey Tarquinio el Soberbio profundamente indispuesto al saber que su hijo ha violado a Lucrecia:

> La primera noche que del impío hecho
> tuve noticia por la presta Fama,
> y fue de todo el caso satisfecho
> quel claro nombre de Tarquinio infama,
> revuelto en mi congoja en tal estrecho,
> de súbito emprenderse vi la cama
> donde el terreno cuerpo quebrantado
> reposaba del bélico cuidado (vv. 49-56).

Cuando se entera de que el pueblo de Roma se ha sacudido su yugo, se dirige a la ciudad y discute con los guardianes, que le cierran en paso. El problema se plantea en términos de obediencia-fama-gloria:

> TARQUINIO: Espurio Largio, ¿qué pasión te ciega
> a ser contra tu rey inobediente?
> ¿A tal estremo sinrazón te llega
> que tu nombre escurezcas excelente?
> ESPURIO: Por esto al nombre mío no le niega
> la viva Fama gloria eternamente,
> antes sería no hacerlo escurecerme,
> y a miserable infamia someterme (vv. 377-384).

La fama es también el atributo de los guerreros. Así se recibe a Bruto, lugarteniente de Tarquinio, en la corte de etrusco Porsena: «Ya viene, este es el famoso | Bruto, en Roma tan tenido, | de enemigos tan temido | y de amigos tan glorioso» (vv. 582-585); y más adelante: «Aquí está Bruto, capitán valiente, | cuyos trofeos y hechos soberanos | celebra el mundo» (vv. 750-752). Más ilustre va a resultar el comportamiento de Sulpicio, ayudante de Porsena. El rey etrusco está decidido a apoyar a Tarquinio en su reconquista del poder, y comienza a disponer

[557] Cito de nuevo el texto por mi edición del cap. 9.

un ejército para asolar la ciudad. Pero Sulpicio, a pesar de haber sido desterrado de Roma, no quiere luchar contra su antigua patria, y menos aún en defensa de un tirano. Su decisión le enfrenta a su amo y a los demás capitanes, que le amenazan con el suplicio de perder una mano, las orejas y la nariz, pero antepone sus principios y la fidelidad a su patria a la propia vida:

> No llamo afrenta aquesta, sino gloria,
> pues mi lealtad en esto se comprueba
> eternizando el nombre mío y memoria
> que ya la Fama por el mundo lleva,
> que si de Roma hubieses la victoria,
> que no verás, oyéndose esta nueva
> estimarán en más lo que yo he hecho
> que no ser su poder de ti deshecho (vv. 890-898).

Desfigurado y maltrecho sale de la corte de Porsena para avisar a los romanos de la llegada del ejército invasor. Moribundo, llega a las puertas de la Urbe y le atienden los primeros vigías. Cuando Roma conoce su hazaña, el senador Publio Valerio exclama:

> ¡Honrosas llagas que tu rostro afean,
> fuerte Sulpicio, honor del reino hesperio,
> que dan eterna vida a tu memoria
> y señaladas en el alto imperio,
> cual el dorado sol lo hermosean
> dando al patrio Quirino nueva gloria!
> ¿Dónde se oirá tu historia
> que no tengan invidia de tu muerte,
> y estimen tus heridas
> en más que no las vidas,
> pues mereces por ellas hoy tal suerte
> que con la mortal vida que pagaste
> a la inmortalidad te levantaste? (vv. 1122-1134).

El discurso continúa y le siguen otros tantos, como el del sacerdote quirinal que se presenta para quemar sus restos e introducir sus cenizas en una urna destinada al templo del dios romano:

> ¡Y tú, Sulpicio, a quien la eterna Fama
> celebra entre los dignos de memoria,
> y con eternas alabanzas llama
> tu claro nombre a la inmortal historia,

recibe el don del pueblo que te ama,
y en los elisios se te dé la gloria
de tu invicto valor, que dignamente
mereció laurear tu sacra frente! (vv. 1188-1195).

La vanguardia del ejército de Porsena empieza a dominar las posiciones circundantes, y los romanos se disponen a la defensa: «tomemos | las armas que han de darnos vida y fama» (vv. 1229-1231). La ciudad consigue resistir el asedio un año, pero la situación comienza a ser dramática. Entonces, entra en escena, por fin, Mucio Cévola: «Todo el discurso desta noche fría, | una deidad, no sé cuál sea, me llama, | y a un hecho me espolea, incita y guía, | que a Roma ha de librar y a mí dar fama» (vv. 1588-1591). Y sale decido a asesinar a Porsena y a morir por Roma si hiciera falta. El desenlace de la historia es conocido. La comedia termina con una fiesta en el bando romano por ver el fin de la opresión etrusca:

MUCIO: ¡Dioses que a vuestro pueblo dais victoria,
y al enemigo echáis que la ofendía,
quede fija en los hombres la memoria
deste dichoso y no esperado día!
PUBLIO: ¡Salgan juegos, celébrese la gloria
de Mucio, muestren todos alegría!
¡Venga el senado, vengan varias gentes,
y denle su alabanza los oyentes! (vv. 1780-1787)

La pieza termina entonces con el escenario repleto de gente y con una fiesta en honor de Mucio. Su hazaña, como hemos visto en las páginas precedentes, estaba ya en el canon de los hechos ilustres de la Antigüedad –la habíamos leído en Valerio Máximo– y dentro del canon que asumió el Humanismo. También estaban las figuras de Tarquinio el Soberbio, de Sexto Tarquinio, y la de Lucrecia, cuyo ejemplo se narra en los vv. 706-725.

¶ La *Comedia del Infamador* presenta en el mismo título el sentido de lectura de todo el argumento. Leucino es un galán que intenta forzar a Eliodora por todos los medios, un seductor inhumano (un tirano) que pretende «infamar» el honor de la doncella. A pesar de sus múltiples intentos, la joven se resiste. Al final, en un golpe desesperado, Leucino entra en la casa de Eliodora con la ayuda de varios siervos, pero la joven responde con coraje, mata a uno de los agresores y es encarcelada por un delito de asesinato. En este argumento, la dialéctica fama-infamia no se expresa de un modo tan explícito como cabría esperar, porque el texto se centra, sobre todo, en una serie de peripecias procedentes de la tradición celestinesca. Pero al final de la pieza, en la cuarta jornada, Cueva vuelve a tomar el control del texto y escribe un

epílogo moral de carácter alegórico. Aparece en la cárcel nada menos que la diosa Diana, que salva a la joven y propicia la ejecución de los verdaderos criminales, el galán y su criado Barandulo. Es en este pasaje en el que brilla de un modo singular la ideología de la fama. La diosa, al liberar a Eliodora, hace un canto de alabanza de la joven con estas palabras[558]:

DIANA: Llégate acá, Eliodora gloriosa,
vivo esplendor de mi virgíneo coro,
por quien tengo mi suerte por dichosa
y por quien me engrandezco y más me honoro,
y esta corona ciña tu espaciosa
frente, adornada de esas hebras de oro,
y esta virginal palma est'en tu mano,
premio dino a tu intento soberano.
ELIODORA: ¿Cuándo fue, excelsa diosa, a mi bajeza
merced tan generosa concedida?
DIANA: Vista, Eliodora, bien vuestra pureza,
a vuestro casto ánimo es debida;
y para que se entienda su grandeza,
los presos de quien sois así ofendida
saquen aquí. Verán su maldad clara
y lo que en gloria vuestra se declara.
Justo es que muera el hombre que ha infamado
mujer, o sea casada o sea doncella,
viuda, honesta o de cualquier estado
que sea, ora la sirva o huya della (IV, vv. 353-372).

Estamos de nuevo ante una coronación con una finalidad pedagógica. La joven recibe en escena la corona y la palma de la victoria. En esta ocasión, sin embargo, la coronación no tiene lugar al final de la pieza, porque aún tenemos que presenciar el castigo a los infamadores, que termina con estas palabras de Diana:

y que la Fama esparza por el mundo
el casto y claro nombre de Eliodora,
cantándolo del Betis al Aurora.
[...]
dando aquí fin a nuestra ilustre historia,
vamos con esto en Híspalis entrando,
el triunfo de Eliodora celebrando (IV, vv. 486-496).

[558] Las citas de esta comedia proceden nuevamente de la edición de José Cebrián (Cueva 1992).

¶ En la comedia y la tragedia de *El príncipe tirano*, en fin, el tema de la fama corre en paralelo al de la tiranía. La comedia empieza con la alegría del rey Agelao por el próximo casamiento de su hija, la primogénita del reino del Colcos, y el rey de Lidia: «Esparcirá del uno al otro polo | la vividora Fama el excelente | nombre del Lido, y gloria de Eliodora, | de los dos reinos reyes desde agora» (vv. 9-16)[559]. Pero el príncipe Licímaco, envidioso, asesina a su hermana, y es calificado por ello varias veces como *infame* (por ejemplo v. 1756). La situación es muy dolorosa para su padre, que apresa al príncipe y tiene intención de ajusticiarlo, pero el joven escapa del calabozo: «¡Afuera, temor infame! | ¡Infame temor, afuera! | ¡Viva el Príncipe, no muera | de suerte que su honra infame!» (vv. 1966-1969).

Los nobles intentan convencer al rey de que perdone a Licímaco, con el argumento de que, en este caso, es más conveniente para el reino no aplicar la ley. Calcedio le exhorta:

> Y, así, querría, ¡oh Rey!, el más potente
> que la Fama gloriosa en dulce acento
> celebró desde el Gange al Occidente,
> que mitigases tu furor violento.
> Mira que esto es muy justo y conveniente
> al general provecho; muda intento,
> no desposeas el reino de heredero,
> no suceda algún caso lastimero (vv. 2110-2117).

Pero el rey se rebela de un modo muy elocuente: «En menos tengo su deshonra y muerte | que la infamia que habré si le doy vida. | ¡Muera el infame, muera, y desta suerte | sea mi antigua gloria guarecida!» (vv. 2182-2185). Pero Beraldo insiste, avisando al monarca de que con esa actitud está precipitando su reino hacia la guerra civil:

> Y así, con firme juramento, digo
> que publique la Fama vividora
> que es más insulto hacer esto castigo
> que darle muerte el Príncipe a Eliodora;
> y la razón, ¡oh Rey!, que en esto sigo
> es que, si él dio una muerte, cada hora
> faltando él, cumpliendo tu sentencia,
> mil muertes has de ver en tu presencia (vv. 2294-2301).

[559] Cito ambas piezas por la reciente edición de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda y José Antonio Raynaud (Cueva 2009).

El rey, entonces, accede, y los nobles celebran la noticia alabando al rey con estas palabras: «Hoy gozas del más alto vencimiento | que celebró la Fama esclarecida, | hoy das eternidad a la memoria | que se le debe a tu gloriosa historia» (vv. 2377-2380). Pero cuando el príncipe se vea libre y –ya en la tragedia– se le corone en escena (vv. 554-565) como nuevo rey por la vejez de su padre, el pueblo se arrepentirá de haber perdonado a Licímaco. Su actitud es tan despótica que ha pasado a engrosar, y a superar, el canon de los tiranos más odiados de la historia: «¿De cuál tirano se canta | una maldad semejante? | Aunque de Busiris cante | la Fama, éste se adelanta» (vv. 474-477). Como anotan los editores modernos, Busiris era un rey egipcio que inmolaba a sus huéspedes en el altar de Zeus, y encuentran la referencia en el apartado de «tiranos ilustres» de la *Officina* de Ravisius Textor, procedente, seguramente, de las *Geórgicas* (III, 5) de Virgilio. Pero adviértase también que Cueva escribió un «Romance [de] cómo Busiris, rey de Egipto, sacrificó a sus dioses a un adivino suyo», el poema n. 7 de su *Segundo coro febeo de romances historiales* (Cebrián 1992: 139).

El resto de la tragedia, como ya he descrito, es una superposición de crímenes. En el último, Licímaco intenta deshonrar a dos mujeres de su corte, que se quejan de que pretenda cometer «maldad tan infanda» (v. 1014), y deciden apuñalarlo en la misma cámara real. La obra termina con un epílogo del viejo Agelao en alabanza de las damas:

REY: Vuestro hecho no es digno de esa suerte, [del castigo]
sino de eterna gloria y alabanza,
y, así, merecéis vida por la muerte
que al Rey distes y no crüel venganza.
[...]
Y porque el pueblo ya deseche el miedo
y esta muerte tan justa alcance a vella,
poneldo en esta calle; entienda el mundo
quel Rey tirano habita ya el Profundo.
[...]
Échenlo al campo, que él es della dino,
pues ayudó su parte al desconcierto.
Al templo vamos luego de camino
a dar gracias a Iove, pues tan cierto
ha sido en ayudarnos, y a él pidamos
que gracia de lo hecho consigamos (vv. 1847-1870).

Balance general

Este breve recorrido por el corpus dramático de Cueva nos ha servido para identificar algunas de sus líneas de significado más relevantes. La ideología de la fama tiene una función nuclear en los dramas históricos. En los tres de argumento medieval hace que las leyendas castellanas adquieran un nuevo brillo, debido al interés de los personajes por adquirir la gloria al modo de los antiguos. Es la responsable, además, de que los ejemplos de la historia antigua se incorporen al catálogo de los asuntos dramatizables. Tales argumentos habían pasado antes por el romancero erudito pero adquieren ahora mayor resonancia. Es el caso de los tres dramas históricos basados en la historia clásica, el de Áyax, el de Virginia y el de Mucio Cévola. También hemos podido reconocer su influencia, manifestada a través de otros recursos dramáticos, en la *Comedia del saco de Roma*.

Esta búsqueda de la fama tiene un gran protagonismo en todo el programa cultural del dramaturgo, porque la memoria y el reconocimiento son los motores de la virtud, y permiten al escritor presentar sus obras como una escuela de casos ejemplares. Así lo podemos ver también en piezas que no son dramas históricos, pero que están imbuidas de esa misma dinámica renacentista, como las dos piezas dedicadas al príncipe de Colcos, o las que describen la defensa del honor de Arcelina y Eliodora, y que terminan despuntando, como un caso ejemplar, con recursos muy similares a los de los dramas históricos.

En las tres comedias restantes, la ideología de la fama (y su consiguiente finalidad doctrinal) tiene una presencia más superficial. No deja de caracterizar a algunos personajes –sobre todo a las mujeres–, pero está poco presente en el desarrollo del argumento. Me refiero a la *Comedia del viejo enamorado*, a la *Comedia del degollado*, y la *Comedia del tutor*. Lo más destacado, en este caso, es que aunque se encuadran en otras tradiciones dramáticas, y la aparición de la ideología de la fama sea más tenue, no deja de aparecer del todo.

Este planteamiento de fondo se manifiesta a través de unos motivos recurrentes. En el caso de los hombres, la gloria se obtiene a partir de la exaltación de lo guerrero, de la defensa de la patria, de la nobleza y de la religión. Y para las mujeres en la defensa de la propia honra. En suma, son los mismos valores que describimos en el estudio sobre los romances. Estos casos se desarrollan a partir de unos recursos dramáticos muy determinados. He ido resaltando en la descripción precedente los más destacados: a) la apelación a la Fama para que alabe a tal o cuál personaje; b) la aparición de divinidades paganas y personajes alegóricos que sancionan de modo expreso el contenido pedagógico del drama (la Fama, Marte, Diana, etc.); c) los combates a la vista del público; d) las coronaciones en escena (o la simple referencia a una corona de gloria); e) la «celebración» del caso ejemplar en las estrofas finales con una finalidad didáctica y espectacular cercana en muchos

casos a la apoteosis del personaje-modelo; y f) la retórica épica de impronta clasicista, entre los más destacados. La cultura humanista en el Renacimiento sevillano parece estar en manos de un grupo de autores, muy relacionados entre sí, que elaboran unos códigos de representación recurrentes, y que luego exportan a la colectividad a través de los programas alegóricos que proyectan sobre la decoración de los palacios, el fasto público y en este caso sobre el teatro.

En líneas generales, y de un modo más específico en el caso de los dramas históricos, este «impulso enérgico» por adquirir fama es la clave –en el sentido musical– sobre la que se han escrito las melodías de los distintos argumentos dramáticos, conecta a los personajes con un hilo de oro en el gran tapiz de las piezas de Cueva y aporta una unidad de sentido a sus obras. Advertir esta semejanza aporta un sentido nuevo al interés de Cueva por iniciar o por colaborar en el inicio del drama histórico en España.

Este deseo de influir positivamente en la vida presente a partir del ejemplo de los clásicos, está presente en el Humanismo desde el primer momento, al igual que el interés porque esta nueva manera de ver y mejorar el mundo se difunda a partir de la educación de los príncipes y de las personas notables, como hemos recordado al hablar de los duques de Osuna (cap. 4) y de la casa de Enríquez. En los tiempos de Erasmo, estas aspiraciones se difundieron aún más gracias a la imprenta, y se propagaron a través de los nuevos sistemas educativos, que en el Quinientos alcanzan a un mayor número de personas[560]. En los capítulos anteriores se ha tratado ya por extenso sobre de la difusión de este «sueño humanista» a través de la cultura de masas, que corre en paralelo al desarrollo de los estados modernos y que llega a su punto culminante con el teatro comercial. En este punto es donde Cueva, según los testimonios que conservamos, se distingue de sus condiscípulos sevillanos, al ampliar el espectro de difusión de sus versos gracias al teatro. Como diría años después el propio Lope en la dedicatoria de *La campana de Aragón* (*apud* Chartier 1999: 245):

> La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato... Pues con esto nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto *para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes*, donde los libros lo hacen con menos fuerza y espacio.

[560] Para una descripción más detenida de la relación entre el Humanismo, la educación y la reforma de las costumbres que resumo en estas líneas véase Rico (1993: 58-61, 80 y 120).

6.5.2. La ideología de la fama en el teatro prelopista
Algunos ejemplos destacados

En *Los amantes*, de Rey de Artieda, la historia de los amores de Isabel Sigura y Marcilla termina con la muerte del caballero y con una aparición de la Fama en escena, que «dulcifica el final trágico y da, incluso, un sentido a los amantes que han triunfado por su amor, pese a la muerte» (Sirera 1986a: 96). Por lo demás, la ideología de la fama no se manifiesta en el resto de la pieza, que se centra en recrear la trágica leyenda. En el primer teatro de Cervantes está ausente de *Los tratos de Argel*, pero es muy relevante en la *Numancia*, como ya he comentado (cap. 5.6)[561]. La *Tragedia de la destruyción de Constantinopla*, de Lasso de la Vega, no es otra cosa que un llamamiento a la guerra contra el infiel como respuesta a los lejanos sucesos de la caída de la antigua capital cristiana. El caso es algo singular. La derrota es interpretada como un castigo por la tibieza de los cristianos que vivían en la ciudad, que habían dejado enfriar su fe y su ardor guerrero. Cuando las huestes de Solimán se acercan, Constantino llama a los hombres a la lucha, con una arenga que les anime a ganar renombre con aquella contienda:

> No del fiero enemigo la pujança,
> caríssimos amigos, os espante
> ni de vuestro valor la confiança
> perdáys en occassión tan importante,
> que ésta es la principal donde se alcança
> eterno nombre, en que la fama cante
> vuestro valor y esfuerço nunca oýdo,
> a pesar de la embidia y torpe olvido (1983: vv. 1113-1120).

El poeta utiliza varios personajes alegóricos a lo largo del texto, casi todos con una finalidad dramática. Es el caso de la aparición de la Fama, que aquí no sirve para proclamar la gloria de algún personaje, sino que hace de narrador de la batalla final ante la imposibilidad de representar esta escena sobre las tablas (1983: vv. 1312-1351). En general, la presencia de la ideología de fama es menor a la de los dramas históricos de Cueva, al igual que en la *Tragedia de la honra de Dido restaurada*; en esta última, sin embargo, Lasso utiliza dos alegorías muy en la línea del dramaturgo hispalense: después del suicidio ejemplar de Dido en defensa de su castidad, su cuerpo está tendido en el escenario y –en un final apoteósico– aparecen Diana y la Fama y se dirigen así al auditorio:

[561] Para el caso concreto del concepto de la fama en los dramas de Cervantes véase Correa (1959).

DIANA: Ten quenta con este hecho.
Por mío, Fama, le canta.
Por el mayor le leuanta
que jamás muger ha hecho.
[...]
FAMA: Casta y hermosa Diana,
como lo mandas se hará.
Mi trompa denunciará
tu voluntad soberana.
Mortales, este que veys
es el fin de aquesta historia,
la qual os será notoria
si sus authores leéys (1986: vv. 1799-1830).

Los cuatro actos que forman la *Isabela* de Leonardo de Argensola están precedidos por una intervención o «Prólogo» de la Fama, sola en el escenario, con el objeto de atraer la atención del público y enmarcar el sentido de toda la tragedia (2009: 161-163). Comienza con unas palabras de presentación («Yo soy la que levanto los ingenios, | en medio la miserias deste siglo, | paraque la virtud –difícil cumbre–, | pueda ser de los hombres alcanzada», etc.), desarrolla después el *topos* de los hombres y las mujeres ilustres («Yo con eternas letras registrados | tengo los famosísimos varones | que tras de la virtud se remontaron», etc.) y termina su intervención desacreditando la superficialidad de las comedias frente a la utilidad y la grandeza de la tragedia; y culmina, dirigiéndose al público:

vosotros, por no ser amigos desto [de la futilidad de las comedias]
venís a ver los trágicos lamentos,
y la fragilidad de vuestra vida:
evidente señal de que sois tales, [gente ilustre]
que discernís lo malo de lo bueno,
para lo cual ternéis materia luego,
si proseguís a oírme con sosiego.

La tragedia, como ya he comentado, se sitúa en el Reino de Aragón durante la dominación árabe y viene a ser una exaltación de la joven cristiana Isabela, que muere por preservar su virtud frente al despotismo y a la crueldad del moro Alboacén que gobierna la ciudad y que la persigue. En la escena final de la comedia, aparece el espíritu de Isabel en el escenario vacío y dice:

Yo, pues, en los tormentos y dolores
de las ardientes llamas, cuyo humo
es olor agradable para el cielo,

cual fénix, Isabela, me consumo;
pero con nuevas alas y colores
renazco para dar eterno vuelo.
Y pues a los del suelo
admiración os causo,
cuando alguno presuma,
aunque con torpe pluma,
escribir mi subceso, dadle aplauso (1989: I, 163).

Al comienzo de la *Alejandra*, aparece la Tragedia con «toca sangrienta» y una espada y presenta la obra (2009: 7-9). Aparece también al final y recapitula el contenido doctrinal de la pieza (2009: 77-78). Este mismo recurso se repite en la *Semíramis* de Virués. En su *Elisa Dido*, en cambio, que es anterior a las demás piezas del valenciano, la función doctrinal y espectacular de los personajes alegóricos se desarrolla todavía a partir de coros, que aparecen al final de cada acto para concretar el valor doctrinal de cada sección. Su estructura es de las más clasicistas de la producción teatral de aquella generación y su sentido ejemplar no es tan marcadamente renacentista: los coros nos invitan a despreciar las honras de este mundo más que a esforzarnos por adquirir la gloria.

En líneas generales, la ideología de la fama, como reflejo de la cultura del Renacimiento, llenó de sentido la escritura de estas obras, sobre todo la de los dramas históricos. Y, dentro de este panorama, sobresalen las piezas de Cueva, tanto porque es ligeramente anterior a todas ellas como porque su presencia es más marcada. Los casos más destacados, como los de Virués y Lasso, se explican también por su intensa formación humanista, y Cervantes, además de estudiar con López de Hoyos, pudo estar influido por la formación que recibió de los jesuitas en la capital del Guadalquivir.

Los consejos de un padre a su hijo

Juan Rufo, buen conocedor del teatro de su tiempo –recuérdense sus «Alabanzas de la comedia»–, escribió una *Carta [...] a su hijo siendo muy niño*, entre los años 1584 y 1585, cuando el pequeño Luis Rufo no había cumplido aún los tres años. La mayoría de los versos de este largo poema, de noventa y nueve redondillas, los dedica a explicar al niño cómo ha de obrar en la vida para dirigirse en todo momento con rectitud. Y si, con el tiempo, le llegara la inspiración dramática, no ha de olvidar lo siguiente:

Si el colegio de Talía
te diere furor divino,

sigue el honesto camino,
y nunca dél te desvía.
  Sean por ti celebrados
los generosos motivos;
no los amores lascivos,
ni gustos desenfrenados.
  Los insignes caballeros
que murieron en la guerra;
no sátiros en la tierra,
ni en el mar ninfas en cueros.
  Las obras dignas de fama
cantarás en grave estilo;
no las riberas de Nilo,
ni mudanzas de una dama (Rufo 1972: 303-304).

Rufo aconseja a su descendiente el camino más «recomendable» dentro de las artes escénicas de aquellos años: el teatro que difunde las «obras dignas de fama», el teatro que educa con el ejemplo, escrito en «grave estilo». En esencia, identifica estas piezas como un género teatral reconocible y de prestigio, dos características que no se aprecian con la misma nitidez desde el estado actual de los estudios del teatro prelopista, en parte por la falta de testimonios conservados. Hasta la fecha de 1584, cuántas «obras dignas de fama» se habrían subido a los escenarios para que Rufo las identifique de esta forma, y cuántas habremos perdido. Quizá tuviera en mente alguna representación o incluso algún ejemplar editado de las obras de Cueva.

6.5.3. Los personajes alegóricos
¿Un «invento» de Cervantes?

Está documentado que el padre de Cervantes vivió en Sevilla durante los años 1564-1565. Este dato, junto al recuerdo de una ejecución que hubo en Sevilla en 1565 que Cervantes relata en el *Persiles*, y la evocación de la vida escolar en el Estudio de la Compañía de Jesús de dicha ciudad que aparece en el *Coloquio de los perros*, se han utilizado para sustentar que el autor del *Quijote* vivía entonces en Sevilla y que completó sus estudios con los jesuitas. Los argumentos no son del todo fiables, máxime cuando advertimos que su madre residía por entonces en Alcalá con alguno de sus hijos, pero llevó a hispanistas como García Soriano (1945: 43 y 54-55) a dar por segura su asistencia a dicho Estudio y, a partir de ahí, a justificar la

influencia del teatro de colegio en los dramas cervantinos[562]. Dentro de esa relación, destaca en concreto la inclusión de personajes alegóricos. En el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) se atribuyó el mérito de haber sido «el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes» (Cervantes 2005: 362). Según el citado investigador, sus alegorías de España, del río Duero, de la Guerra, la Enfermedad, la Fama, etc. de su *Numancia*, o las de la Ocasión y la Necesidad de *Los tratos de Argel*, representadas entre 1583 y 1585, dependen de las que vio, siendo niño, en los autos sacramentales y en las comedias *Occasio* (1564), *Philautus* (1565) y *Caropus* (1565) del padre Acevedo que se representaron en el colegio jesuita de Sevilla durante sus años de estudio. Es posible incluso que participara en alguna de ellas, como en el *Dialogus feriis solemnibus Corporis Christi* (1564), en la que intervino un colegial llamado «Miguel». Dejando a un lado esta posible dependencia, cómo vamos a aceptar las palabras de Cervantes si acabamos de citar un buen número de ejemplos anteriores, unos ejemplos que, además, venían a ser en nuestro caso uno de los recursos más habituales para hacer explícita la ideología de la fama.

Hace ya tiempo que Riley (1971) resolvió el sentido preciso del mérito cervantino: una cosa es sacar al escenario «figuras morales» y otra que esas figuras representen «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma». Lo primero era muy común en el teatro finisecular, pero no lo segundo. En *Los tratos de Argel*, por ejemplo, Zahara se enamora del cautivo Aurelio, pero no consigue que el cristiano acceda a sus propósitos. Aparecen entonces en escena Ocasión y Necesidad, invisibles para el personaje, y comienzan a influir en el pensamiento de Aurelio:

AURELIO: De mil astucias usa y de mil mañas
para atraerme a su lascivo intento:
ya me regala, ya me vitupera,
ya me da de comer en abundancia,
ya me mata de hambre y de miseria.
NECESIDAD: Grande es por cierto, Aurelio, la que tienes.
AURELIO: Grande necesidad, cierto, padezco.
NECESIDAD: Rotos traes los zapatos y vestido.
AURELIO: Zapatos y vestido tengo rotos.
[...]
OCASIÓN: Pues yo sé, si quisieses, que hallarías

[562] Véase el estado de la cuestión más actual sobre la posibilidad de que Cervantes viviera en Sevilla junto a su padre y estudiara con los jesuitas en Blasco (2006: 50-53). En suma, tanto para una hipótesis como para la otra, «no hay otra cosa que conjeturas».

ocasión de salir de ese trabajo.
AURELIO: Pues yo sé, si quisiese, que podría
Salir de esta miseria a poca costa.
OCASIÓN: Con no más de querer a tu ama Zahara,
o con dar muestras solo de quererla.
AURELIO: Con no más de querer bien a mi ama,
o fingir que la quiero, me bastaba.
(Cervantes 2005: 1164)

Lo que las dos figuras están haciendo es representar los pensamientos de Aurelio antes de que éste los exteriorice. El desarrollo posterior de los estudio del teatro jesuítico y la edición crítica de sus obras más destacadas han hecho posible que Sierra (1998) haya encontrado, en la comedia *Occasio* (1564) de Acevedo, una escena que adelanta veinte años la innovación teatral de la que se jacta Cervantes[563]. Esta comedia está escrita principalmente en latín, aunque tiene fragmentos en castellano; los coros y los argumentos están también en castellano. En varios de esos pasajes en romance, la figura de Metanea expresa en voz alta alguna de las ideas del pensamiento de Marcelo (Sierra 1998: 567-570). Esta propuesta dramática del monólogo interior, que da mayor consistencia a la dependencia de Cervantes del teatro jesuítico, se resuelve técnicamente, en ambos casos, gracias al parlamento de «invisibles» figuras alegóricas.

Su función dramática

La aparición de personajes alegóricos es habitual en el teatro de Cueva y su función dramática es muy variada. No he encontrado entre ellas ningún ejemplo similar a los citados de Acevedo o Cervantes, que quizá fue el primero en utilizar esta técnica en un teatro comercial.

Parece ser que tanto Mal Lara como sus discípulos no debieron mirar con buenos ojos el establecimiento de los hijos de san Ignacio en la capital hispalense. No es extraño encontrar críticas veladas a la labor docente de unos y de otros en testimonios de ambas partes. De algún modo, el viejo Mal Lara debía advertir «la sentencia de extinción que ello [la venida de los jesuitas] suponía para la docencia de los humanistas [...] igual que iba a suceder después en Madrid con el estudio de López de Hoyos» (Márquez 2001: 292)[564]. A pesar de ello, no se puede despreciar la

[563] Para esta renovación de los estudios sobre el teatro jesuítico véase principalmente Menéndez Peláez (1995) y (2003). Las obras del padre Acevedo (1997) fueron editadas, entre otros, por el propio Sierra.

[564] Véanse los ejemplos más destacados de esos testimonios críticos en la citada página de la investigación de Márquez (2001: 292), a los que hay que sumar los de García Soriano (1945: 113).

influencia del teatro jesuítico en la obra de Cueva, influencia que espero abordar en posteriores investigaciones, ya sea por la relevancia del teatro jesuítico en Sevilla (y en toda Andalucía) en ese momento, como porque ambos coinciden en el mismo afán doctrinal y en la ortodoxia de sus propuestas[565].

En cualquier caso, no podemos reducir la aparición de dichas figuras a la influencia jesuítica. Ya las habíamos visto aparecer en el teatro castellano anterior y sobre todo en el fasto civil, que parece tener tanta influencia sobre Cueva. En última instancia proceden del teatro clásico. Recuérdese, entre otros casos, que en la tragedia *Prometeo encadenado* de Esquilo figura como personaje una Fuerza, una Violencia y un Océano; en la comedia *Pluto* de Aristófanes, vemos aparecer una Pobreza; en *Los Persas* y en *Las Euménides,* de Esquilo, aparecen, respectivamente, la sombra de Darío y la sombra de Clytemnestra, y en las tragedia *Thyestes*, de Séneca, vemos la sombra de Tántalo, «sombras» que servirán a Cueva para representar el «alma» de la Princesa y de Trasildoro en la segunda jornada de la *Comedia del príncipe tirano* (1581) y a Shakespeare para hacer aparecer ante Hamlet la «sombra» (el alma) de su padre, veinte años después (1601). De *Thyestes* o de *Medea* pudo recoger también la idea de utilizar a las furias como personajes dramáticos.

En la historia de la crítica, la inclusión de este tipo de personajes se ha asociado habitualmente a un tipo de teatro de composición episódica, y a un estado embrionario del desarrollo teatral. Hablando de nuevo de Cervantes, Moratín (1850: 222) escribe que en la *Numancia*, la acción es «episódica, dispersa y menuda. Los personajes fantásticos que introdujo lo acaban de echar a perder». Tiempo después, Schevill y Bonilla (Cervantes 1915-1922: VI, 58-59) entienden que «estas figuras suelen ser postizos sin carne ni hueso ni sangre, de carácter demasiado externo y ficticio», y que «perjudican al desarrollo psicológico del drama». Como en el caso de Cueva, el problema sigue siendo el de no realizar una lectura sincrónica de estas obras. Según creo, nos falta aún un estudio detenido del origen y la función dramática de estas figuras en el teatro prelopista, en el que son tan abundantes. Las hemos visto prefigurar los pensamientos de los personajes, ser un símbolo del sufrimiento de una comunidad, un vehículo del autor para comunicar reflexiones profundas, un icono de contenidos abstractos (fama, castidad, valentía, etc.), y ser una polifacética herramienta dramática para narrar acciones ocultas o para traer al escenario, por ejemplo, dioses mitológicos y habitantes del averno.

Como idea final de este capítulo sobre la ideología de la fama en el teatro de Cueva, deberíamos preguntarnos, como hace Ruiz Ramón (1999), por la posición que ocupan estas figuras en la estructura global de las obras. Él se centra más específicamente en las tragedias, y en la *Numancia* en particular. Para ello propone

[565] Es posible incluso que Cueva fuera también parte del público del teatro jesuítico en Nueva España, con obras cargadas de personajes alegóricos, como la que estudió Mariscal (1997).

que las cuatro jornadas del drama se ajustan a las cuatro partes en que se divide la tragedia clásica: prótasis, epítasis, catástasis y catástrofe. Asimismo, las partes cuantitativas de la tragedia eran cuatro, según lo expresaba López Pinciano en su *Philosofía antigua poética* (1596)[566]:

> La fábula trágica activa se divide en cuatro partes, conforme a la doctrina de Aristóteles: *prólogo*, *episodio*, *éxodo*, *córico* [...]. Este Coro, fue dividido en tres partes: *párodo*, *estásimo* y *como*; y es de advertir que no todas eran siempre necesarias, sino que una vez se servía el coro de una, y otra, de otra. *Párodo* se decía de la entrada primera, adonde se refería la ocasión de la venida del coro, y *estásimo* cuando éste estaba junto contando alguna miseria sucedida [...]. Y del prólogo digo que es así llamada aquella parte de la tragedia que es puesta ante la entrada del coro.

Y más en concreto, al diferenciar el prólogo cómico del trágico, apunta:

> El prólogo trágico [...] siendo puesto [...] antes que el resto de la acción, y dando por lo pasado luz al porvenir, está siempre asido con la acción misma, de forma que no se puede desmembrar sin quedar manca la fábula [...]. Deste digo yo que está puesto delante del coro y del *párodo*, si es que le hay. Y esta descripción del trágico prólogo no puede convenir al cómico de manera alguna [...], que el coro que canta puede estar en la comedia, mas no el que habla por una sola persona, o el que llora por todas juntas; y es la razón porque aquel que canta no tiene más significación que el ornato, mas aquel adonde habla uno en lugar de muchos y adonde muchos lloran, tiene alegoría y significación de pueblo junto, y política, a cuya doctrina [...] se enderezó la trágica y no la cómica.

La *Numancia*, según el citado crítico, se acomoda a esta estructura cuantitativa: a) *prólogo* (vv. 1-352) + *párodos* (vv. 353-536) en la primera jornada; b) dos *episodios*: uno primero (vv. 537-1631), el cerco, desarrollado a lo largo de la segunda jornada y de casi toda la tercera, y un segundo episodio, la destrucción, dividido en dos partes (vv. 1740-1975 y 2068-2332), que ocupa dos tercios de la cuarta jornada; c) y el *éxodo* final (vv. 2333-2448), con la escena de Biriato y el discurso de la Fama. Dentro de este esquema, las dos primeras figuras aparecen en la posición coral de *párodos*, las tres siguientes entre las dos secciones del segundo episodio, en la posición de *estásimo* (vv. 1976-2067) y la última figura –posiblemente

[566] Todas las citas de la obra de Pinciano proceden directamente de Ruiz Ramón (1999: 58). La cursiva es mía.

la más habitual en el sistema dramático finisecular–, cierra la tragedia en la posición formal de *como*. Las figuras morales, por tanto, asumen la función clásica del coro[567].

Esta argumentación arroja mucha luz sobre gran parte de las apariciones de estos personajes en el teatro finisecular, pero no es una respuesta definitiva, porque no cubre todos los casos. La fórmula clásica parece diluirse en pocos lustros. Para las piezas de Cueva, esta vinculación de las figuras morales con la antigua función de los coros da sentido a la aparición final de la Fama, Marte o Diana, a intervenciones como la de la figura de Reino en la segunda jornada de la *Tragedia del príncipe tirano* (1581) y, de manera análoga, a todas aquellas que establecen una especial mediación entre la acción de los personajes y alguna realidad situada fuera del escenario, ya sea el propio público o una proyección de los valores del personaje sobre el presente de la representación a partir de la entrada de una figura de gran aparato y enorme relevancia semántica. Pero no da razón de otros casos, como el de aquellos personajes alegóricos de Cueva que desempeñan un papel no tan mayestático y se relacionan con los demás personajes «reales» de un modo activo.

6.5.4. El camino hacia la *comedia nueva*

Las primeras obras de Lope

Un medio privilegiado para observar la evolución de la ideología de la fama y del uso de los personajes alegóricos asociado a ésta en el teatro inmediatamente posterior es sin duda repasar su aparición en las primeras obras de Lope[568]. *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* pasa por ser la más antigua (1579-1583)[569]. La historia es bien conocida. En la jornada tercera, Garcilaso se queda solo en el escenario y, después de un monólogo en el que suspira por alcanzar la fama a partir de alguna hazaña que le dé renombre, como ocurrió con los romanos y con el Cid, se echa a dormir sobre las tablas. En ese momento, «sale la Fama por encima del muro tocando una trompeta». En una serie de elevadas octavas predice la pronta llegada de la gloria para el joven castellano y, al toque de su trompeta, Garcilaso se despierta. En la jornada siguiente, cuando parece que por fin va a tener lugar el duelo con el moro, abandonan del escenario todos los personajes y «sale la Fama por encima del muro, tañendo una trompeta»: situada de nuevo en el segundo piso del corral, describe el combate de los dos campeones y la victoria de Garcilaso. La

[567] Esta idea de Ruiz Ramón (1999) había sido expresada, con menos detalle, por otros críticos anteriores, como expone Karageorgou (2003: 54).

[568] Para este apartado me he servido en algunos puntos de la monografía de Lefebvre (1962).

[569] La datación de esta pieza y de todas las que cito en este apartado proceden de la cronología establecida por Morley & Bruerton (1968). En este apartado cito todas las comedias a partir de Lope (1994-1998), indicando en cada caso el volumen concreto utilizado. Para este caso véase el vol. I, 1-58.

escena era muy difícil de representar y se muestra a los espectadores mediante una socorrida ticoscopia[570]:

FAMA:

Ya llega a ejecución mi buen deseo;
ya, puestos en el largo campo armados,
al cristiano y al fiero alarbe veo:
ya se encuentran los pechos acerados;
ya la lanza del joven Garcilaso,
rompiendo pasa al moro los costados;
ya se apea; ya va con diestro paso;
ya le corta del cuello la cabeza;
ya España mira el venturoso caso;
ya feneció del moro la braveza;
ya de la sangre bárbara matiza
el suelo de la cristiana fortaleza;
ya el bando infernal se atemoriza
de ver tan tierno mozo amenazallo
y que por tal hazaña se eterniza;
ya quita de la cola del caballo
el pergamino y letras que traía,
no acabando de leello y abrazallo:
ya viene con esfuerzo y gallardía;

Terminada la narración, la Fama difunde la proeza de Garcilaso:

y así, conviene que mi voz publique
por todo el mundo el hecho de valía;
bien es que le divulgue y multiplique.
Yo parto a Asia y a África volando,
porque el debido lauro y premio aplique;
después, el mundo todo atravesado,
irá mi voz parlera y dulce trompa
aquesta hazaña honrosa publicando,
sin que el ligero tiempo la interrompa (I, 55-56).

Después de estas palabras, «sale Garcilaso con la cabeza del moro» y agradece a Dios la consecución de semejante hazaña. En la última escena, aparece Fernando del Católico rodeado por los capitanes castellanos y remarca las alabanzas anteriores:

[570] Véase una descripción de las características y los usos de este recurso en Arellano (1999: 228-235).

compara su hazaña con la del rey David, cuando venció al «gigante filisteo», y le concede el sobrenombre de «de la Vega». La obra termina con estas palabras del soberano, tan semejantes a las que suele utilizar Cueva:

> Levanta, mancebo hidalgo,
> y publíquese este caso
> por heroico y sin segundo;
> suene por el largo mundo
> el nombre de Garcilaso.
> Hágase por tal victoria,
> fiesta en todo nuestro real,
> dando con suceso tal
> dulce fin a nuestra historia (I, 58).

En esta pieza hemos visto varios motivos dramáticos habituales en la dramaturgia de la generación de 1580 que pasan directamente a la escritura del primer Lope. Por un lado, el elogio explícito del héroe, al modo de las apoteosis de Cueva, y por otro, la utilización de figuras alegóricas para prefigurar el contenido de las próximas jornadas, para elogiar a los personajes y para describir acciones difíciles de representar. He citado más arriba un caso muy similar del uso de la Fama como narradora de la batalla entre turcos y cristianos en *La destrucción de Constantinopla* de Lasso. En ambas obras, el personaje alegórico desempeña la misma función teatral. Son similares incluso sus parlamentos, tanto por el uso de una retórica épica semejante como por la utilización de una fraseología parecida, que acerca a los espectadores aquello que contempla a partir de una concatenación de versos que comienzan por el adverbio «ya»[571].

En una obra posterior, en *La Santa Liga* (1595-1603)[572], utiliza de nuevo personajes alegóricos para narrar algo que está sucediendo fuera de la vista del espectador, pero su función dramática ha evolucionado. En el último acto, cuando la batalla de Lepanto es ya inminente, salen al escenario los personajes de España, Roma y Venecia y describen al público la contienda. Unas veces hablan entre ellos, otras narran de manera alternativa lo que ven, incluyen en su parlamento las arengas de los principales capitales y se escuchan de fondo disparos y gritos. Esta narración, en suma, sin dejar de ser triunfal, es menos grandilocuente que la descripción anterior porque está escrita según el ritmo estrófico y el tono de un romance.

---

[571] Cfr. Lasso (1983: vv. 1312-1351), por ejemplo: «Ya la batalla se empieça. | Ya el griego al turco retira. | Ya en su punto está la yra. | Todo es rancor y fiereza» (vv. 1312-1315).

[572] Cito el texto por Lope (1994-1998), vol. X, 475-568. Para la descripción de la batalla de Lepanto a la que se alude véase X, 557-562.

El cerco de Santa Fe (1598) presenta una historia semejante a la de la primera pieza, y nos ofrece un ejemplo claro de evolución dramática[573]. Atendiendo sólo al caso de Garcilaso y Tarfe, en el tercer acto tenemos ya al cristiano preparando sus armas para el combate contra el moro. Después de pedir ayuda a la Virgen para conseguir la victoria, sale del escenario. Aparecen entonces España y la Fama. España se presenta a la Fama y ésta la reconoce como su «amiga» y como nación «belicosa», y le informa que tiene en su seno a tres de sus hijos, a Bernardo, al Cid y a don Pelayo, y que espera recibir a los Reyes Católicos, a Carlos V y a Felipe II. España pide a la Fama que incluya también el nombre de Garcilaso, que acaba de vencer al moro. Suenan entonces ruido de armas y salen Tarfe y el cristiano en el momento en el que Garcilaso ya ha vencido. Después de un breve diálogo entre ambos guerreros, Tarfe pierde la cabeza. La corte castellana honra al joven caballero y el rey cierra la obra con estas palabras:

> Publíquese desde España
> a la tierra más extraña
> su nombre, volando el Ave;
> porque con esto se acabe,
> senado, la ilustre hazaña (V, 170).

Los nuevos cauces dramáticos

Otras tantas piezas lopescas del momento fueron escritas para alabar la virtud de su protagonista. En *La corona merecida* (1603)[574], Alfonso VIII pretende los amores de una dama de la corte, llamada doña Sol, a pesar de ser un hombre casado. La joven no accede a los deseos del monarca y, para salvaguardar su honor y alejar de sí al rey, llega a quemar su propio cuerpo. A pesar de la rectitud de su conducta, la reina está celosa de doña Sol y en una fiesta la empuja por las gradas del sitial en el que están sentadas las cortesanas. En ese momento, la dama –de rodilla y entre lamentos– se ve obligada a confesar toda la historia «en defensa de su fama». La reina, asombrada, le responde: «¡Oh, más que mujer famosa, | digna que la Fama te diga | por mil siglos tu alabanza, | contra la muerte y la envidia!». La compara con las grandes heroínas romanas, griegas y mitológicas y, finalmente, honra a doña Sol con su propia corona. Por esa coronación se ha de llamar, ya para siempre, la «Coroneles». Esta dama fue una de las primeras mujeres de la historia castellana que se incorporó a la galería de mujeres ilustres de la antigüedad, como vimos en el

[573] Cito el texto por Lope (1994-1998), vol. V, 475-568. Para el pasaje aludido véase V, 164-170.

[574] Cito el texto por Lope (1994-1998), vol. XII, 609-705. Para el pasaje al que se alude y se cita a continuación véase XII, 697-705.

Templo de la Fama del palacio de Diana de Montemayor (1996: 184)[575]. De un modo similar, pero sin utilizar tampoco figuras alegóricas para ello, donde desarrolla la historia de las mocedades del rey Ciro en *Contra valor no hay desdicha*[576].

Algunos de los recursos dramáticos utilizados por Lope en sus primeras obras son los propios del teatro finisecular, pero su desarrollo va siendo cada vez más dinámico. Con el tiempo, como expuso Lefebvre (1962: 34-74), el parlamento de los personajes y la fuerza de los acontecimientos va desplazando el recurso a la alegoría y el modo tan explícito en que se hacía patente el elogio o la crítica de los distintos modelos de conducta. Oleza (1986a: 258-259) explicó este cambio con las siguientes palabras:

> Todo parece indicar que el primer Lope se sentía particularmente fascinado por héroes, motivos, situaciones y conflictos cuanto más desmesurados mejor, o por lo menos cuanto más fantásticos. A medida que evolucione [...] tenderá a disminuir las dosis mítico-enfáticas y a proyectar el incentivo de sus dramas en la profundización del conflicto ideológico de fondo, por un lado, y en el acercamiento de lo trascendente a las dimensiones de lo cotidiano a través de su impregnación por los motivos de la comedia de capa y espada, por otro.

El proceso de evolución del teatro como parte de una industria, según los postulados de la llamada *comedia nueva*, redujo los procedimientos dramáticos de ejemplarización, y con ello los mimemas teatrales más habituales de la ideología de la fama. El mismo recurso a la alegoría se mantuvo, y muy activo, durante el Barroco, pero no en la comedia ni en el drama histórico, sino adscrito a otras concepciones teatrales, como los dramas mitológicos o los autos sacramentales[577]. Aquel «impulso enérgico» por conseguir la fama al modo de los antiguos de los dramas prelopistas –y la clave didáctica y política que éstos contenían– se irá desvaneciendo con los últimos vestigios del Renacimiento, para convertirse en el interés barroco por la honra.

---

[575] Se trata, en efecto, de doña María Coronel. No deja de ser extraño que Lope, habiendo escrito esta comedia en Sevilla y sobre una tradición sevillana, cambió el nombre de la heroína, la situó en Burgos y en reinado de Alfonso VIII, cuando se refiere al rey don Pedro (Menéndez Pelayo 1949: II, 106-109).

[576] Se ha considerado de autoría dudosa. Se desconoce la fecha de escritura. Se publicó en la *Parte* número catorce de 1620.

[577] Sobre el desarrollo de las técnicas alegóricas en el Barroco véase lo expuesto por Díaz Balsera (2002) y su bibliografía. Para los autos de Calderón véase todavía Parker (1983).

CAPÍTULO SIETE
NOTAS SOBRE LA FORJA DE UN CANON ÉPICO

DESDE LOS postulados de la retórica clásica, el *decorum* prescribía la existencia de tres registros expresivos distintos, según se tratara de situaciones y de personajes elevados, comunes o bajos. La propia condición «histórica» de los dramas de Juan de la Cueva que estamos analizando supone una selección de sucesos de gran relevancia, desempeñados mayoritariamente por personajes de rango social elevado (reyes, capitanes, consejeros, nobles, etc.). Para estas historias y estos personajes compone unos versos que se ajustan a las características del *sermo* sublime: una cadencia épica, grandilocuente, que se deja sentir en los encabalgamientos, en el uso constante del hipérbaton, en el sustrato latino de ciertas estructuras, en el uso de latinismos, y en la multitud de apóstrofes, vocativos, exclamaciones, preguntas retóricas, aposiciones y perífrasis[578]. Muchos de estos recursos, como se apunta en la edición de los dramas, dependen de la tradición épica italoespañola, y sitúan estas piezas, en cuanto a su estilo, en la tradición de los poemas épicos que proliferaron en España en los años centrales del reinado de Felipe II[579].

Como en otras ocasiones, el dramaturgo reflexionó sobre este aspecto de su labor literaria. En el *Exemplar poético* (1609), por ejemplo, se refiere a la «alteza» que aporta la octava real, uno de los modelos estróficos heredados de la tradición italiana más vinculados a la escritura épica, y al uso que se puede hacer de ella en el teatro. No en vano, el uso reiterado de este metro es uno de los elementos más destacados de su dramaturgia:

> Ésta es la rima octava, en quien florece
> la heroyca alteza i épica ecelencia
> i en dulçura a la lírica engrandece

[578] Véase un compendio de sus reflexiones teóricas sobre este estilo, y un estudio del estilo de las fábulas mitológicas, esencialmente asimilable al de su escritura épica en Cebrián (1991: 142-194).

[579] Sobre este contexto recuérdense las noticias y la bibliografía apuntada en el cap. 1.2.2, y la Tesis de Vilà (2001).

[...]
No desdeña qu'en cuentos l'apliquemos
ni en comedias en largas narraciones,
ni en las tragedias tristes della usemos.
[...]
A todo se acomoda i en su canto
parece bien guardado propiamente
el decoro, qu'en ella importa tanto (vv. 1197-1216).

Más adelante sintetiza uno de sus presupuestos estéticos más característicos, la necesidad de elaborar una lengua poética –sea para la poesía lírica o la dramática– que se diferencie claramente del habla común de la gente:

Si quieres que se estime y que se nombre
tu musa i que las musas dinamente
te hagan de mortal immortal nombre,
hállete el vulgo siempre diferente
en lenguage, pues hablan los poetas
en otra lengua que la ruda gente (vv. 1824-1832).

No deja de ser significativo que, a la altura de 1609, cuando ya era palmario el ascenso de la *comedia nueva* y de sus presupuestos estéticos, Cueva siguiera pensando que la escritura teatral debía tener un tono diferente al de la lengua habitual. Un punto que –junto a su sutil distinción entre comedia y tragedia– le separaba aún de la radical modernidad de la fórmula lopesca. Fácil resulta aquí enfrentar esta opinión a aquella otra, tan repetida, de Lope de Vega (2006: 133), escrita por esos mismos días:

escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto[580].

Este estilo tan recargado y tan literario, de hecho, como ya se indicó al tratar de sus romances, ha sido siempre señalado como uno de los mayores lastres de su propuesta teatral, un rescoldo de clasicismo al que atribuir, según Pérez Priego (Cueva 2005: 70-71), su relativo fracaso artístico:

[580] Esta percepción de los gustos del público fue materia habitual de otras preceptivas dramáticas del momento (Porqueras & Sánchez Escribano 1967). Sobre la función del «vulgo» en el teatro en los años de formación de la comedia nueva véase Díez Borque (1992) y García-Bermejo (en prensa[b]).

> el discurso fluido de la acción se ve obstaculizado con mucha frecuencia por el intenso uso de monólogos y diálogos retóricos y grandilocuentes, que generan un discurso más declamatorio que dialogístico y auténticamente dramático, y en el que sobre cualquier conflicto parece lo más importante la proclamación de ideas y de actitudes morales [...]. Todo ello da paso además al empleo de un lenguaje retoricista y campanudo, extremadamente redundante [...] y sus amplificaciones léxicas, retóricas y simbólicas.

Cebrián entendió (Cueva 1992: 207) que esta tendencia «pudo deberse a un no disimulado temor a ser tachado por sus detractores de poeta demasiado apegado al vulgo», y, en cualquier caso, como un demérito teatral. Aunque es innegable el carácter estático de estas piezas, en virtud de sus excesos retóricos, y que la evolución del teatro vino a demostrar la poca pertinencia de estos recursos en el teatro comercial, muchos de estos juicios están condicionados por un análisis histórico del género teatral que entiende la escritura dramática barroca como el punto culminante sobre que se debe juzgar la pertinencia de las demás propuestas. Antes de desechar de plano la escritura de estos dramas como una mera impericia artística, sería necesario ampliar nuestro conocimiento de los referentes literarios, y de la finalidad de su proyecto dramático en este periodo tan particular (1579-1581). Y no por justificar dicha escritura, o defenderla –que no es ésta la labor del historiador–, sino por comprender cuál fue la razón de ser de este tipo de textos en la misma antesala del teatro comercial.

En primer lugar, este estilo no es exclusivo de Cueva. Aunque se muestre algo más mitigado, aparece en otros dramaturgos de la generación de 1580 que procuraron elevar el tono literario de las piezas, en oposición al teatro anterior, el de los autores-actores. Este teatro, como sabemos, recibió la influencia de la tragedia italiana, con su exigencia de un estilo sublime, conforme a la dignidad de los personajes; un estilo convenientemente adornado que primaba una concepción de los actores como voz recitante más que como personajes en acción[581]; un estilo, en definitiva, que se presentaba como un medio idóneo para satisfacer las aspiraciones de perfección estética del momento. Aquellos hombres buscaban una fama imperecedera, que proporcionaba prioritariamente la poesía épica y, de modo análogo, el teatro de tono épico. En la edición de las comedias se señalan, de hecho, varios motivos y estilemas de nuestro dramaturgo que se corresponden con textos épicos de Fernando de Herrera, Rufo, Ercilla, etc. Habría que encuadrar, por tanto, estas piezas dentro de aquellas aspiraciones tardorenacentistas que pretendieron

[581] Véase en este sentido las reflexiones y la bibliografía de Giuliani (Argensola 2009: XIII) sobre la escritura de la tragedia italiana del Renacimiento.

escribir el poema épico que la realidad política moderna requería, y que no llegó a cuajar de forma satisfactoria (Blanco: en prensa).

¿Tuvo Juan de la Cueva algún referente teatral que le marcara la pauta de su particular escritura dramática? No es fácil dar una respuesta clara en este sentido por la falta de textos de que adolece el panorama teatral precedente en la capital del Guadalquivir. En este contexto, como hemos visto, pudo tener un ascendiente especial el teatro de Mal Lara, que según recordaba Mosquera de Figueroa (2005: 172-173) podría habernos ayudado a entender mejor el teatro de Cueva, porque «compuso tragedias divinas y humanas, adornadas de maravillosos discursos y exemplos; con muchos epigramas, odas y versos elegos, assí latinos como españoles, imitaciones y traslaciones, de muchos epigramas griegos». Tanto estos microgéneros (discursos, ejemplos, elegías...) como la altura clasicista de los versos del Maestro que se apunta aquí pudieron ser un referente para nuestro dramaturgo, que muestra rasgos parecidos, pero la descripción es tan general que no nos permite desarrollar dicha dependencia. Puede ser útil, en su lugar, revisar los principios de composición de sus poemas épicos, inéditos aún, pero cuyo estudio se ha desarrollado en los últimos años.

El canon épico de Mal Lara y su academia

Como se apuntaba en el capítulo uno, las primeras obras literarias de Mal Lara son dos poemas épicos de asunto mitológico, *La Psyche* (1561-1565), y el *Hércules animoso* (1549-1565)[582]. El primero es el testimonio poético más importante en el proceso de difusión de la fábula de Psique y Cupido en las letras castellanas. Se trata de una narración alegórico-moral de sesgo épico en endecasílabos sueltos, ordenada en doce libros, que amplifica un pasaje del *Asno de oro* (IV, 28-VI, 24) de Apuleyo. Está dedicada a doña Juana de Austria (1535-1573), hija del Emperador y regente durante los años que preceden a la escritura de este poema. En él se ofrece una lectura didáctico-alegórica, con un especial tratamiento del tema de la *virtus*, e histórico-política, debido sobre todo al motivo de la paz entre Europa y Asia. El segundo es también de corte épico-alegórico. Está compuesto en octavas reales, y estructurado en cuarenta y ocho cantos repartidos en doce libros. Está dedicado al desventurado príncipe don Carlos (1545-1468), y compara las hazañas de su abuelo, Carlos V, con los trabajos de Hércules, ocasión que aprovecha el autor para

[582] El manuscrito de *La Psyche* se conserva en la BNE (ms. 3949). El *Hércules* se conserva también en un manuscrito único, en la Biblioteca de Ajuda (ms. 50-I-38) en mal estado de conservación. El profesor Escobar Borrego prepara actualmente una edición de ambas obras, que publicará la editorial Castro próximamente. Véase la bibliografía sobre Mal Lara que se cita en el cap. 2.2 y las referencias que se incluyen en los estudios más recientes que tengo en cuenta en este capítulo.

conjugar otras historias épicas, como las de Jasón y los Argonautas, o fábulas de origen ovidiano como la de Apolo y Dafne o la muerte de Adonis –referente directo del poema épico de Cueva sobre esta fábula[583]–. Sigue aquí los postulados de la épica clásica, al tiempo que proyecta de nuevo sobre su texto un sentido alegórico y moral (Escobar 2000b: 133-139).

La *Psyche* se corresponde íntegramente con su época sevillana, mientras que el *Hércules* fue iniciado en sus días de estudiante en Salamanca y retomado varios años después, al tiempo que escribía el primero. Escobar (2007a: 1) ha identificado en ellas una «serie de directrices y rasgos paralelos» que le han llevado a presentar la redacción de estos dos poemas como una reflexión sobre la naturaleza del género épico. En ambas se vale de sus amplios conocimientos de la tradición grecolatina, conveniente informada por la cultura cristiana, con objeto de ofrecer una enseñanza ético-moral dentro de los presupuestos del Humanismo cristiano. Esta propuesta debió ser madurada además en los debates literarios de su academia, como atestigua el hecho de que en ambas alabe a sus principales contertulios e incluya piezas de Fernando de Herrera, Juan Sánchez de Zumeta y Cristóbal de las Casas; academia y participantes a los que me he referido anteriormente (*vid.* cap. 1.2.3). Entiende por ello estas obras, y esta reflexión común, como «la forja de un canon épico» que vino a ser la norma compositiva, ética y estética del humanismo sevillano, que situó el poema épico como el paradigma genérico ideal. Sus reflexiones sobre la obra de Mal Lara deberían propiciar en los próximos años un estudio de la proyección de este canon sobre sus discípulos, labor que ha comenzado a realizar con poemas de Herrera, con resultados verdaderamente coincidentes (Escobar 2008).

Esta ocasión merecería un estudio detenido de su influencia en Juan de la Cueva, no sólo en su teatro sino en toda su producción; una labor que no es pertinente dentro de los límites de este trabajo, tanto por la magnitud de la empresa como porque los estudios sobre la obra de Mal Lara de los que han de partir las investigaciones posteriores se encuentran en pleno desarrollo, y las ediciones de sus poemas no han visto todavía la letra impresa. En cualquier caso, con las descripciones elaboradas ya por el citado investigador, nos proponemos apuntar aquí algunas notas sobre la configuración de este canon, que ayuden a situar la obra dramática de Cueva en su contexto épico sevillano, con la esperanza de poder desarrollar un análisis más detallado próximamente.

[583] Véase la descripción de sus referentes en el cap. 1.1.5.

La «intentio auctoris» del «Hércules»

Los preliminares de ambos poemas comienzan con varias composiciones laudatorias de los citados académicos sevillanos. En el *Hércules* les sigue una dedicatoria al príncipe Carlos, en la que se concibe el poema como un espejo de príncipes dirigido al que iba a ser entonces el futuro rey de la Monarquía Hispánica. En virtud de la *translatio studii*, Mal Lara se presenta como el nuevo Virgilio que alaba las proezas del nuevo Augusto, esto es Carlos V –del mismo modo que hará Cueva en la *Conquista de la Bética*–, con objeto de mostrar un determinado contenido moral en cada libro. En el prólogo «a los lectores» posterior insiste en el carácter novedoso de su poema, tanto por su estilo como por su disposición, y declara el «intento», el «provecho» y la «aplicación» de toda la obra.

Su «intento» no es otro que el de narrar las hazañas de Hércules. Dicho asunto se aborda de una manera novedosa tanto en la *inventio* como en la *dispositio* y la *elocutio*. Nadie ha abordado como él anteriormente la historia de Hércules, recopilando información de más de cien poetas e historiadores latinos, griegos e hispanos, ni ha unificado toda esta información en una historia coherente, que se ha visto contaminada por otras fábulas heroicas, procedentes de otras tantas autoridades. La *dispositio* es también novedosa. Entiende que su obra es la primera que ha utilizado para estos fines la octava real. Y muestra un especial orgullo por la recreación de las «moradas alegóricas» que aparecen en el poema –y también en *La Psyche*–, que son un precedente directo del Templo de la Fama del *Viaje de Sannio*. Sus versos están escritos en romance y la *elocutio*, según afirma, es llana, pero en los fragmentos que incluye Escobar (2007a) la cadencia épica es similar a la del teatro de Cueva, y presenta además decenas de «vocablos escuros» que requieren el concurso de una «tabla» al final de los doce libros para entender su significado profundo.

En este prólogo se indica además el «provecho» o finalidad del poema: «ensalzar la labor del hombre que conduce su vida por los rectos senderos de la *virtus*» (fol. 15v *apud* Escobar 2007a: 7). Se distingue para ello entre «historia verdadera» e «historia fingida». La primera son las hazañas del Emperador, y muestra la verdad de unos hechos históricos y la virtud de su protagonista; con la segunda –los trabajos de Hércules– muestra «la apariencia de virtud que deseamos en los hombres». Este mensaje se concreta, dentro de los postulados neoestoicos de los integrantes de su academia, en el «argumento» y la «moralidad» que encabeza cada uno de los doce libros. Utiliza para ello dos epigramas, recogiendo sentencias de autores grecolatinos o de los emblemas de Alciato, que ya había adjudicado un determinado sentido moral a la historia de Alcides. Cada canto comienza además, con una consideración moral destinada a condenar algún vicio o alabar alguna determinada virtud, con objeto de presentar al lector «los mejores retratos de virtud» (fol. 17r *apud* Escobar 2007a: 8).

Por lo que respecta a la «aplicación», Mal Lara asocia los distintos trabajos del héroe, y su significado alegórico, con las hazañas de Carlos V. En el libro II, por ejemplo, Mal Lara asocia la aventura de la Hidra de Lerna, en la que Hércules vence al monstruo y le corta sus múltiples cabezas, con la fortaleza del Emperador al luchar contra la herejía, que parece presentar una forma nueva cada día.

El poema termina, como ya se ha apuntado, con una tabla y una epístola en la que se hace relación de todos los nombres propios y los «vocablos escuros» (fol. 427 *apud* Escobar 2007a: 9). La epístola comienza afirmando que los poetas se han de distinguir por una lengua diferente de la común, «de lo que comúnmente se habla» (*ibidem*), y que en su afán de enseñar y deleitar debe contar con un mayor número de lugares comunes y de fuentes que el orador, y que él ha utilizado «más de doscientos autores griegos, latinos, hespañoles y toscanos» (2007a: 10). Con esta gran relación de fuentes y de términos esperaba que sus lectores, y sobre todo que alguna autoridad humanista, llevara a cabo un comentario del *Hércules* que lo canonizara como autor clásico. En varias ocasiones alude a los amigos –a uno en especial, seguramente Herrera– que le están ayudando a hacer dicha tabla. Como ya se ha apuntado al hablar de la *Filosofía vulgar* y de la *Descripción de la Galera Real*, Mal Lara debía poner en conocimiento de los eruditos sevillanos sus proyectos literarios y solicitar su ayuda. De esta forma, podía multiplicar el nivel de erudición de las composiciones y su propuesta metodológica y su magisterio adquirían un eco mayor.

Con esta lectura tan superficial se ha pretendido mostrar las principales directrices que conforman el canon de Mal Lara, un proyecto literario que debió forjar la concepción artística de sus discípulos y, con ellos, de la propuesta de los dramas históricos de Cueva. De aquel humanista debió recibir esta elevada concepción de la tarea literaria y a proponer en su teatro una lección moral explícita, sirviéndose para ello de unas fuentes comunes y unos recursos similares. La propia sublimación de la lengua poética, a la que nos referíamos al principio como elemento singular del teatro de la generación de 1580, debe tener aquí su origen y su sentido.

Elementos de su metodología compositiva

Esta compleja concepción del canon épico, que aúna aspectos estéticos con una determinada finalidad ética y política, engloba a su vez, como un enorme «macrogénero», un conjunto de «modalidades» literarias que se combinan de tal manera que pasan a confundirse con la obra total, pero que identificadas de forma particular se pueden encontrar después en la producción de sus alumnos. Pienso por ejemplo en la modalidad elegíaca o eglógica, y en pequeñas «microestructuras» como los himnos o los epitafios. Entre ellas, Escobar (2007a: 12) analiza en primer lugar el

entrelazamiento entre los motivos historiográficos y los míticos, y dentro de éstos, la contaminación del tema principal –la historia de Alcides– con otras tantas fábulas con las que amplía el canon épico tradicional, sobre todo al impregnar estas historias de un contenido ético del que carecían en la tradición, como el caso de las historias de Belerofonte o Pegaso del libro II, que tendrán gran proyección en la tradición sevillana con el sentido que les aplica Mal Lara, como indiqué en el capítulo anterior[584]. Esta *contaminatio* de múltiples fuentes en el terreno de la *inventio* influye también en la *elocutio*, que da cabida, por ejemplo, al tono morboso o truculento, siguiendo los patrones estéticos de Lucano.

En suma, su novedad radica en una apertura del canon épico hacia nuevos temas y nuevas estéticas, en un ejercicio de imitación compuesta y de enorme erudición, que compagina fuentes clásicas, humanistas y romances –como Homero y Ovidio, pero también Erasmo, Alciato, los *hieroglíphica* de Valeriano, las crónicas castellanas, Garcilaso o Montemayor–, cohesionadas de modo orgánico y elevadas a un plano superior, de obra elevada, de un estilo marcadamente sublime. En el fondo de toda esta laboriosa operación se advierte una «visible metodología humanística» (2007a: 14), razón por la que entra en juego un completo abanico de destrezas y de motivos recurrentes, como la traducción, la imitación, o la utilización de técnicas retóricas que Mal Lara había desarrollado anteriormente en sus manuales de retórica latina, como los elogios o los vituperios. Detrás de esta metodología hay un interés decidido por elevar la épica castellana a la altura de los clásicos, y mitificar con ello una determinada línea política.

Dentro de estas estrategias retóricas destacan en primer lugar los citados elogios y vituperios, que tienen una función de primer orden en el teatro de Cueva (*vid.* cap. 6.5.1), en la misma línea pedagógica que Mal Lara. Es recurrente también «la interacción entre poesía e imagen», la *eckfrasis* (2007a: 17-18). Su presencia, muy marcada también en *La Psyche*, es un reflejo de la «notable afición que despertaban en Mal Lara las bellas artes», una simbiosis entre arte y literatura que se mantiene muy activa en Sevilla hasta bien entrado el siglo XVII, como hemos apuntado anteriormente. Un estudio más detenido de estas descripciones y de la imaginería alegórica sevillana nos ayudaría a contextualizar una buena parte de la puesta en escena de nuestros dramas. En tercer lugar, destaca el uso recurrente de los catálogos de hombres ilustres con una finalidad doctrinal o canonizadora (2007a: 15-17). En el libro IV, por ejemplo, elabora una «librería de Palas» en la que se elogia a un conjunto de hombres relacionados con la cultura que desemboca en su propia persona: comienza por latinos como Séneca o Quintiliano, pasa por Nebrija, el

[584] Sobre esta proyección véase a Lazure (2002) y para su aplicación en el teatro de Cueva el poema de los preliminares de la edición de 1588 del cap. 9, y el motivo del ascenso del poeta hacia la gloria que desarrollo en el capítulo anterior (cap. 6.4.2).

Comendador Griego, y amigos suyos como el Brocense o Francisco de Medina. Entre ellos hay varios miembros de su academia y destacados sevillanos como Mexía y Hernando Colón. Muy similar es las «capilla del Parnaso» a la que me he referido en el capítulo anterior, expuesta también en el libro IV. En ella celebra una nutrida selección de poetas desde la Antigüedad hasta sus compañeros sevillanos. Este «Parnaso» se completa en el libro V con una relación de los hombres de armas más destacados y que, en virtud en este caso de la *translatio imperii*, debe comenzar también en la antigua Roma y llegar a los españoles: el marqués de Cádiz, el duque de Sesa, Carranza, Fernando III –sobre el que escribió Herrera (1992: 477-479) un breve poema épico y Cueva toda la *Conquista de la Bética*–, o don Manuel Ponce de León, sobre el que leímos un romance en el *Coro febeo*, entre otros.

Podemos detenernos también a observar algunos motivos particulares y las «microestructuras» compositivas del humanista, como los himnos, cuyos estilemas se pueden reconocer en poemas de Herrera (Escobar 2008: 329-330) y en parlamentos del teatro de Cueva como el himno que dedica Publio Valerio a las llagas de Sulpicio en la *Comedia de la libertad de Roma* (vv. 1122-1134 ss.). En la misma línea, la utilización recurrente de imágenes asociadas al río y de personajes fluviales en la obra del humanista se refleja en Herrera y Cueva. Destaca también el tópico del amanecer mitológico, con su alusión a la Aurora y a Febo, que repetirá Herrera en muchas ocasiones (Escobar 2008: 331) y está presente en casi todas las piezas de Cueva. Dentro de este canon épico, de un espectro tan amplio, es habitual encontrar un entrelazamiento del discurso épico y el lírico, que encontramos, por ejemplo, en las estancias en las que Cornelia se lamenta de la caída de la Ciudad Santa en la *Comedia del saco de Roma* (vv. 491-516). El uso de «parejas míticas» de Mal Lara, del tipo de Venus y Adonis, dejará su huella tanto en Herrera como en los poemas épico-mitológicos de Cueva (Escobar 2008: 322). Y Herrera (1992: 440-444) utilizará en la canción tercera de *Algunas obras* una personificación simbólica de la Fama para alabar a don Juan de Austria a través de una imaginería similar a la de Mal Lara (Escobar 2008: 336), que no es otra que la que hemos visto anteriormente en las piezas de Cueva. Y los tres están interesados por «autocanonizarse» y «canonizar» a los amigos dentro de la historia literaria del momento, a partir de estrategias discursivas semejantes (Escobar 2008: 342-348). Entre algunas de las influencias puntuales más destacadas.

Entre la realidad y la ficción

Se puede destacar aún un último principio dentro de las directrices generales del canon épico propuesto por el humanista en el *Hércules*: la confluencia de elementos reales y ficticios (o míticos). Ya se ha hecho referencia a la propia mixtura

entre la historia del Emperador y la de Alcides; pero además, en un plano diferente, se mitifican también ciertos episodios de la biografía del autor. El elogio de sus maestros deviene, a fin de cuentas, en una exaltación de su propia persona. Para ello, llega a inventar un pasado glorioso para su abuelo y a enaltecer el abolengo de su linaje –Juan de la Cueva no hará otra cosa que seguir esta tradición en su *Historia de la Cueva*, auque sea por ello vituperado por los críticos–. En esta línea se ha de situar también la idealización pastoril y épica de su academia y de sus integrantes.

Esta mitificación no se circunscribe únicamente a la historia del monarca o del humanista, sino que llega a englobar tanto el lugar como el tiempo que habita. En el libro XI narra el origen fabuloso de Sevilla utilizando para ello una falsa etimología del nombre de la ciudad, recurso que utilizará de nuevo en el *Recibimiento* a Felipe II en 1571 y que Cueva retomará, como sabemos, en varias ocasiones. Esta redacción se completa con una evocación mítica de los lugares más emblemáticos de la ciudad, en la línea de la *laus urbis natalis*. Alaba incluso la modalidad lingüística de los sevillanos que llevará después Herrera a sus últimas consecuencias en la propuesta ortográfica de *Algunas obras* (1582), presente en las *Obras* (1582) de Cueva. Y sobre este fondo localista, se eleva un profundo espíritu patriótico, con continuas referencias a las glorias de España. Véase, por ejemplo, la siguiente octava, del comienzo del libro X (2007a: 26):

> Ínclyta Hespaña, madre de varones,
> dechado de virtudes, boz de la Fama,
> son de gloria formada en quantos sones,
> arte, valor, iusticia, prudencia, amor,
> oye, si las admites, mis razones,
> que mi lyra en heroico verso trama.
> Es justo que tus hijos agradescan
> la causa por que ser tuyos merescan.

En sus versos, la realidad y la leyenda se confunden: el Emperador es Hércules; Colón, Cortés o Pizarro son los nuevos Argonautas, etc. Y pide a Dios el tiempo necesario para elaborar un nuevo poema dedicado a las hazañas del Cid que pueda satisfacer su aspiración épica. Tal contenido es la materia que necesitaba la obra como tal poema épico. Posiblemente sea esta apertura hacia la exaltación nacional uno de los legados más decisivos de la producción de Mal Lara (Montero 1998: 24). A partir de su influencia cobran un nuevo sentido, por ejemplo, la multitud de pequeños poemas épicos que escribió Herrera sobre las glorias patrias –citados muchos de ellos en el transcurso de este trabajo–, y los pasajes de una elevada exaltación nacional del teatro histórico de Cueva.

Como se ha podido advertir en esta breve descripción, la sombra que proyecta Mal Lara sobre Cueva no afecta sólo al estilo sublime de sus versos, sino a la propia concepción de un determinado canon épico. Un canon que armoniza un amplio conjunto de fuentes, de motivos paganos y cristianos y de estrategias retóricas con una finalidad moral y que, al asimilar de modo tan ecléctico la tradición clásica, puede ampliar su influencia, como tal canon, sobre otros géneros literarios. Muy posiblemente su teatro estaba compuesto a partir de estas mismas directrices y su propuesta debió tener gran influencia en sus discípulos y en sus compañeros de academia. El teatro histórico de Cueva depende de esta tradición, tanto en su sistema de composición y su finalidad ética como en su concepción de la obra literaria, que exige, necesariamente, un estilo elevado.

CAPÍTULO OCHO
LA CULTURA DE LA GUERRA

8.1. LECCIONES DE CULTURA MILITAR

AL FINALIZAR los días de la Reconquista, la Monarquía Hispánica había conseguido situar la guerra muy lejos de los territorios peninsulares. La vida y las haciendas de sus habitantes no se veían ya amenazadas, a excepción del peligro berberisco en la zona levantina. A los soberanos se les planteó entonces el reto –la necesidad– de mantener el esfuerzo bélico en poblaciones tan poco amenazadas como las del interior de Castilla. Se necesitaban soldados, dinero y apoyo moral para sostener la ambiciosa política exterior de España en todo aquel periodo. Dentro de esa necesidad de convencer nace, según García Hernán (2006), una cultura de la guerra que desempeñó una función de primer orden en los mecanismos de propaganda.

8.1.1. Un estado de opinión

Junto a la superioridad tecnológica, la disciplina o el desarrollo de la técnica militar, la victoria dentro del sistema de guerra occidental necesita la participación del Estado, de los que se quedan en la metrópoli, para dar sentido a las guerras y aportar el capital humano y económico para mantenerlas[585]. Entre aquellas fuerzas cobraron un especial protagonismo los escritores, los impresores y el mundo de la farándula. El argumento, a primera vista, no parece muy novedoso: todos los monarcas del momento eran conscientes de la necesidad de la propaganda para justificar su política. Ahora bien, García Hernán (2006) entiende que la difusión de una cultura de la guerra a favor de los intereses de España, y de sus campañas, es tan asombrosa, cubre tantas manifestaciones artísticas y en un número tan elevado, que

[585] Véase en este sentido la descripción de la guerra en Occidente que hace Parker (1997: 70-71).

la tesis de que el patriotismo y el providencialismo del Siglo de Oro fueran dirigidos por el poder es insuficiente[586]. No niega ese dirigismo en ciertos casos –recuérdese, hablando de teatro, que a las representaciones asistía un delegado de la autoridad, que toda publicación necesitaba una licencia y que tenemos documentos que prueban que algunos dramas fueron encargados[587]–, sino que con esa cultura de la guerra se quiere nombrar una realidad mucho más compleja de lo que se puede entender dentro del concepto de propaganda. García Hernán (2006: 64) sentencia el asunto en los siguientes términos:

> Todo parece indicar que lo normal era que, simplemente, no existiera una tupida red de directores y colaboradores que marcaran a los distintos autores los puntos en los que tenían que incidir, y los que debían evitar; al menos no de una forma programática. En realidad [...] los motores de la propaganda en el teatro seguramente no residían en una voluntad decidida y sistemática de ponerlos constantemente en funcionamiento, sino más bien en un *laissez faire*, una aquiescencia, que era conveniente a los ojos de los poderosos.

---

[586] La tesis del dirigismo ideológico en la España de los Austrias fue defendida, entre otros, por Maravall (1972), que concibió la comedia barroca desde el marco interpretativo que le proporcionaba la historia social de los años sesenta del pasado siglo. Para Maravall (1972: 21), «el teatro español, [...] aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada». Y más adelante: «el teatro español trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder, y, por consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos, sobre un pueblo que [...] se salía de los cuadros tradicionales del orden social, o por lo menos, parecía amenazar seriamente con ello» (1972: 27). Pero el teatro moderno no es «ante todo –como piensa Maravall (1972: 31 y 38)–, un instrumento político y social», con el que la «reacción de los elementos de la sociedad estática [...] liquidó [el] auge económico y la movilidad social –con su correlato de desarrollo intelectual–». En resumen, «la monarquía absoluta, en vigoroso avance hacia su consolidación definitiva, se enfrenta polémicamente con una sociedad indócil y cambiante, sacudida por las secuelas del Renacimiento, por los descubrimientos y por los procesos demográficos y económicos de la época; con una sociedad que, a diferencia de las anteriores, opina, se desmanda y trata de hacer valer sus propias realidades y exigencias contra el arcaizante molde monárquico-señorial a que los reyes quieren someterla. La simple coacción ya no basta. La propaganda se torna indispensable. El teatro se convierte en el vehículo por excelencia de la ideología que los poderes dominantes necesitan imponer» (1972: cubierta).

[587] Zugasti (1998) documentó este fenómeno de las comedias encargadas con anterioridad incluso al siglo XVII. Interesaron por razones puramente pragmáticas –aprovechar los medios materiales y humanos de una compañía, como en el caso de la compañía de Baltasar de Pinedo (Wilder 1953)– o por motivos de exaltación genealógica –como muestra la documentación estudiada por Ferrer (1991)– o religiosa, como las piezas de contenido hagiográfico, casi siempre nacidas de un encargo expreso (Ferrer 1986).

Lo entiende del mismo modo Canavaggio (2000: 132-133) cuando explica que la enorme riqueza y complejidad del teatro no hacen verosímil la existencia de un adoctrinamiento directo:

> Que la *comedia nueva* [...] haya propuesto a su público unos modelos de conducta, todo parece demostrarlo. Que se haya, eventualmente, erigido en escuela de *saber hacer*, de *saber vivir*, o de *bien decir*, hasta buscar, más allá de estos objetivos inmediatos, satisfacer el deseo que tenían las masas a las que se dirigían, de compartir los mismos principios de vida colectiva, también es posible pensarlo. Pero, de aquí a convertirla en una empresa de adoctrinamiento concertado, promovida sin tregua a instigación del poder, semejante paso nos parece difícil de dar. Sería en efecto reducir a su mínima expresión la cualidad estética y la dimensión poética del teatro. Sería, es más, desestimar su extraordinaria capacidad para absorber y transformar toda una cultura de la que era portadora la colectividad que aseguraba su éxito.

La cultura de las armas, de los acontecimientos bélicos y de la propia vida de los soldados –con sus miserias y sus heroicidades–, fue materia para infinidad de poemas laudatorios, para largas composiciones épicas, para relatos de corte autobiográfico o cronístico y para el teatro, que la reproducía por doquier. Tal profusión de asuntos militares en las artes literarias, vinculada a una exaltación de los ideales de la Monarquía, dan cuerpo a una cultura, muy del gusto de lectores y de espectadores, que importa desde los lugares de conflicto todo un mundo de referencias que entra en cada rincón de la Península y llega a los miembros de todos los estamentos sociales.

El teatro de la *comedia nueva* se muestra paradigmático en este sentido. En las tablas se hace una ardiente defensa de los valores y de la política española con mayor eficacia que en los otros géneros. Puede elevar al rey o a sus capitanes a la altura de los héroes míticos y, en la pluma de los grandes autores, conseguía, en feliz expresión de García Hernán (2006: 198), «galvanizar los ánimos» del público, que rompían en aplausos al ver a sus soldados defender los ideales de su nación. Un público que era exigente, más heterogéneo de lo que se ha pensado hasta ahora y que no carecía de espíritu crítico era el que ponía al poeta ante la necesidad de ofrecer lo que le demandaba (Sentaurens 1997-1998). Los dramaturgos fueron, según Canavaggio (2000: 131), «los portavoces del público al que se dirigían y, más aún, los perfectos intérpretes de los ideales y los sentimientos de su nación».

La *Comedia del Saco de Roma* (1579) es un buen ejemplo de lo que supuso esa cultura de la guerra en la época. Se estrenó en un momento crucial de la política

exterior de los Austrias (1579)[588] y es uno de los primeros testimonios de drama bélico en el teatro moderno. Siguiendo en muchos casos las pautas ofrecidas por García Hernán (2006), voy a exponer, en las páginas siguientes, los rasgos más elocuentes de esa cultura militar en esta pieza[589]. Con ello, pretendo desvelar sus elementos más característicos y, al mismo tiempo, mostrar un arsenal de tópicos literarios que nacen en la dramaturgia de los últimos años del siglo XVI y que se perpetúan en el teatro posterior, como intentaré demostrar comparando fragmentos de este drama con dos piezas cimeras del género bélico, *El asalto de Mastrique* (1604)[590] de Lope de Vega y *El sitio de Bredá* (1632)[591] de Calderón. No se pretende aquí realizar un estudio del género en sí, sino destacar las características más sobresalientes de este texto a la luz de la tradición a la que da lugar, y ofrecer así nuevos elementos de estudio del primer teatro comercial.

8.1.2. La milicia figurada

Las piezas teatrales ponían sobre las tablas una vistosa figuración del mundo militar. A través de los versos se transmitía un conjunto de actitudes, de costumbres y de saberes guerreros. Sorprende a primera vista la densidad de conceptos y de términos técnicos que aparecen, muchos de ellos vinculados a la revolución militar que se está operando en las guerras de Europa durante ese siglo (Quatrefages 1996). Los escritores más representativos del periodo formaron parte de aquella milicia en algún momento de su juventud, y son capaces por tanto de representarla de un modo verosímil.

En la edición de la comedia de Cueva que edito se anotan numerosas palabras y expresiones de procedencia militar, como *campo* (v. 336), *piqueros* (v. 346),

---

[588] Por entonces, la Monarquía Hispánica se enfrentaba a la tercera rebelión en los Países Bajos (1576-1581). Para un acercamiento histórico a los hechos véase Parker (1989: 167-194), entre otros.

[589] Todas las citas de la *Comedia del saco de Roma* remiten a la edición que presento en el capítulo siguiente. Por ello, se han eliminado en estos ejemplos todas las notas culturales.

[590] El asalto a la ciudad holandesa tuvo lugar en 1579. El drama lopesco se escribió entre los años 1595 y 1607, más probablemente en el periodo 1600-1606, según Morley & Buerton (1968: 286-287); Di Pastena (Vega 2002: 291-292) lo sitúa preferentemente a finales de 1604, y coincide en el tiempo con el sitio de Ostende (1603-1604). En adelante me referiré siempre a la edición de Di Pastena (Vega 2002) cuando cite la obra.

[591] La comedia debió escribirse al poco de suceder el asedio (1625-1626) pero no se conserva el original. La copia más antigua es de 1632 (ms. 14952 de la BNE), razón por la que indico esa fecha, que es anterior a su primera edición impresa en la *Primera parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* de 1636 (Madrid: María de Quiñones). Para este breve acercamiento utilizo el estudio de Schrek (Calderón 1957). Las citas proceden, en cambio, de una edición más regularizada (Calderón 2006).

bagaje (v. 349), *munición* (v. 349), *haciendo vela | en este cuarto presente* (vv. 379-380), *pillaje* (v. 468), *camarada* (v. 649), *desgarros* (v. 743), *recuentro* (v. 869), *Real* (v. 1082), etc. El ritmo de la vida en campaña exige un elevado número de frases exclamativas para dar vigor a las órdenes y a las arengas. En estas últimas, es común el uso de interjecciones como *Ea* (v. 636) o invocaciones tan conocidas como *¡Santiago!, ¡Santiago!* (v. 458).

Del mismo modo, las costumbres castrenses pasan a ser materia teatral, dando forma a algunas escenas y sentido a la entrada y la salida de los personajes. La obra se abre con una reunión de los mandos; en sus diálogos se pone de manifiesto la relación jerárquica que había entre los distintos cargos del ejército. El sistema de vigilancia en los campamentos y el de transmisión de las órdenes con toques de tambor y con bandos está presente en las tres primeras jornadas. Se describe también el modo en que se presentan los mensajeros enemigos, la situación de un asedio y las negociaciones, los espías, los desafíos y las leyes en torno a ellos, el hambre y el afán de pillaje de los soldados, el temor a un motín, etc.

En los versos que cierran la primera jornada, Borbón se dirige a sus soldados para organizar la vida en el campamento antes de la batalla:

> Cargad piezas, tocad que se recoja
> la desmandada y orgullosa gente.
> Reparen con reposo la congoja
> del día que huyendo va a Occidente.
> Y, luego que su luz muestre la roja
> Aurora, descubriéndose el Oriente,
> haremos lo acordado. Poned velas,
> encended fuegos, vayan centinelas (vv. 297-304).

Una arenga, en la segunda jornada, adquiere la apariencia de una clase de táctica, donde entran en juego los elementos más novedosos de la revolución militar moderna, la conjunción de infantería, caballería y artillería ligera:

> ¡Ea, gente indomable, vencedora
> de todo cuanto el mundo en sí contiene!
> ¡Dispongamos el campo, ea, asaltemos,
> ea, el orden sigamos que tenemos!
> Vos, don Fernando, por aquesta parte,
> con aquesta avanguardia de alemanes,
> romped el muro, y con soberbio Marte
> dad a Roma los últimos afanes.
> El orden mesmo seguirán y el arte
> los demás españoles capitanes.

Vayan por esta banda arcabuceros,
por aquella, caballos y piqueros.
La infantería italiana vaya
cercando en torno el Tíber, un ala hecha,
guarde el bagaje y munición, no haya
desorden, que en la guerra esto aprovecha.
Esté el contrario en su lugar a raya,
y si huyere, viendo que le estrecha
nuestra gente, dará en la infantería,
si se escapare, dé en la piquería.
Soldados valerosos, ya es venida
la ocasión que tenéis tan deseada.
La diligencia sea apercebida
de vos, y la pereza desechada,
la victoria tenéis tan conocida,
que esta noche me ha sido revelada,
del piadoso y favorable hado,
que plácido en mi ayuda se ha mostrado (vv. 335-362).

En los versos de Lope se repiten muchos de los términos de Cueva como *campo* (v. 1102), *sustento y munición* (v. 1635), *camarada* (v. 681), etc.; el elenco se completa con algunos más (*boletas*, v. 683; *encamisada*, v. 44, etc.) y con muchos vinculados a la técnica del asedio: *revellín* (v. 1380), *gastadores* (v. 1398), *fajina* (v. 1795) o *botafuego* (v. 1956). Calderón despliega quizá un número menor de términos específicamente militares, pero entre ellos algunos tan marcados como *bastimento* (v. 592), *mangas* (v. 840), *socorro* (v. 1220) o *escuadrón volante* (v. 1225).

En el paso del siglo XVI al XVII mejora la capacidad escénica de los corrales, que permiten una representación de los conflictos armados más efectista, con más personajes en escena. De Cueva a Calderón veremos cómo aumentan el número de arengas, de proclamas, de vivas, de invocaciones y de interjecciones. Entre estas últimas, destaca el caso del *Ea* que aparecía en el fragmento anterior, y que ya fue comentado al hablar de la reelaboración de la materia histórica en los romances eruditos[592]. En la comedia barroca está completamente asimilado:

Ea, fuertes españoles,
honra de nuestra milicia,
los que volvéis por la suya
de Felipe que os envía

El asalto de Mastrique, vv. 431-434.

¡Ea, famosos flamencos!
Hoy las victoriosas armas
muestren sangrientas que están
siempre a vencer enseñadas.

El sitio de Bredá, vv. 851-854.

[592] Recuérdese el cap. 4.3.

Las trompetas y las cajas que anuncian la entrada de los personajes, que llaman al ataque o que proclaman un bando tienen en las tres obras un sentido orgánico en el desarrollo de la trama. En las obras del siglo XVII muestran una presencia mayor y se indican normalmente mediante acotaciones, que faltan en nuestra pieza. Cueva tiene, de hecho, un personaje Atambor, y Lope un Tambor y un Trompeta. Es de suponer que este recurso tendría una fuerza escénica y un poder evocador de la vida militar muy poderoso.

Al advertir estos detalles, se aprecia mejor el efecto teatral de la secuencia con la que termina la segunda jornada de *El saco de Roma*. La batalla ha concluido y un capitán ordena que se toque «a recoger» –una llamada distinta a la de ataque o la de reunión– y, con el sonido de las cajas de fondo, Atambor proclama su bando mientras los personajes abandonan el escenario:

D. FERNANDO: Toca a recoger al punto
y di a la gente de guerra
que el bando y dejar la tierra
se tiene de cumplir junto,
que so pena de la vida
el que en Roma se tardare
un hora, si no marchare
a Boloña en vía seguida.

ATAMBOR: Manda el señor don Fernando
en nombre del General,
que todos los del Real
le sigan luego marchando.
Y que dejando sus modos
y tratos, dentro de un hora,
oyendo mi voz agora,
venga a noticia de todos (vv. 1180-1195).

Otras costumbres castrenses son comunes en las tres piezas: el inicio de la trama con una reunión de la plana mayor, el ansia de saqueo, los bandos, el peligro del motín, el rigor de la vida en campaña, etc. Las referencias tácticas, por ejemplo, debían ser muy del gusto del público, porque el despliegue de las tropas descrito por Cueva tiene su correlato en textos barrocos como los siguientes:

Pues alto. Vamos, con favor del cielo, [593]
a sitiar a Mastrique. Vos, don Lope,
con la caballería o la más parte
en la mano derecha iréis marchando,
y don Fernando de Toledo lleve
la izquierda con su tercio y el que lleva
Francisco de Valdés, y los valones
podrán acompañarle; que por medio
yo iré con lo restante del ejército,
por acudir a las dificultades.

El asalto de Mastrique, vv. 315-324.

El marqués de Balanzón
y el valiente conde Juan
con sus tercios llevarán
la vanguardia.
[...]
Señor, la caballería
será de grande provecho
en el costado derecho,
[...]
En el izquierdo, Ballón
ha de ir, acompañado
del de Belveder, formado
un cuerpo a cada escuadrón.
Vergas el artillería,
de todas partes cercada,
lleve en medio bien guardada,
que yo con la infantería
de los españoles quedo
en la retaguardia.

El sitio de Bredá, vv. 337-374[594].

En términos generales, la mayor diferencia que se aprecia entre la obra de Cueva y la de los otros dramaturgos, a la hora de recrear el mundo de la milicia, es que su escritura está muy vinculada a la de la épica culta, que le hace desarrollar parlamentos más largos, de una composición y un léxico más culto, más centrado en la palabra que en la acción, y por ello menos teatral.

8.1.3. El nuevo estatuto teatral del soldado

La caracterización del personaje de soldado que se encuentra en los estudios sobre el teatro de los siglos XVI y XVII no da cuenta de los que pueblan la *Comedia del*

[593] En la propuesta de transcripción de la edición de Di Pastena (Vega 2002) que aquí se incluye se podría matizar al menos en este verso. Véase en la edición de la comedia de Cueva la nota al v. 948: «Alto haced lo que digo»; *Alto*: «Algunas veces tiene significación de imperativo, como 'Alto de ahí', andad de ahí», *Cfr. Covarrubias* (*s.v.*). De este modo se enfatiza la orden, *Alto haced lo que digo*: 'haced lo que digo ya'. *Icaza* (1917: I, 85), por error de lectura, añade una coma (*Alto, haced lo que digo*), pero no parece tener así un sentido pertinente en ente contexto. Se podría transcribir así: «Pues alto vamos con favor del cierlo».

[594] La obra de Calderón (2006) muestra otros dos pasajes memorables sobre táctica militar: la descripción de las barcas de fuego (v. 1114 y ss.) y el discurso de Spínola sobre las defensas de Breda y la disposición del ejército español (vv. 1907-2188).

saco de Roma. En la galería de personajes que ofrece el reciente *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, por ejemplo, para el caso de los soldados sólo se incluye la entrada de «soldado fanfarrón»: personaje ridículo «que presume de valiente pero tiembla de pies a cabeza» (Buezo 2002: 277-278).

Soldados contra rufianes

María Rosa Lida (1958) fue una de las primeras que estudió la figura del fanfarrón en el teatro del siglo XVI[595]. Según la hispanista argentina, este personaje nace a partir de la figura de Centurio en la *Celestina* de veintiún actos de 1502, y es independiente del *miles gloriosus* romano, que es un «soldado de veras» frente al «rufián» de la *Tragicomedia*. El modelo se repite a lo largo del teatro renacentista, simplificándose y ganando en relevancia cómica hasta convertirse en un figurón. Una nueva vuelta de tuerca al patrón existente se opera gracias al Galterio de la *Comedia Thebaida,* que añade un aire de alcahuete al personaje[596].

Lida (1958: 274) concede la prioridad a este tipo celestinesco, que, con el tiempo, principalmente en Italia, se combina con el modelo del *miles gloriosus*, rescatado de la comedia plautina[597], y dará lugar –ahora sí– al soldado o capitán fanfarrón español, que como tal se mantiene en la *commedia dell'arte* hasta el siglo XVII[598]. Puerto (2008: 86-99) apuntó, en este sentido, que el rufián Cortaviento de

---

[595] El trabajo de Lida (1958) nace a partir de una reflexión crítica sobre la monografía de Boughner (1954). Para la historia de la crítica sobre esta cuestión véase Lida (1958: 284-285, n. 3) y Crawford (1911).

[596] Dejo fuera de esta disputa al «Soldado o Zoizo ['suizo'] o Infante» de la *Farsa o quasi comedia en la qual se introduzen quatro personas* (c. 1497) de Lucas Fernández (2002: 85-121, 88). Teniendo en cuenta que Encina no incorpora nunca en su *dramatis personæ* a los militares, su aparición en esta *Farsa* podría ser la primera del teatro castellano (si no tenemos en cuenta a los soldados de las representaciones religiosas medievales). Estamos sin embargo ante un personaje ambiguo que procede del Escudero de la *Representación del Amor* enciniana. No es español sino un mercenario suizo que encarna, en la primera parte, el contrapunto a los pastores como representante de la ciudad frente al campo, y del amor cortés frente al amor rústico; posteriormente será ridiculizado por los pastores como principal fuente de comicidad en la segunda parte. Esta vertiente cómica, sin embargo, no procede de las características de los rufianes porque este personaje no es (aún) un rufián, no encarna ninguna de sus características. Sobre la relevancia de la teatralización del soldado en esta obra véase Maurizi (1996).

[597] Para las características del *miles gloriosus* romano véase Lida (1958: 270 *et passim*) y para la influencia de los modelos griegos en los latinos véase el estudio de Silva (2001).

[598] Lida (1958: 274 *et passim*) expone con claridad que Centurio es un tipo independiente y anterior. La primera pieza italiana con fanfarrón es *I due felici rivali* (1513) de Iacopo Nardi en la que el fanfarrón Trasone aparece como un bravo (no un soldado) que «refleja literalmente las baladronadas de Centurio». Los posteriores comediógrafos italianos sí acercaron el tipo celestinesco al clásico del *miles gloriosus*. Véase por ejemplo la pieza de Ludovico Dolce titulada *Il Capitano* (1545).

Rodrigo de Reynosa podría ser anterior a Centurio dentro de los «rufianes puros» de inicios de siglo, y con seguridad el primero que utiliza la lengua de germanía. Las obras del montañés presentan serios problemas de datación. La impresión del pliego en el que hace su aparición Cortaviento data aproximadamente de 1505 pero se puede entender que la fecha de composición y circulación manuscrita de las coplas manuscritas es anterior[599]. En cualquier caso, el teatro escrito dentro de esta tradición está habitado por fanfarrones –ya sean rufianes en España o soldados en Italia o ambas cosas en los dos sitios– que provocan la risa del público y que se configuran en torno a las mismas características: su aspecto es falsamente fiero, embozados en su capa y armados con espada y broquel; se dedican a vivir de las mujeres y, supuestamente, a proteger a su señor; siempre están blasonando y exaltando las virtudes de su fuerza, para huir después ante cualquier peligro; junto a esta cobardía, resultan ser además pobres, rencorosos, ladrones y cornudos[600]. Es el caso de los «lacayos» que encontramos en los pasos de Lope de Rueda[601] o en el Culebro de *El curioso impertinente* (c. 1605) de Guillén de Castro, y que está presente también en las obras de Juan de la Cueva, como en el Astropo de la *Comedia del tutor* (1579), el Barandulo de la *Comedia del viejo enamorado* (1580)[602] o el Farandón de la *Comedia del infamador* (1581), pieza de una profunda huella celestinesca[603].

---

[599] Se trata del pliego *Comiença un razonamiento por coplas en que se contrahaze la germanía e fieros de los rufianes e las mugeres del partido; e de un rufián llamado Cortaviento y ella Catalina Torres-Altas* (RM 473, RM 474[1]), de c. 1505. Agradezco a la Dra. Puerto sus comentarios y el acceso a este material inédito.

[600] La primera tipología del soldado fanfarrón o rufián fue establecida por Crawford (1911) con estas mismas características.

[601] El rufián recibe el nombre de «lacayo» en los pasos de Rueda. Véase la nómina de estos pasos y el estudio de sus rufianes en Canet (2003: 461-462).

[602] Aunque resulte algo prolijo, voy a incluir aquí uno de los parlamentos de este personaje en los que se pone de manifiesto la personalidad de un rufián: «BARANDULO: ¿Quién diablos me hizo a mí valiente | y me sacó de remendar zapatos? | ¿Quién convirtió en espada mi tranchete | y en broquel mi banqueta carcomida, | si para lo de Dios soy una liebre | y para lo del mundo una gallina? | ¡Cuánto mejor me iba a mí en mi trato | y cuánto más seguro qu' entre jaques, | echar desgarros, retorcer la boca, | hablar güeco, arrojando un boto y otro, | mostrarme un Scipión en las razones| y en las obras más manso que una oveja! | Siendo una cabra, en público blasono | que corto piernas, brazos, harpo rostros | y hago anotomía de los hombres. | Cobro opinión con las brabatas qu' echo | sin poner mano a espada en todo un siglo, | de aquí a venido que mi amo entiende | que ni Roldán ni Rodamonte juntos | osarán pelear comigo en campo, | y en confianza desto, envía que rete | y desafíe Arcelo y voy temblando, | no saque por respuesta de mi reto | lo quel miedo me pone por delante» (Cueva 1917: vv. 938-965).

[603] Cervantes conocía el arquetípico cómico del rufián y su vitalidad en la historia del teatro del XVI. Así lo expresa en su prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* de 1615. Hablando del «gran Lope de Rueda» escribe que: «Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos y tres pastores y alguna pastora, aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal

En todos los casos se trata de un tipo de personaje que procede de la literatura y que está muy alejado del de los soldados que pueblan los dramas bélicos históricos. Sobre esta cuestión, la crítica confunde en ocasiones al rufián con el *miles gloriosus* y con el soldado, ya que éste último no ha sido descrito convenientemente como personaje teatral[604]. Las próximas páginas se presentan como una primera aproximación crítica a este asunto que nos permita entender a los soldados de nuestra comedia[605].

La proyección literaria de los soldados modernos

Con el desarrollo de la Monarquía Hispánica como Estado moderno y el aumento de su protagonismo en la política internacional, se hace necesario el fortalecimiento del aparato burocrático y principalmente del militar. Los cambios que se operan en el arte de la guerra durante esa centuria modifican la consideración social del soldado de a pie. De ser parte de una leva anónima en las contiendas medievales pasa a ser el protagonista principal en las complejas y fuertemente tecnificadas guerras modernas. En este contexto –como estudió Puddu (1984)– el servicio al rey y a los intereses de la nación en la milicia adquiere un prestigio capaz de ennoblecer a todos aquellos que se distingan por sus hazañas en el campo de batalla, con independencia de su origen y de su sangre. El reflejo de esta nueva percepción de la condición militar en la cultura de la guerra va configurando una imagen del soldado de infantería «a medio camino entre la hagiografía y la realidad,

---

Lope de Rueda», y más adelante: «Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde» (Cervantes 2005: 361-362). Sin embargo, Cervantes construye en sus piezas teatrales unos rufianes ambiguos, más cercanos a la picaresca en sentido general y a su concepción novelesca de creación de personajes que al rufián de origen celestinesco. Véase, en este sentido, el estudio de Alberto Sánchez (1990: 615) sobre *El rufián dichoso* y *El rufián viudo*, donde concluye que «Cervantes elige una figura arquetípica y manida para construir dos de sus creaciones escénicas más complejas y felices. Pero notamos inmediatamente que son dos rufianes que se evaden del trato común implicado en tal calificación».

[604] Véase, por ejemplo, la referencia ya citada de Buezo (2002) o el trabajo de Sánchez Jiménez (2007), que mezcla las características de los rufianes, los *miles gloriosus* y los soldados, en su búsqueda de los orígenes del figurón. Díez Borque (1976: 218-221) recoge las reflexiones de la investigadora argentina y entiende que a las características del soldado literario o rufián se habrían de añadir, con el tiempo, las del soldado real, pero no prosigue ni en su argumentación ni en su descripción.

[605] La figura del soldado español de los siglos XVI y XVII ha recibido en los últimos años la atención de numerosos estudios históricos, desde los más clásicos (Quatrefages 1983) hasta obras recientes como la de Albi de la Cuesta (1999) o las más divulgativas de Martínez Laínez de (2006) y (2007), hasta llegar a la magna obra de Martínez Ruiz (2008). El reflejo de esta historia en la literatura áurea ha disfrutado, en cambio, de una menor atención. Dentro de este exiguo panorama destacan sin embargo algunas aportaciones, como las de Cassol (2000), Borreguero (2005) o el ya citado de García Hernán (2006: 135-179).

entre el *epos* caballeresco y la exaltación de las gestas de los infantes empleados en la conquista y en la defensa del imperio» (Puddu 1984: 10), que nutre toda la cultura de cierto orgullo por los éxitos de la patria. La guerra, por tanto, y las virtudes nobiliarias que confiere a todo aquel que participa en ella al servicio del rey y de la religión, y que tiene en la figura del soldado su expresión más clara, funciona como un factor de cohesión entre plebeyos, hidalgos y nobles, iletrados y doctos, a la hora de generar una cultura común. Para Puddu (1984: 11) «la corporación militar llegó a identificarse con el conjunto de la nación, cuyas estratificaciones sociales reproducía, disolviéndolas sin embargo en una aclamada unidad funcional, para elaborar e imponer las actitudes peculiares de su mentalidad colectiva».

La literatura del momento muestra este ennoblecimiento del soldado, que viene a ser la punta de lanza del orgullo nacional, donde la gloria y la hidalguía de los guerreros representa la de los españoles en general. La presencia de soldados dentro de la cultura de la guerra es enorme y toma cuerpo en textos de muy variado sentido, finalidad y género literario. Encontramos su presencia en el teatro y en la poesía épica, pero también en las autobiografías, en los memoriales y en toda suerte de obras menores. En muchos casos son los mismos militares, o aclamados hombres de letras que un día fueron discípulos de Marte, los que las escriben. Se muestra en ellos la vida del soldado en las más variadas circunstancias. Muchas de ellas fueron gloriosas, y como tales son explotadas por la literatura, heroicas y ennoblecedoras; pero junto a las luces, precisamente porque no existe un dirigismo matemático sobre los contenidos de las obras, se advierte también el contraste de algunas sombras[606].

Frente al «soldado fanfarrón» de origen y sentido literario que definía más arriba, estos nuevos soldados vienen a ser el reflejo literario de una cultura militar que, aunque está condicionada por el idealismo, procede de la realidad[607]. Se pueden espigar aquí algunos de sus rasgos más característicos.

---

[606] La vida del soldado en la literatura como un juego de luces y de sombras fue expuesto también por García de la Concha (1998: 17). La literatura que aquí comento se centra en las luces. Para obtener una visión panorámica de las miserias de la soldadesca a las que me refiero véase Borreguero (2005: 71-82).

[607] No haría falta llegar al nacimiento del teatro comercial en el que escribe Cueva para encontrar soldados que no respondan a un modelo libresco sino real. Para López Morales (1968: 190-191) la *Comedia Soldadesca* (1517) de Torres Naharro «es un reflejo del vivir cotidiano» y «no se necesita un gran esfuerzo para comprender que este tipo está inspirado en la realidad». Sin embargo sólo es a partir de la segunda mitad del siglo y en las piezas escritas para los corrales abiertos al público cuando la cultura de la guerra se muestra en su plenitud y encontramos la imagen ideal de un soldado que es expresión de un patriotismo general. La semblanza de estos guerreros se caracteriza por unos tópicos y unos motivos socioculturales que describo en estas páginas y que aún no están presentes en la obra de Naharro.

La exaltación militar de la que vengo hablando se manifiesta en la actitud de los propios personajes y en la composición de los versos. Véanse, por ejemplo, sobre el ennoblecimiento de los soldados, los siguientes fragmentos. En uno, Ambrosio de Spínola contempla embelesado a sus tropas, dispuestas frente a Breda; en el otro, Alejandro Farnesio, enfermo, arenga a sus guerreros antes de la batalla, como si fueran los príncipes más distinguidos:

No se ha visto en todo el mundo
tanta milicia compuesta,
convocada tanta gente,
unida tanta nobleza;
pues puedo decir no hay
un soldado que no sea
por la sangre y por las armas
noble. ¿Qué más excelencia?
¿Qué mayor blasón de España?
¡Quieran los cielos que sean,
para más honra de Dios,
propagación de su Iglesia,
alabanza de Filipo,
honor suyo y gloria nuestra!

El sitio de Bredá, vv. 2175-2188.

Ea, soldados fuertes, hoy es día
de ganar para siempre eterna fama
y mostrar vuestra heroica valentía,
que a la inmortalidad del alma os llama.
Dad esta honra ilustre a mi porfía,
que a veros salgo de tienda y cama,
enfermo y lleno de congoja airada,
de ver que no os ayudo con la espada.
Ea, que os mira desde el quinto cielo
Marte, y desde el impíreo Carlos Quinto,
desde España Filipo, en cuyo celo
católico la empresa fácil pinto.
La fama os llevará con presto vuelo
de todo olvido temporal distinto,
de donde vuestros nombres, consagrados
a la inmortalidad, vivan honrados.

El asalto de Mastrique, vv. 2707-2722.

Del mismo modo, la *Comedia del saco de Roma* está llena de alabanzas a los soldados españoles, puestas siempre en boca de personajes extranjeros. Encontramos un ejemplo en las siguientes palabras de Borbón (vv. 137-144), que sitúo en paralelo a un conocido pasaje de Calderón con la misma función dentro de la obra:

Soldados fieros de España,
que sujetáis la arrogancia
del Turco, y domáis a Francia,
la una y la otra Alemaña,
y desde el Danubio al Nilo
va, y a la desierta arena
de Libia, y de allí resuena
vuestro nombre y culto estilo.

El saco de Roma, vv. 137-144.

Éstos son españoles. Ahora puedo
hablar, encareciendo estos soldados
y sin temor, pues sufren a pie quedo
con un semblante, bien o mal pagados.
Nunca la sombra vil vieron del miedo,
y, aunque soberbios son, son reportados.
Todo lo sufren en cualquier asalto,
solo no sufren que les hablen alto.

El sitio de Bredá, vv. 65-72.

La actitud de los soldados en la pieza se muestra casi siempre arrogante, en ocasiones rayana en la insolencia, como sucede en la primera jornada cuando Avendaño (vv. 113-136) y Escalona (vv. 153-184) incitan a Borbón a atacar. Muy elocuente en este mismo sentido es la secuencia en la que un mensajero de Roma pide licencia para ver al general:

BORBÓN: Las armas le quitaréis
para entrar, como es usanza.
AVENDAÑO: Dalde espada, escudo y lanza,
y entre armado, ¿qué teméis?
Cuando franceses tuvieras
y no españoles contigo,
temieras al enemigo,
mas si te guardan, ¿qué esperas?
Segura está tu persona,
no puede venirte daño,
que está contigo Avendaño
y te acompaña Escalona.
GUARDA: Licencia a entrar se os concede,
mas que las armas dejéis.
MENSAJERO: ¿Los españoles teméis?,
¿miedo con vosotros puede,
así los hombres desarmas?
No eres tú de aquel crisol
de España, que el español
no quiere al hombre sin armas (vv. 205-224).

En pocos versos se muestra la valentía de unos soldados que dejan en ridículo al francés Borbón. El propio mensajero, como hemos visto, muestra la conexión entre lo español y el orgullo militar. El pasaje es muy similar a otro en el que Borbón quiere ajusticiar a un espía de Roma pero es detenido por el siguiente parlamento de Avendaño:

No permitas, gran Borbón,
tratarlo de aquese modo,
que no es bien que un campo todo
dé muerte a un hombre en prisión.
Deja ir libre ese romano.
Diga su muerte vecina
que una sola golondrina
no suele hacer verano.
Otra gloria, otro renombre,

tu gran valor nos promete,
digan que un nuestro acomete
un campo, y no un campo a un hombre (vv. 439-450).

Para estos soldados del teatro resulta innoble ajusticiar así al enemigo. Su preocupación se centra en motivos tan caballerescos como la gloria y el renombre que se adquiere con las grandes hazañas.

La escena más caballeresca, sin embargo, es la de la protección de las matronas por parte de Avendaño y Escalona. De un modo un tanto abrupto pasan de ser dos «harpías», entregadas al saqueo (vv. 556-563), a ser los guardianes de tres damas en apuros. Y cuando Cornelia les pide que protejan el «honor» de las cautivas, Escalona le responde atendiendo a los principios más altos: «Señora, yo doy seguro | por la ley de buen soldado | que sea su honor guardado, | y a Dios lo prometo y juro» (vv. 604-607). Al final de la tercera jornada, cuando un mensajero de Roma viene a pagar un rescate para recuperar a las cautivas, los soldados se las entregan sin querer recibir recompensa. El general Filiberto sentencia el asunto dando la clave de todo el pasaje: «Llevadlas, pues tan hidalgo | Avendaño se os ofrece» (vv. 1136-1137); por último, Cornelia insiste en que los soldados han realizado una «heroica hazaña» (v. 1143) y confirma que se les enviará un rescate.

La otra faceta relevante de los soldados en esta comedia es su lucha contra los herejes de su propio ejército. Avendaño y Escalona (vv. 612-643) matan a dos luteranos sacrílegos en una escena de gran efectismo. Más elaborado es el caso del duelo cuasi-burlesco entre Farias con un alemán (vv. 732-793). El luterano había ido buscando al español porque éste le había impedido robar en una iglesia y forzar a una de las monjas (vv. 844-919). La disputa es detenida por la autoridad que, al escuchar el caso, decide ajusticiar al alemán y honrar a Farias.

Se podría pensar que estas escenas son simples golpes de efecto procedentes de la imaginación del autor, tan exagerados como irreales, y que sólo tienen cabida dentro de la ficción teatral. Sin embargo, la elección de estas secuencias no es totalmente arbitraria. Encuentran su sentido dentro de la «ley de buen soldado» (v. 605) que mencionaba Escalona anteriormente y que recoge la tratadística militar del momento.

Durante los años de representación de esta comedia, el capitán Marcos de Isaba se encuentra defendiendo la fortaleza de Capua en el reino de Nápoles. Desde un observatorio tan privilegiado, dirige al rey un tratado sobre los problemas que aquejan a la milicia, y que verá la luz al poco de su muerte con el título de *Cuerpo enfermo de la milicia española* (1594). Con el lenguaje algo tosco de los soldados, dibuja una semblanza ideal de las virtudes del capitán y del soldado e insiste en la necesidad de valorar con más justicia las hazañas de los soldados a la hora de conceder honores y *ventajas* ('aumentos de la paga'). Muchas de las proezas que figuran en los

memoriales, según Isaba, han de ser lo ordinario en la vida castrense y no deben ser premiadas. Enumera también, con la precisión del legislador, «las causas por las que el soldado ha de ser aventajado». Las primeras son aquellas en las que demuestra su valor en la batalla, «si en el asalto fue el primero de la escala», «si fue el primero que entró dentro de la tierra que defendían los enemigos», etc.; y después pasa a las hazañas de carácter más general, y entre ellas: «7. El soldado ha de ser aventajado si salvó algún templo que no fuese desvalijado o profanado», y «8. [...] si en este asalto de tierras guardó algunas doncellas o religiosas que no fuesen forzadas o hecha alguna violencia» (1991: 168). En términos muy similares se expresa el alférez Martín de Eguiluz en su *Milicia, discurso y regla militar* en 1586[608].

El famoso Sancho de Londoño, toda una leyenda de la infantería áurea, escribe su *Discurso* (1589) por encargo del Duque de Alba durante una convalecencia de tres meses en 1568. En su tratado incorpora una semblanza del perfecto soldado y unas «ordenanzas» que todo capitán ha de promover entre los hombres de su campamento. En ellas encontramos una referencia al «respeto» que los soldados han de tener por las «cosas sagradas» y por las mujeres[609]. Estas consignas, que como propuesta ideal no debieron cumplirse de un modo sistemático en la vida real, sí nos ambientan en el contexto de una cultura y de una sociedad que propone unos modelos de conducta que tienen su reflejo en la literatura.

En muchas piezas del género, y en ésta en particular, las virtudes de los soldados hispanos se proyectan como las virtudes del español en general, que resulta ser el prototipo de católico y de guerrero, pero también el prototipo de hombre. Este tópico ha sido entendido como una muestra clara del efectismo y de la idealización del teatro dentro de transmisión de los valores nacionales y de la cultura de la guerra (García Hernán 2006: 257-259). Véase, en este sentido, el siguiente ejemplo. Dos mujeres, una flamenca y otra española, expresan de un modo literal la excelencia del español por encima de todos los demás pueblos:

A tus plantas, español
generoso –que la gala
tuya lo dice y el brío [de rodillas]

Ésos son los hombres, boba,
que no esotros marioles.
Ese brío de españoles

[608] La edición *princeps* data de 1586. Manejo uno de los ejemplares que custodia la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca (BG 36641) en su edición de 1592. Para el pasaje aludido véanse fols. 6r-13v.

[609] El *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado* vio la luz en Bruselas en 1589, varios años después del fallecimiento de su autor. El libro gozó de gran fama entre la tratadística militar y fue reeditado varias veces: en Bruselas en 1590 y 1596, y en Madrid en 1592, 1593 y 1596. Manejo la edición de 1592 que se vendió aneja al texto de Eguiluz que indico en la nota anterior. Para el texto aludido véase fols. 32r-39v.

no lo desmiente–, a tus plantas
está pidiendo la vida
una mujer desdichada;
aunque, si eres español,
mujer que te diga basta.

El sitio de Bredá, vv. 729-736.

es lo que las almas roba.

El asalto de Mastrique, vv. 1230-1233.

Muchas de estas afirmaciones están puestas en boca de extranjeros, haciendo así más auténticas unas palabras que tendrían buena acogida entre el público. Sobre las tablas, entonces, los españoles son diferentes. En *El saco de Roma* Farias explica su hazaña diciendo que la monja «como me vio diferente | en el hábito y postura, | me dijo: 'En tal desventura, español, seme clemente'». Marcela, vestida de hombre en *El asalto de Mastrique*, tiene un desafío a base de pullas con un tudesco (vv. 2121-2171). El primer argumento de la disputa resulta muy elocuente:

BISANZÓN: ¿Quién es?
MARCELA: Un hombre.
BISANZÓN: ¿Un hombre es el sol?
MARCELA: Entiéndese un español:
¿en el talle no lo ves?
BISANZÓN: En diciendo hombre, ¿se entiende
un español? ¿No son hombres
los que tienen otros nombres?
MARCELA: No, que el ser de hombre se ofende.
BISANZÓN: Pues, ¿qué venimos a ser,
nacidos de otras naciones?
¿Qué nombre, español, nos pones
diferente al de mujer?
MARCELA: Llámese segunda parte
de hombres, porque dondequiera
español es la primera (vv. 2121-2135).

En este contexto encuentran mayor sentido los insultos que se profieren en la *Comedia del saco de Roma* contra los soldados no españoles, que son tachados de afeminados (v. 792), *figones* ('homosexuales', v. 657) y vagos (v. 658).

Tanto las piezas barrocas que he seleccionado como la mayoría de las obras bélicas del periodo están plagadas de exageraciones de este estilo. Las que aquí he transcrito sirven para contextualizar una de las líneas de mensaje más claras de la

comedia del sevillano, la exaltación del soldado español y a través de él de toda la nación[610].

Un elemento que no puede quedar al margen de esta descripción de la nueva identidad militar –real y ficcional al mismo tiempo–, es la vestimenta. Es conocida su importancia dentro de la concepción del sujeto en el Antiguo Régimen, y en particular en el ascenso social de los soldados. Algunos géneros literarios, como las autobiografía, ponen de manifiesto cómo determinados símbolos de prestigio –ciertas armas, vestimenta colorista, plumas en el sombrero, etc.– acompañaban el ascenso de los soldados en su carrera militar (Juárez 1991 y 2004). A pesar de la falta de acotaciones, hemos de pensar que esta obra pondría sobre las tablas a actores disfrazados con la vistosidad que el papel de soldado requería[611]. Como decía el mismísimo Capitán Contreras (2004: 50): «me puse muy galán, a lo soldado, con buenas galas, que las llevaba».

En esta *Comedia del saco de Roma* es por tanto uno de los primeros testimonios del nuevo estatuto teatral que está cobrando el hombre de armas frente a los modelos literarios anteriores. Un tipo de personajes que por su actitud y por su apariencia debían tener una fuerza dinámica y espectacular considerable.

8.1.4. Lecciones de historia de España

Asociado a esta cultura de la guerra, los dramas bélicos acercaban también al espectador los acontecimientos más relevantes de la historia militar y de sus protagonistas, tanto del pasado como del presente. Se crea así una interpretación teatral, mítica, de los acontecimientos, que, en número de receptores, supera a los de las crónicas y a los de las obras historiográficas, y que en cierto modo hace a los espectadores partícipes de la política de sus monarcas. En esta línea, García Hernán (2006: 129) entiende que «la importancia de la percepción por los súbditos del soberano de su política exterior es un hecho de historia cultural de primer orden». Estamos de nuevo ante el complejo asunto de una cultura escrita por unos dramaturgos y que, al mismo tiempo, es la demandada por los espectadores. De

[610] En la *Numancia* de Cervantes se puede describir un proceso semejante. Existe un sentimiento colectivo –el valor, el honor, etc.– que es encarnado por un personaje colectivo –los numantinos–y que se identifica como precursor del de los españoles.

[611] Siempre que la fortuna les fuera favorable, los soldados solían vestir trajes espléndidos, con colores muy vivos y con abundantes plumas en el sombrero. Sobre la vestimenta de los soldados reales véase Albi (1999: 80-84) y Martínez Laínez (2007: 69-70), entre otros. De este último se puede espigar la siguiente cita, que ilustra la actitud con la que estos hombres vestían sus galas: «El señor de Brântome, un leal enemigo que los conoció de cerca porque combatió junto a ellos y contra ellos, los evocaba admirado a la reina Margarita de Francia: 'Pasaban orgullosos como reyes: los capitanes, arrogantes como príncipes; los soldados tan apuestos que parecían capitanes'» (2007: 69). Sobre los trajes empleados por los soldados en el teatro debe verse Bernis (2000: 87-107).

algún modo, los dramas vienen a ser la expresión de una autopercepción de la comunidad y de su protagonismo en el devenir de la historia, ya que el pasado se interpreta siempre como una clave para entender el presente o para influir en él.

Este mensaje se transmite, en primer lugar, a partir los sucesos que representa la comedia. El saqueo de Roma y la coronación de Carlos V en el teatro de Cueva se presentan como acontecimientos que legitiman y justifican las guerras de Flandes del presente. Podemos encontrar casos muy semejantes en un arco de fechas cercano, como la llamada a luchar contra el turco que está implícita en la *Comedia de la destruyción de Constantinopla*, de Lasso de la Vega, o en *La conquista de Jerusalén por Godofe de Bullón*, compuesta quizá por Cervantes.

También encontramos lecciones de historia transmitida de modo indirecto como el siguiente parlamento de D. Fernando camino de la coronación:

Otras causas le han movido
al Emperador de España,
que son ir de aquí [a] Alemaña
a cosas que han sucedido,
principalmente [a] aplacalla,
que entre algunos señalados
ejercitan alterados
lanza, escudo, espada y malla.
A reducir a su fuero
[a] algunas francas ciudades,
que intentando libertades,
huyen del cesáreo impero,
y hanse venido a ligar
los esguízaros con ellas,
para querer defendellas,
y aquesto va a sosegar.
Va a elegir los electores
del alto Rey de Romanos,
y a Hungría a esforzar los vanos
y repentinos temores,
que Vaiboda, rey de Buda,
con favor de Solimán,
junta gente, y que [a] Austria van,
la primavera sin duda (vv. 1324-1347).

Como veremos más adelante, el suceso del Saco no es más que una excusa para exaltar el papel de España en la lucha contra el protestantismo, que en el momento de estreno de la pieza vive un momento delicado. En este pasaje se describe toda la política exterior de Carlos V del momento (c. 1530), centrando el

interés en la lucha contra los seguidores de Lutero y contra el turco, en su papel de defensor de la fe.

De modo análogo, Lope tiene que dar una lección de genealogía para dejar clara la rebeldía de los habitantes de Mastrique que justifica el asedio:

GOBERNADOR: ¿Rebeldes?
SOLDADO: Sí, que esta tierra
era de parte de padre
de Felipe, y patria y madre
de Carlos en paz y en guerra,
que el Archiduque casó
con hija del Rey Fernando
de España (vv. 1058-1064).

Calderón describe de modo heroico la muerte de un soldado en la reciente derrota de Bergues (deber ser Bergen, de 1622; vv. 145-192) y hace que Spínola lea una «Gaceta» donde se narran los movimientos de las tropas españolas por aquellos años, desde Brasil a Nápoles, pasando por Milán y Génova (vv. 1017-1098).

Como parte del mensaje de fondo de estas obras, destaca la concepción de una historia y de una percepción de la identidad española como la de un pueblo hegemónico, que desempeñaba un papel trascendente en la historia de la humanidad: defender la causa de la verdadera fe frente a sus enemigos. La supremacía de la cultura española por aquellos años, la amplitud de sus dominios y la política incontestable de monarcas como Felipe II hacían verosímil esa superioridad. Al mismo tiempo, se trata de un mensaje fácil de entender y de transmitir, y por ello de representan sobre un escenario.

Dentro de este corpus de obras, la pieza del sevillano no resulta tan hiperbólica como se podría pensar en un primer momento. Su argumento es antihistórico, ciertamente, si se analiza el texto atendiendo sólo al tratamiento de los sucesos, pero es coherente dentro de las convenciones del género. La tesis central de la pieza es bien clara: en el asalto romano de 1527 los españoles fueron realmente los que salvaron la Urbe de la rapiña salvaje y anticristiana de los luteranos. Así lo expresa el italiano D. Fernando de camino a la coronación:

Verdad es que los de España
el robar ejercitaban
contrario de lo que usaban
los bárbaros de Alemaña.
Éstos ni templo dejaron,
ni religión que no entrasen,
ni imagen que no quemasen,

ni monja que no forzaron.
No procuraban dinero,
que dél no hacían cuenta,
mas con una sed sangrienta,
satisfacían a Lutero.
Pero la gente invencible
de la nación española
fue la que no pudo sola
sufrir maldad tan terrible.
Y así siempre los seguían,
y los hacían mil pedazos,
y con sus valientes brazos
la christiandad defendían.
Los rebeldes luteranos,
en un riesgo tan estraño,
recebían mayor daño
de España que de romanos (vv. 1272-1295).

8.2. Discípulos de Apolo, pero también de Marte

Sevilla rica y fértil,
ilustre en armas y en letras,
que basta decir Sevilla
para decir sus grandezas.

Romance citado por Rodrigo Caro,
Antigüedades y principado de Sevilla (fol. 81r)

Para la cultura del Renacimiento, el cultivo de las armas y de las letras no se presenta como dos vocaciones contrapuestas, empeñadas en una contienda por la supremacía, sino como prácticas y aptitudes que deben combinarse o alternarse. Aunque a finales del siglo XVI el ideal equilibrado de ambas tendencias parece ir deslindándose en el camino que va de Garcilaso a Aldana y a Lope, fruto de una tecnificación y oficialización de ambas disciplinas, encontramos por entonces una multitud de militares letrados y de hombres de letras implicados en la elaboración cultural del mundo militar. En este sentido, no es extraño que muchos de estos últimos llegaran además a empuñar las armas en su juventud. Es el caso de Cervantes, Lope o Calderón. Algún eco de esa llamada debió escuchar también Juan de la Cueva, porque, terminados los primeros estudios, puesto ya «en razón», se planteó la posibilidad de tomar el oficio de las armas[612], pero eligió al final el de las letras. Llegó a condensar dicha disyuntiva en los versos de este poema:

En varios ejercicios ocupaba
la corta vida en un sabroso engaño,
del presto tiempo padeciendo el daño
que sin sentir su curso apresuraba.
Ya en la primera edad se me pasaba
un día y otro, un año y otro año
en un olvido y un descuido estraño,
que me admira acordarme cual andaba.
Llegado ya en razón se dispusieron
Amor y Febo y el potente Marte
a venir a pedirme que les siga.
A mí de mí por su juez pusieron;
yo señalé el amor y elegí el arte
de Febo; dejé a Marte y su fatiga.

[612] En este contexto, conviene no confundir a nuestro poeta con el soldado Juan de la Cueva, que sucedió al mítico Sancho de Londoño (†1569) al mando del Tercio de Lombardía (antiguo tercio de Rodrigo de Machicao) hasta su muerte en Novara el 23 de julio de 1593.

El soneto no aparece en el manuscrito de *Flores* (1577), ya que todas sus composiciones son de carácter amoroso-petrarquista, pero forma parte de sus *Obras* de 1582 como un episodio más de su trayectoria vital[613].

Pocos años antes, Mexía había escrito «por muchas historias y ejemplos», en su *Silva de varia lección*, «ser las letras y doctrinas muy provechosas y necesarias a los reyes y príncipes, y también a los capitanes que siguen el ejercicio y arte militar» (2003: 588-593). Las armas son, junto a las letras, uno de los caminos más rápidos para conseguir el aprecio de la Fama. Es éste el motivo por el que aparecen militares, y militares letrados, en el *Libro de retratos*. Entre ellos debemos recordar especialmente a Cristóbal de Sayas y Alfaro. Pacheco (1983: 152-153) anota que era

> de animo i de fuerzas invencible, de grandissima ligereza, destrissimo en todas las armas, insigne ombre de acavallo; fue curiosissimo en saber perfectamente lenguas, i assi la Latina, Griega, Francesa, i Toscana, que estudio parecian mas en el propias que aprendidas. Siguio con grande estremo la Filosofia i Astrologia; fue gran musico de Canto i de Viguela, i singular en la harpa: tuvo grande espíritu en la Oratoria i Poesia, fue de suave conversacion, de eloquente i sentencioso poceder.

Sobre su labor literaria añade:

> Compuso muchas i eccelentes obras, hizo un libro de la vida Soldadesca, otro del riesgo del Soldado pobre, otro del trabajo de la ociosidad, una invectiva contra los aduladores, otra contra la cisma popular, escribió contra el duelo de Alciato; hizo un libro de verdadera destreza, al cual Iuan de la Cueva su estrecho amigo ofreció un soneto que pondré aquí. [...] El Soneto hecho al Libro de la destreza que escrivio es el presente.

Soneto de Iuan de la Cueva

Concédeseos la Cumbre del Parnasso
Sayas, i el Sacro Lauro a vuestra frente;
i a vuestra Musa celestial la fuente
Pirene, i la que abrio el veloz Pegasso.
Pues con divino ingenio abris el passo
dificil, i al covarde i al valiente
dais documentos, que infaliblemente
hagan lo que Fortuna haze a casso.

[613] Cfr. *Obras de Juan de la Cueva*, soneto 58 (fol. 56r), Universidad de Salamanca (BG 11436). Al final de su vida lo copió también en su recolección manuscrita de obras líricas (C1, soneto 186, fol. 254).

La Diosa que el ingenio i fuerte pecho
os inspira, i levanta sobre el cielo
vuestros hechos i Lira artificiosa,
Está del docto Libro que aveis hecho
tan ufana que dize que en el suelo
en letras i armas es por vos gloriosa[614].

En esta semblanza se apunta también que murió de un arcabuzazo en Órgiba en 1569, siendo alférez de don Alonso de Arellano en la guerra de Granada, a la edad de 40 años. Este hombre no deja de ser un misterio para el crítico. Cueva tendía 26 años en el año de su muerte, y en la epístola que le escribe en 1585, en defensa de uno de sus sonetos, se refiere a él como a un amigo vivo y cercano, a pesar de llevar muerto dieciséis años. Al margen de estos aparentes desajustes, entiendo que no debemos dudar del testimonio de Pacheco[615].

Pero más que la vena poética de Sayas, interesa aquí resaltar su faceta de soldado preocupado por dar forma a la cultura militar del momento. Y no me refiero aquí a la vertiente literaria de esta cultura de la guerra que he descrito anteriormente, sino a la cultura militar más específica, la de los tratados profesionales del arte de la guerra que nacen y proliferan entre los años 1570-1630[616] y que he citado también como referentes de una concepción muy determinada del ideal de soldado. El manual de Sayas que prologa Cueva versa sobre un asunto técnico concreto, la «verdadera destreza» o «juego de armas u de esgrima» según Covarrubias (*s.v.*). No he podido encontrar, sin embargo, ninguno de los libros de Sayas que cita Pacheco.

Herrera presenta de nuevo un caso análogo. Entre los preliminares del *Libro de Hierónimo Carança, natural de Sevilla, que trata de la Philosophía de las armas y de su destreza, y de la agressión de defensión christiana*, compuesto en mismo año de 1569, pero editado más tarde, en 1582, encontramos un largo poema encomiástico de «el Divino»[617]. Se presenta en él a este libro como un fruto de las glorias militares de

---

[614] A continuación, Pacheco copia una *Silva* que don Gerónimo González de Villanueva ofreció al retrato de Sayas. El poema de Cueva fue trasladado después al manuscrito de sus *Rimas* (C 1), soneto 19 (Reyes Cano 1983: 706).

[615] Mármol (1852: lib. VI, cap. 21, 272, y lib. VII, cap. 13, 295), de hecho, confirma los datos que aporta el pintor utilizando otras fuentes.

[616] Para un acercamiento a los autores principales y a las características de estos tratados véase Espino (2007).

[617] En el colofón se indica que «Acabosse este libro de la Speculacion de la Destreza Años de 1569. Imprimiosse en la Ciudad de Sanlucar de Barrameda en Casa del mesmo Autor [...] Año de 1582». Incluye una licencia de Madrid de 1571 y otra de Lisboa de 1582. En el prólogo «Al excellentissimo Duque de Medina, Marqués y Conde mi señor» se incluye un poema que da cuenta, una vez más, de la percepción de los escritores sevillanos sobre la anexión de Portugal: «Vos que

España; unas glorias y un tratado que «ensalça y canta | con mis alas la Fama no cansada»[618]. Este Jerónimo de Carranza, además de sevillano, era miembro de la academia de Mal Lara (Escobar 2000b: 140-151), y un hombre que «supo conjugar a la perfección el manejo de las armas y las letras», de tal forma que se ganó un puesto de honor en el canon de soldados ilustres del humanista, descrito en el capítulo anterior (Escobar 2007a: 16). Cueva pudo conocerlo entonces, y es probable que leyera su *Libro*; conoció al menos con seguridad a su sobrino, porque le dedicó su soneto 20: «A Iuan Paez de Sotomayor, natural de la ciudad de Seuilla, diestríssimo en la verdadera destreza de Hierónimo de Carrança, tío y maestro suyo»[619].

Herrera escribió otra canción similar al comienzo del tratado de Pedro Fernández de Andrada *De la naturaleza del caballo*, impreso por Alonso de la Barrera en Sevilla en 1580. Como prólogo «Al lector», Fernández de Andrada presenta una reflexión sobre la paz y la guerra en la que se decanta decididamente por esta última, y donde se puede advertir ese clima se euforia imperial de las décadas de 1570-1590 al que contribuyeron los humanistas sevillanos, y al que me he referido en el capítulo uno[620]. Ese mismo año, Andrea Pescioni imprime la *Crónica del Gran Capitán*, que incluye *La vida y hechos de Diego García de Paredes* (con 2ª ed. en 1582), y poco después, al tiempo que edita el teatro de Cueva, salen de su casa los *Diálogos del arte militar* (1583) de Bernardino de Escalate. Y, en la década siguiente, Mosquera de Figueroa imprime en Madrid su *Comentario en breve compendio de disciplina militar* (1596).

Con estos ejemplos se ha querido mostrar cómo los humanistas que proceden del entorno de Mal Lara convivieron estrechamente con estos soldados-letrados, y colaboraron, no solamente en la difusión de una cultura de la guerra en sentido amplio, sino en la construcción de una cultura militar en un sentido más específico. Los poetas parecen amparar la labor de los soldados dentro de unas coordenadas y unas aspiraciones políticas comunes. Cueva dedicó un soneto a uno de estos «manuales», debió leerlos y tratar incluso con sus autores. Por todo ello, entiendo que esta red de asociaciones ofrece un sentido nuevo a la proliferación de ambientes y de actitudes bélicas en sus piezas históricas, y, en la medida en que tienen un reflejo en otras zonas de la Península, influye también en los dramaturgos de su generación.

---

domastes el furor terrible | del reino del Algarbe lusitano, | vos con orgullo y ánimo invencible | le quitastes las armas de la mano, | vos con termino grave y apacible | le pusistes el yugo castellano, | a vos vino el gobierno y la nobleza | y todo lo allanastes con grandeza». Este poema, se debió incluir en la introducción en fechas cercanas a la publicación del tratado. Tengo presente el ejemplar de la British Library (G.2323).

618 Cfr. Herrera (1992: 371-373, 373).

619 Cfr. *Rimas* (C 1), fol. 33 (*apud* Reyes Cano 1983: 737).

620 Para el texto de «el Divino» Cfr. Herrera (1992: 358-360) y para el contexto Montero (1998: 53-54, *et passim*).

8.3. LAS FARSAS DE GUERRA

El recuerdo de Rojas

Además de la *Comedia del saco de Roma*, Cueva plantea personajes y escenas de carácter bélico en otros de sus dramas históricos, sobre todo en los dedicados a las leyendas castellanas y en la *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* (1581), que edito también en este trabajo. En los veinte años que restan para que termine el siglo fueron muy frecuentes, dentro del panorama general que ha llegado hasta nosotros, este tipo de piezas. Al hacer memoria sobre este teatro de finales de siglo, Agustín de Rojas (1972: 153) las recuerda en su *Viaje entretenido* (1603) como las «farsas de guerra», dando a entender que se trataba de un tipo reconocible y bien definido en la época:

> Llegó el tiempo que se usaron
> las comedias de apariencias,
> de santos y de tramoyas,
> y entre éstas, farsas de guerras.

Cueva había denominado, de hecho, *farsas*, a sus obras históricas (*vid.* 2.3.3). Bajo el término de *farsas de guerra* se podrían encuadran, en primer lugar, aquellas que se desarrollan enteramente a partir de argumentos bélicos, pero también muchas otras que, sin ser directamente guerras, dedican alguna de sus jornadas a poner en escena una batalla, un asedio, etc. Entre ellas, unas cuantas se podrían encuadrar dentro de una temática de carácter histórico destinado a ensalzar las hazañas más destacadas de la nación, más cercanas habitualmente al presente de la representación. Es el caso de algunas que se conservan inéditas en la Biblioteca de Palacio, como la anónima sobre *Las grandezas del Gran Capitán*, los dramas del canónigo Tárrega dedicados a *El cerco de Pavía, El cerco de Rodas* o *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, las piezas del primer Lope de Vega, como *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe* (1579-1583?), y los dramas castellanos de Cueva, entre otros[621]. Otras desarrollan historias lejanas, con la intención de rescatar las viejas actitudes del pasado: son las obras ya citadas sobre la *Tragedia de la destruyción de Constantinopla* (1587), *La conquista de Jerusalén*, *La libertad de Roma* (1581) o la *Numancia* (1583-1585). La obra de Lasso de la Vega no es otra cosa que un llamamiento a la guerra contra el

[621] Con la alusión a las obras de la Biblioteca de Palacio me refiero a aquellas que documentó Arata (1989: 14, 20, 26) en el periodo 1575-1585. La incorporación de Tárrega a esta nómina de teatro histórico fue señalada por Canet en su edición de *El prado de Valencia* (1985: 29). La cronología de la *Numancia* y de *Los hechos de Garcilaso* se han tomado de la edición de Marrast (Cervantes 1990: 19) y de Morley & Bruerton (1968: 42), respectivamente. Sobre la obra del Fénix véase también Oleza (1986a: 252-257).

infiel como respuesta a los lejanos sucesos de la caída de la antigua capital cristiana. De hecho, aquella derrota es interpretada como un castigo por la tibieza de sus habitantes, que habían dejado enfriar su fe y su ardor guerrero. Entre las tragedias abundan también los escenarios guerreros: *La gran Semíramis* comienza con el sitio da la ciudad de Batra; en *Atila furioso* se nos presenta un reino inmerso en una guerra continua; en *Isabela*, el drama se desarrolla mientras Zaragoza está rodeada por el enemigo; en *Alejandra*, las guerras internas son un referente habitual; en *El tirano rey Corbanto* el enfrentamiento con el reino vecino desencadena toda la acción dramática, etc.

Tramoya y apariencias

Como apuntó ya Rojas, parte del interés de estas piezas se debía a su fuerza escenográfica, a las «apariencias» y a la «tramoya» que se habían instalado en los nuevos corrales y que debía asombrar a aquellos primeros espectadores modernos. En el clásico estudio de Shergold (1955), se planteó ya que Cueva parece estar pensando, de hecho, en las virtualidades que le ofrecían dichos espacios cuando se puso a escribirlas; un escenario que, en esencia, fue el mismo que se siguió utilizando durante todo el Barroco. Pienso sobre todo en los escotillones, en las poleas para suspender a algún personaje en el aire, y sobre todo en los muros, para los que se utilizaba el corredor del segundo piso del corral.

El muro está presente, de un modo explícito, al menos en cinco piezas del hispalense. En la *Comedia de la muerte del rey don Sancho*, la *Comedia del saco de Roma*, la *Tragedia de los siete infantes de Lara*, todos ellos dramas históricos, y en menor medida en la *Comedia del príncipe tirano*[622]. Sobre este material, Shoemaker (1934: 307-308) dedujo que al menos los corrales sevillanos de la Huerta de doña Elvira y de las Atarazanas estaban equipados con un corredor en el segundo piso del escenario, al modo de los que hubo también en el corral de la Cruz y del Príncipe en Madrid. Del mismo modo, la acción dramática de *La gran Semíramis* se inicia a los pies de los muros de la ciudad de Batra, que es asaltada por las tropas de Nino utilizando escalas para trepar. En el tercer acto de la *Alejandra*, el rey Acoreo aparece en lo alto de un muro mientras dialoga con Orodante, Rémulo y Ostilo, situados en el tablado, y que posteriormente acometerá el asalto de la ciudad subiendo a las murallas por unas escalas, entre otros casos. En *La destrucción de Constantinopla* Justiniano habla desde lo alto de las murallas a los turcos, de igual modo que los numantinos se dirigen a Cipión. Este tipo de mimemas –el muro, el asalto, el cerco– estaban ya en

[622] Para la aparición del muro en esta última véase la edición de Reyes *et alii* (Cueva 2009: 93-94). Y para el uso teatral del muro, en general, consúltese a Ruano (2000: 213-215).

los textos de Cueva, como se aprecia, de un modo significativo, en las dos piezas que aquí se editan.

Escipión en Numancia

Además de estos recursos escénicos «espectaculares», las «farsas de guerra» se distinguen por su estilo épico y por hacer figurar en escena los elementos más característicos de la cultura de la guerra, tanto los motivos aquí comentados como las actitudes bélicas idealizadas que se difundían en aquel momento. Ya he atendido a ellas en mi estudio de los romances históricos y en el capítulo dedicado a la *Tragedia de la muerte de Áyax*, y volveremos sobre ello al comentar el caso de la *Comedia de la libertad de Roma*. Vaya por delante, sin embargo, un ejemplo paradigmático.

La primera jornada de la *Numancia* comienza con la escena en la que Cipión entra en el campamento romano para hacerse cargo de la conquista de la ciudad, que lleva muchos años resistiendo el cerco de los latinos (vv. 1-208)[623]. Después de hablar con los mandos, ordena a un «tambor» que toque «a recoger» y que eche un bando para se reúna todo el ejército. Cipión dirige entonces una arenga a todos sus soldados en la que les echa en cara el retraso en la conquista, motivado por su pereza, por su afición a los placeres, a la comida, la bebida, el descanso y las mujeres. Prohíbe a partir desde ese momento dichas costumbres, tanto el vino como el juego y las concubinas («que salgan las infames meretrices», v. 130). Sus soldados asimilan este nuevo espíritu y terminan conquistando Numancia. Semejante transformación viene motivada por la fama del general; es su ejemplo el que les anima a cambiar de vida: de ser un grupo de perezosos pasan a ser soldados en busca de hazañas.

Esta secuencia remite, directa o indirectamente, a la tradición de los espejos de príncipes, y de ellos al bagaje de los tratados militares modernos, ambos inspirados en los primeros textos clásicos. En la *Glosa castellana al «Regimiento de Príncipes»* de Egidio Romano (2005: 971) se dedica el segundo capítulo de la tercera parte a demostrar «en cuál edad son los mancebos de acostumbrar a las armas e a las obras de batalla e por cuáles sennales se pueden conoscer los ommes peleadores e buenos lidiadores». Y entre los ejemplos que utiliza, aduce el siguiente caso de Escipión:

> E desto cuenta Valerio en el IIº libro, al IIIº capítulo, que Cornelio Scipión, príncipe romano, cuando fue enviado a conquerir a Espanna, en aquel punto que entró e llegó a la hueste, fizo pregonar que todas aquellas cosas que podrían ser a deleite de los cuerpos e a vicio de los ommes, fuesen

[623] Cfr. Cervantes (2005: 1189-1194).

> luego echadas de la hueste. E entonces falló allí muchos garzones e muchos ommes baldíos e sin provecho ninguno, e todos los echó de la hueste. Otrosí falló allí muchas mugeres e todas las mandó echar de su compannía, así que fueron luego echadas dende más de dos mil malas mugeres. E entonces ellos fincaron muy esforzados, ca así como antes estaban todos muy temerosos con miedo de muerte, así cobraron fuerza e corazones e tomaron consigo virtudes e acometieron a aquellos fuertes e muchos enemigos.

A pesar de lo que se han desarrollado los estudios cervantinos en los últimos cuarenta años, no se suele interpretar este tipo de actitudes conforme de acuerdo con esta percepción positiva de los valores guerreros que estoy describiendo[624]. Habíamos visto ya una desarrollo muy semejante en varios romances del *Coro febeo*, como el n. 45, en el que Ciro no quiere ni ver a la hermosa cautiva Pantea antes de que termine la contienda. En este sentido, los romances parecen adquirir un protagonismo semejante al de la historia, y al de los tratados militares, en la formación de los soldados. Los menos letrados, como aquel Altamirano del *Diálogo de la verdadera honra militar* (1573-1574) de Jerónimo de Urrea, se debían contentar con estos últimos: «A la verdad yo estudié poco, porque salí más inclinado a las armas que a las letras, y assí no aprendí sino romances viejos y caballerías, que cierto me levantaron el ánimo a seguir cosas heroycas»[625]. Aquellos otros que leyeran libros más especializados, pudieron recibir el consejo de Martín de Eguiluz en su *Milicia, discurso y regla militar* (1586), en el que, después de desarrollar las virtudes militares de Julio César, afirma: «Es muy bueno leer historias y escrituras de antiguos valerosos capitanes para despertar y avivar el entendimiento, y acrecentar el ánimo los que siguen la milicia»[626]. Y en este mismo contexto se ha de situar la escritura y la recepción de las «farsas de guerra».

---

[624] Véase, por ejemplo, el comentario a esta escena y el panorama crítico sobre la misma que recogen las monografías de Zimic (1992: 59-63) y Vivar (2004: 25-27).

[625] Cfr. Urrea, *Diálogo de la verdadera honra militar* (*apud* Puddu 1984: 245).

[626] Tengo presente una edición posterior: Eguiluz, *Milicia, discurso y regla militar* (Madrid: Luis Sánchez, 1592), fol. 149r (Biblioteca Universitaria de Salamanca, BG 36641).

TERCERA PARTE
EDICIÓN Y ESTUDIO

CAPÍTULO NUEVE
LA EDICIÓN DE LOS DRAMAS

9.1. DESCRIPCIÓN Y EJEMPLARES

En cada testimonio se describen con más detalle las dos comedias que aquí se editan.

9.1.1. Descripción de la primera edición. Ejemplar único.

[*Portada deteriorada:*] *PRIMERA PARTE* | DE LAS COMEDIAS | I TRAGEDIAS | DE | IVAN DE LA CVEVA. | DIRIGIDAS | *A* | MOMO. | [*grabado del impresor Andrea Pescioni, con el lema «Pev a pev»*] | CON LICENCIA DE SV MAGES [*roto*] | En Sevilla, en casa de Andrea Pescio [*roto*] | Año de 1583. | [*filete*] | A costa de Iacome Lopez, y de Antonio [*ilegible*] Acosta, M [*roto*]

En las h. sign. ¶ 2r-¶ 4v, preliminares, según este orden: [1] Licencia de impresión por diez años, dada por el Consejo de Castilla en nombre del rey, a 26 de marzo de 1583 (¶ 2r). [2] «Tabla de las comedias y tragedias deste libro» (¶ 2v). [3] Prólogo-dedicatoria: «Epístola dedicatoria a Momo» (¶ 3r-¶ 4v).

[*Fols. 1r-13v, texto de la primera comedia*] *COMEDIA.* | DE LA MVERTE DEL REI DON SAN- | cho, y Reto de C,amora por don Diego Ordoñez. | ¶ Todas las personas desta Comedia. | [*relación de personajes*] | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*13v*] Fin de la primera Comedia. | [*viñeta*]

[*Fols. 13v-27r, texto de la segunda comedia*] ¶ Todas las personas desta Comedia del Saco de Roma. | [*relación de personajes*] | [*14r*] *COMEDIA* | DEL SACO DE ROMA Y MVERTE | de Borbón, i Coronación de nuestro invicto | Emperador Carlos Quinto.| PERSONAS DE LA PRIMERA IORNADA. | [*relación de personajes*] | [*14r-17v*, *texto de la primera jornada*] | [*17v*] PERSONAS DE LA SEGVNDA

IORNADA | [*relación de personajes*] | [*17v-21r*, *texto de la segunda jornada*] | [*21r*] PERSONAS DE LA TERCERA IORNADA. | [*relación de personajes*] | [*21r-25r*, *texto de la tercera jornada*] | [*25r*] PERSONAS DE LA QVARTA IORNADA | [*relación de personajes*] | [*25v-27v*, *texto de la cuarta jornada*] Fin de la segunda comedia.

[*Fols. 27r-41v*, *texto de la primera tragedia*] ¶ Todas las personas desta Tragedia de los siete Infantes de Lara. | [*relación de personajes*] | *TRAGEDIA* | DE LOS SIETE INFANTES DE LARA. | PERSONAS DE LA PRIMERA IORNADA. | [*relación de personajes*] | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*41v*] Fin de la primera Tragedia.

[*Fols. 41v-61v*, *texto de la tercera comedia*] ¶ Todas las personas desta Comedia de la libertad de España. | [*relación de personajes*] | *COMEDIA* | DE LA LIBERTAD DE ESPAÑA | por Bernardo del Carpio. | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*61v*] Fin de la Comedia Tercera.

[*Fols. 62r-77v*, *texto de la cuarta comedia*] ¶ Todas las personas desta Comedia del Degollado. | [*relación de personajes*] | COMEDIA DEL DEGOLLADO. | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*77v*] ¶ Fin de la Comedia quarta.

[*Fols. 77r-92r*, *texto de la segunda tragedia*] ¶ Todas las personas desta Tragedia de Ayax Telamon. | [*relación de personajes*] | *TRAGEDIA* | A LA MVERTE DE AYAX TELAMON. | Sobre las Armas de Aquiles. | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*92r*] ¶ Fin de la Tragedia segunda.

[*Fols. 92r-108v*, *texto de la quinta comedia*] ¶ Todas las personas desta comedia del Tutor. | [*relación de personajes*] | COMEDIA DEL TVTOR. | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*108v*] Fin de la Comedia quinta.

[*Fols. 108v-131r*, *texto de la sexta comedia*] Todas las personas que van en esta comedia de la Constancia de | Arcelina. | [*relación de personajes*] | [*109r*] COMEDIA DE LA COSTANCIA DE | Arcelina. | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*131r*] Fin De la sexta Comedia.

[*Fols. 131v-149v*, *texto de la tercera tragedia*] Todas las personas desta Tragedia de Virginia, y Appio | Claudio. | [*relación de personajes*] | TRAGEDIA DE LA MVERTE DE | Virginia, y Appio Claudio. | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*149v*] Fin de la Tragedia tercera.

[*Fols. 149v-178v*, *texto de la séptima comedia*] TODAS LAS PERSONAS DESTA COMEDIA | del Principe Tirano. | [*relación de personajes*] | COMEDIA DEL PRINCIPE TIRANO. | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*178r*] Fin de la septima Comedia.

[*Fols. 178v-198r*, *texto de la cuarta tragedia*] ¶ Todas las personas desta Tragedia del Principe Tirano. | [*relación de personajes*] | TRAGEDIA DEL PRINCIPE TIRANO. | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*198r*] Fin de la quarta tragedia.

[*Fols. 198r-227r*, *texto de la octava comedia*] ¶ Todas las personas desta Comedia del Viejo enamorado. | [*relación de personajes*] | [*198v*] COMEDIA DEL VIEIO ENAMORADO | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*227v*] Fin de la Comedia Octava.

[*Fols. 227v-249r*, *texto de la novena comedia*] ¶ Todas las personas desta Comedia de la Libertad de | Roma, por Mucio Cevola. | [*relación de personajes*] | ¶ COMEDIA DE LA LIBERTAD | De Roma, por Mucio Cevola. | PERSONAS DE LA PRIMERA IORNADA | [*relación de personajes*] | [*227v-234r*, *texto de la primera jornada*] | [*234r*] PERSONAS DE LA SEGVNDA IORNADA. | [*relación de personajes*] | [*234r-238v*, *texto de la segunda jornada*] | [*238v*] PERSONAS DE LA TERCERA IORNADA. | [*238v-239r*, *relación de personajes*] | [*239r-245r*, *texto de la tercera jornada*] | [*245r*] PERSONAS DE LA QVARTA IORNADA | [*relación de personajes*] | [*245r-249r, texto de la cuarta jornada*] | [*249r*] Fin de la Comedia novena.

[*Fols. 249r-273v*, *texto de la décima comedia*] Todas las personas de la comedia del Infamador. | [*249r-249v*, *relación de personajes*] | COMEDIA DEL INFAMADOR. | [*texto de las cuatro jornadas, precedidas por su tabla de personajes*] | [*273v*] FIN. | [*filete*] | Emendaturus, & emendaturis.

4º. 4 h. + 273 fols. Falto de los fols. 132 y 133, con pérdida de texto. Errores de foliación: 10 por 11, 121 por 122, 199 por 197, 273 por 237, 263 por 261, salto del fol. 263 al 265 sin pérdida de texto. Sign.: ¶$_4$, A$_8$-Z$_8$ (faltan R$_4$ y R$_5$, los fols. 132-133), Aa$_8$-Ll$_8$. Sólo están grabadas las iniciales de los preliminares, después carece de adornos tipográficos. Versos dispuestos a una o a dos columnas, según el metro; texto en letra redonda y parlamentos en cursiva.

9.1.2. Descripción de la segunda edición. Ejemplar: Madrid, BNE R/12349.

[*Portada:*] PRIMERA PARTE | DE LAS | COMEDIAS | Y TRAGEDIAS | DE | IOAN DE LA CVEVA. | *Dirigidas a MOMO.* | * * * | VAN AÑADIDOS EN ESTA | segunda impression, en las Comedias, y Tra- | gedias Argumentos, y en todas | las Iornadas. | ENMENDADOS MVCHOS | yerros, y faltas de la primera | Impression. | CON PRIVILEGIO. | ¶ Está tassado a cinco blancas el pliego. | IMPRESSO EN SEVILLA | en casa de Ioan de Leon. | [*filete*] | 1588. | [*filete*]

En los fols. 2r-5v, preliminares, según este orden: [1] Licencia real por diez años (2r), firmada por Antonio de Eraso, en San Lorenzo, a uno de septiembre de 1588; a costa de Fernando de Medina del Campo. [2] «Tabla de las comedias y tragedias deste libro» (2v). [3] «Epístola dedicatoria a Momo» (3r-5r). [4] «De Miguel Díaz de Alarcón», poema encomiástico, en tercetos, a dos columnas (5v).

[*Fols. 6r-21r, texto de la primera comedia*] ARGVMENTO DELA CO- |media Primera. | [*6r-6v, texto del argumento*] | [*6v*] COMEDIA | DELA MVERTE DEL REY | don Sancho, y reto de C,amora, por don | Diego Ordoñez. | TODAS LAS PERSONAS | desta Comedia. [*relación de personajes*] | [*7r-21r*, *texto de las cuatro jornadas, precedidas por su argumento y su relación de personajes; a excepción de la tercera jornada, que carece de argumento*] | [*21r*] Fin de la primera Comedia.

[*Fols. 21r-37r*, *texto de la segunda comedia*] ARGVMENTO DE LA SE- | gunda comedia. | [*21r-21v*, *texto del argumento*] | [*21v*] Todas las personas desta Comedia del saco de Roma. | [*relación de personajes*] | COMEDIA DEL SACO DE ROMA Y MVER- | te de Borbon, y Coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto. | Argumento de la primera jornada. | [*texto del argumento*] | [*22r*] PERSONAS DE LA PRIMERA | jornada. | [*relación de personajes*] | [*22r-25v*, *texto de la primera jornada*] | [*25v*] ARGVMENTO DE LA SE- | gunda jornada. | [*25v-26r*, *texto del argumento*] | [*26r*] PERSONAS DE LA SEGVNDA IORNADA. | [*relación de personajes*] | [*26r-29v*, *texto de la segunda jornada*] | [*29v*] ARGVMENTO DE LA TER- | cera Iornada. | [*29v-30r*, *texto del argumento*] | [*30r*] PERSONAS DE LA TERCERA | jornada. | [*relación de personajes*] | [*30r-34v*, *texto de la tercera jornada*] | [*34v*] ¶ ARGVMENTO DE LA | Quarta jornada. | [*35r*, *texto del argumento*] | [*35r*] PERSONAS DE LA QVAR- | ta jornada. | [*relación de personajes*] | [*35r-37v*, *texto de la cuarta jornada*] | [*37r*] Fin de la segunda comedia. | [*filete*]

[*Fols. 37r-55v*, *texto de la primera tragedia*] ¶ ARGVMENTO DE LA | primera Tragedia. | [*37r-38r*, *texto del argumento*] | [*38r*] TODA LAS PERSONAS | desta Tragedia de los siete In- | fantes de Lara. | [*relación de personajes*] | [*38v-55v*, *texto de*

las cuatro jornadas, *precedidas por su argumento y su relación de personajes*] | [*55v*] Fin de la primera Tragedia | [*filete*]

[*Fols. 55v-79v*, *texto de la tercera comedia*] ARGVMENTO DE LA TERCE- | ra Comedia. | [*55v-56r*, *texto del argumento*] | [*56r*] Todas las personas desta comedia de la libertad de España. | [*56r-56v*, *relación de personajes*] | [*56v*] COMEDIA DE LA LIBERTAD DE | España por Bernardo del Carpio. | [*56v-79v*, *texto de las cuatro jornadas, precedidas por su argumento y su relación de personajes*] | [*79v*] FIN DE LA COMEDIA | Tercera. | [*filete*]

[*Fols. 79v-99r*, *texto de la cuarta comedia*] ARGVMENTO DE LA COME- | dia quarta. | [*80r-81v*, *texto del argumento*] | [*81v*] TODAS LAS PERSONAS | desta Comedia del Degollado. | [*80v-81r*, *relación de los personajes*] | [*81r-99r*, *texto de las cuatro jornadas, precedidas por su argumento y su relación de personajes*] | [*99r*] FIN DE LA COMEDIA | Quarta. | [*filete*]

[*Fols. 99v-117r*, *texto de la segunda tragedia*] ARGVMENTO DE LA SE- | gunda Tragedia. | [*texto del argumento*] | TODAS LAS PERSONAS DE- | sta Tragedia de Ayax Telamon. | [*100r*] [*relación de personajes*] | TRAGEDIA A LA MVERTE DE | Ayax Telamon, Sobre las armas de Aquiles. | [*100r-117r*, *texto de las cuatro jornadas, precedidas por su argumento y su relación de personajes*] | [*117r*] FIN DE LA COMEDIA [*sic*]| Segunda. | [*filete*]

[*Fols. 117r-137r*, *texto de la quinta comedia*] ARGVMENTO DE LA COME- | dia quinta. | [*117r-117v, texto del argumento*] | [*117v*] TODAS LAS PERSONAS | desta comedia del Tutor. | [*relación de personajes*] | [*118r*] COMEDIA DEL TUTOR | [*118r-137r*, *texto de las cuatro jornadas, precedidas por su argumento y su relación de personajes*] | [*137r*] FIN DE LA COMEDIA | Quinta.

[*Fols. 137r-164v*, *texto de la sexta comedia*] ARGVMENTO DE LA SEX- | ta Comedia de la Constancia | de Arcelina. | [*137r-138r*, *texto del argumento*] | [*138r*] TODAS LAS PERSONAS | que van en esta Comedia de la | Constancia. | [*138r-138v*, *relación de personajes*] | [*138v*] COMEDIA DE LA CONSTAN- | cia de Arcelina. | [*138v-164v*, *texto de las cuatro jornadas, precedidas por su argumento y su relación de personajes*] | [*164v*] ¶ Fin de la sexta Comedia. | [*filete*]

[*Fols. 164v-186v*, *texto de la tercera tragedia*] ARGVMENTO DE LA TER- | cera Tragedia, de Virginia, y | Appio Claudio. | [*164v-165v*, *texto del argumento*] | [*165v*] TODAS LAS PERSONAS DE | esta Tragedia de Virginia y Appio | Claudio. | [*165v-166r*, *relación de personajes*] | [*166r*] TRAGEDIA DE LA MVERTE | de

Virginia, y Appio Claudio. | [*166r-186v*, *texto de las cuatro jornadas, precedidas por su argumento y su relación de personajes*] | [*186v*] ¶ Fin de la Tragedia tercera. | [*filete*]

[*Fols. 186v-219v*, *texto de la séptima comedia*] ARGVMENTO DE LA SE- | ptima Comedia del Principe tirano. | [*186v-187r*, *texto del argumento*] | [*187r*] TODAS LAS PERSONAS DESTA | comedia del Principe Tirano. | [*relación de personajes*] | [*187v-219r*, *texto de las cuatro jornadas, precedidas por su argumento y su relación de personajes*] | [*219r*] Fin de la séptima Comedia. | [*filete*]

[*Fols. 219v-242v*, *texto de la cuarta tragedia*] ARGVMENTO DE LA QVARTA | Tragedia del Principe Tirano. | [*texto del argumento*] | [*220r*] TODAS LAS PERSONAS | desta Tragedia del Principe tirano. | [*relación de personajes*] | [*220r-242v*, *texto de las cuatro jornadas, precedidas por su argumento y su relación de personajes*] | [*242v*] Fin de la Quarta Tragedia | [*filete*]

[*Fols. 242v-276v*, *texto de la octava comedia*] ARGVMENTO DE LA OCTAVA | Comedia del viejo enamorado. | [*texto del argumento*] | TODAS LAS PERSONAS DE | esta Comedia del viejo enamorado. | [*relación de personajes*] | [*243v-276v*, *texto de las cuatro jornadas, precedidas por su argumento y su relación de personajes*] | [*276r*] FIN DE LA COMEDIA | Octava. | [*filete*]

[*Fols. 276v-302r*, *texto de la novena comedia*] ARGVMENTO DE LA NOVENA | Comedia de la libertad de Roma | por Mucio Cevola. | [*276v-277r*, *texto del argumento*] | [*277r*] TODAS LAS PERSONAS DESTA | Comedia de la libertad de Roma, por | Mucio Cevola. | [*relación de personajes*] | ARGVMENTO DE LA PRI- | mera jornada. | [*277v*] [texto del argumento] | COMEDIA DE LA LIBER- | tad de Roma, por Mucio Cevola. | PERSONAS DE LA PRI- |mera jornada. | [*relación de personajes*] | [*277v-284v*, *texto de la primera jornada*] | [*284v*] ARGVMENTO DE LA IOR- | nada segunda | [*texto del argumento*] | [*284v*] PERSONAS DE LA SE- | gunda jornada. | [*285r*, *relación de personajes*] | [*285r-290r*, *texto de la segunda jornada*] | [*290r*] ARGVMENTO DE LA IOR- | nada tercera | [*290r-290v*, *texto del argumento*] | [*290v*] PERSONAS DE LA TER- | cera jornada. | [*relación de personajes*] | [*290v-297r*, *texto de la tercera jornada*] | [*297v*] ARGVMENTO DE LA | Quarta jornada. | [*297v*, *texto del argumento*] | [*297v*] PERSONAS DE LA QVAR- | ta jornada. | [*relación de personajes*] | [*297v-302r*, *texto de la cuarta jornada*] | [*302r*] FIN DE LA COMEDIA | Novena. | [*filete*]

[*Fols. 302r-330v*, *texto de la décima comedia*] ARGVMENTO DE LA DECI- | ma Comedia del Infamador. | [*302v-303r*, *texto del argumento*] | TODAS LAS PERSONAS | de la Comedia del Infamador. | [*302v-303r*, *relación de personajes*]

| [*303r-330v*, *texto de las cuatro jornadas*, *precedidas por su argumento y su relación de personajes*] | [*330v*] FIN. | [*filete*] | EN SEVILLA, | En casa de Iuan de Leon Impressor de | Libros. | Año 1588. | [*filete*] | Emendaturus, & emendaturis.

4º. 330 fols. En recto de A_2 indica: A costa de Fernando de Medina Campo. Sign.: A_8-Z_8, Aa_8-Rr_8, Ss_{10}. Erratas de sign.: B_2 por D_2. Errores de foliación: 302 por 320. Versos dispuestos a una o a dos columnas, según el metro. Alterna letra cursiva para argumentos y redondillas dobles y redonda para el resto; parlamentos en cursiva. Carece de adornos tipográficos. Sólo está labrada la inicial de la dedicatoria.

9.1.3. Descripción de la suelta de 1603. Ejemplar único.

[*Portada:*] COMEDIA | DEL SACO DE ROMA Y | Muerte de Borbón, y Coronación de nuestro | inuicto Emperador Carlos Quinto. | *Compuesta por Iuan de la Cueua natural de Sevilla.* | Todas las personas desta Comedia del Saco de Roma | son las siguientes. | [*relación de los personajes, a dos columnas*] | [*viñeta*] | *Con Licencia Impressa en Barcelona en casa Sebastian* | *de Cormellas al Call, año M.DCIII.*

[*h. sign.* A_1v-$A_{14}v$, *texto de la comedia*] [A_1v] Personas dela Primera Iornada. | [*relación de los personajes*] | [A_1v-A_5r, *texto de la primera jornada*] | [A_5r] Personas dela segunda jornada. | [*relación de los personajes*] | [A_5r-A_8v, *texto de la segunda jornada*] | [A_8v] PERSONAS DE LA TERCERA IORNADA. | [*relación de los personajes*] | [A_8v-$A_{13}r$, *texto de la tercera jornada*] | [$A_{13}r$] Personas de la Quarta Iornada | [*relación de los personajes*] | [$A_{13}r$-$A_{14}v$, *texto de la cuarta jornada*] | Fin de la Comedia del Saco | de Roma. | [*viñeta: grabado de un cardo*]

4º. 14 h. sin foliar. El texto se dispone a una columna o a dos en función del metro, del mismo modo que en los testimonios anteriores. Texto y parlamentos en redonda.

9.2. TESTIMONIOS CONSERVADOS

Se consigna aquí una relación de los testimonios conservados, con su localización y la abreviatura con la que serán denominados en el Aparato crítico[627].

Impresos:

A Primera parte, primera edición:
Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo, Sevilla: Andrea Pescio[ni], 1583.
Ejemplar único: Viena (*Nationalbibliothek*, 395562-B, CP.1.D.63).
Ex libris en la portada: «Franciscus Eusebius S.R.T. DE Lornes de Petino [ilegible]»; otros ex libris manuscritos tachados. En el fol. 237v: «y Miguel Martínez me la bendió en 16 [ó 26] de abril de 1633 [firma ilegible]».

B Primera parte, segunda edición:
Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva. Dirigidas a Momo, Sevilla: Ioan de León, 1588.
Ejemplares:

Mr Madrid (Biblioteca Nacional, R/12349).
Con ex libris manuscrito en la portada de «don Fernando de Henao Monjaraz» (1623/24-1648), hijo mayor del poeta Gabriel de Henao. Ex libris de Pascual de Gayangos en la portada y anotación del mismo Gayangos en las guardas donde deduce que ésta es la segunda edición del mismo título. Anotación en fol. 1v: «Pagose al S.r D.or mexia ciento y catorze reales». Alguna acotación manuscrita, probablemente, según Reyes Peña *et alii* (Cueva 2009: 127), «con escritura del siglo XVII».

Mt Madrid (Biblioteca Nacional, T/9451).
En la guarda y en la portada lleva un ex libris de don Agustín Durán.

Mrb Madrid (Real Biblioteca, I-C-212).
El encuadernador ha puesto «TOMO I» en el lomo, quizá guiado por la palabra «Primera» que aparece en lo poco que se conserva de la portada. En la

[627] La siguiente relación es fruto de una búsqueda de ejemplares en los catálogos en línea de las principales bibliotecas de fondo antiguo. Se ha realizado también una búsqueda sistemática en catálogos impresos, con el objeto de encontrar más ediciones «sueltas». En un apartado específico de la Bibliografía se ofrece un elenco de dichos catálogos, que puede facilitar el trabajo a futuras investigaciones.

Real Biblioteca no hay ningún otro volumen correlativo de idéntica encuadernación con el rótulo «TOMO 2». La portada sólo conserva la primera palabra de las dos primeras líneas: *Primera* | *De*. En la h. con sign. A_2 conserva dos ex libris: «Es del convento de Trinitario de (¿Vigue?)» y «Ex Libris de Dº Antonio de Salas». Se le ha añadido un grabado de Juan de la Cueva (1778) realizado por Manuel Salvador Carmona para el *Parnaso Español* de López de Sedano. Algunas anotaciones manuscritas con acotaciones, parlamentos añadidos, anotaciones accidentales y puntos de lectura, como rayitas o notas como ésta: «+para acudir a sobremesa del rey que estaba llamando+» (44v).

Me Madrid (Biblioteca del Monasterio del Escorial, 53-I-55).
Ejemplar carente de los preliminares, que han sido recortados. A la portada le sigue el comienzo de la primera pieza (fol. 6r). Es la segunda obra de un volumen facticio, encuadernado a finales del siglo XVI, con ex libris manuscritos y superlibris de la Biblioteca del Escorial. Dentro del volumen figura en segundo lugar, después de: «Verdadero entretenimiento del Christiano, en el qual se trata de las quatro postrimerias del Hombre, que son: Muerte, Juyzio, Infierno, Gloria, Compuesto en verso de Otava Rima por Andrés de Losa, vezino de la Ciudad de Sevilla, y escrivano de Provincia en la Real Audiencia della, natural de la villa de Fuensalida. Dirigido al muy Illustre señor el Licenciado Beltrán de Guevara del Consejo de su Magestad, y su Regente en la Real audiencia de Sevilla» ($*_{12}$ + 119 fols.). En los preliminares de esta obra, en las h. sing. *5v-*7r figura una «Canción de Juan de la Cueva a Andrés de Losa», el autor, que se corresponde con la Canción 12 de *C 1*, titulada: «Canción 12 al Libro de las cuatro postrimerías, que compuso Andrés de la Losa» (fols. 175-177). Colofón: «Fue impresso en Sevilla en casa de Alonso de la Barrera impressor de libros. Año de 1584. A costa de Iacome López mercader de libros en la calle de Génova». La encuadernación conjunta de estas dos obras no parece casual.

Lb B. 5. Londres (*British Library*, C.63.f.1).
Biblioteca de Salvá. Portada mutilada y reescrita parcialmente a mano. Algunas acotaciones manuscritas.

T B. 6. Toledo (Biblioteca de Castilla-La Mancha, antigua Biblioteca Pública del Estado, 1-1479).
Ejemplar carente de portada y del fol. 2. Los datos catalográficos han sido tomados de uno de los ejemplares de la BNE (R. 12349). El fol. 7 está

sustituido por otro manuscrito. Véase Méndez (1991: 81, n. 161).

Bc1 B. 7. Barcelona (*Biblioteca del Institut del Teatre*, VIT-160).
Ejemplar falto de portada, de los fols. 8, 178-183 (falta total), de los fols. 12, 184-188, 311-312, 327 (falta parcial), y de lo tres últimos, fols. 328-330r (falta total); están reconstruidos a mano en todos los casos, pero falta el colofón. Formó parte de la colección teatral de don Arturo Sedó y antes de la de Cotarelo.

Bc2 B. 8. Barcelona (*Biblioteca del Institut del Teatre*, VIT-161).
Perteneció a la colección teatral de Arturo Sedó.
Ejemplar digitalizado y en línea en la Biblioteca Virtual Cervantes.
Véase Vázquez (1995: I, 127-128, ficha n. 51) y Montaner (1951: 44).

C Comedia suelta:
Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invisto Emperador Carlos Quinto, Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1603.
Ejemplar único: Nueva York (*Hispanic Society of America*).
Véase Penney (1965: 161).

Manuscritos:

D.1 *Primera parte de las comedias de Juan de la Cueva* [...], en Sevilla por Juan de León. Año 1588. En Toledo (Biblioteca Pública, Col. Borbón-Lorenzana, Ms. 321/22), 2 vols.
Manuscrito del siglo XVIII, que copia la edición impresa de 1588.

D. 2 [*Tragedias de Juan de la Cueva*]. En Toledo (Biblioteca Pública, Col. Borbón-Lorenzana, Ms. 280).
Manuscrito del siglo XVIII, que copia la edición impresa de 1588.

Ambos manuscritos copian, respectivamente, las comedias o las tragedias de la edición de 1588. La copia moderniza el texto en algunos casos, lo deturpa en otros y corrige erratas evidentes. Su valor textual es irrelevante y no se tendrá en cuenta para la presente edición.

D. 3 *Primera Parte de las Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva*. En Barcelona (*Biblioteca del Institut del Teatre*, Ms. 83239).
4 vols. En 4º. Letra del siglo XIX. Encuadernación holandesa. Se presenta

como una copia de la edición de 1588. En vol. I indexa las catorce piezas en el orden original (indicando incluso la página del original) pero luego encuaderna las piezas de forma caprichosa, con paginación independiente en cada comedia o sin paginación. Contenido: vol. I, preliminares, *Comedia de la muerte del rey don Sancho*, *Tragedia de los infantes de Lara*, de *Bernardo* y de *El degollado*; vol. II, *Tragedia de Áyax*, *Comedia del tutor* y *Comedia de la constancia de Arcelina*; vol. III, *Tragedia de Virginia*, y las dos piezas sobre *El príncipe tirano*; el vol IV, la *Comedia del viejo enamorado* y la de Mucio Cévola. Faltan, por tanto, la *Comedia del saco de Roma* y la *Comedia del infamador*, que son las dos que fueron editadas por Eugenio de Ochoa en 1838. Fue de Cotarelo y con ex libris de Sedó.

Su valor textual es irrelevante y no se tendrá en cuenta para la presente edición.

9.3. NORMAS DE EDICIÓN Y TRANSCRIPCIÓN

9.3.1. Disposición del texto

Apariencia

Se ha prescindido de todos los ornamentos y elementos tipográficos del original, así como de la variación y de la diferencia de tamaño de los tipos que presenta. Se utilizan en su lugar elementos de la tipografía actual.

El impreso distingue varias secciones dentro de cada jornada, disponiéndolas a una o a dos columnas alternativamente. En esta edición se trascribe todo el texto a una sola columna y se mantiene visualmente el sentido de esta variación mediante un espacio entre las distintas secciones. Esta indicación ayudará al lector actual –como al de entonces– a apreciar la función dramática de cada metro y a advertir, en muchos casos, algún cambio en el desarrollo argumental.

El impreso no incluye ninguna acotación. A través de las didascalias implícitas se entiende gran parte de lo sucede en escena; por ello, sólo se han incorporado, a pie de página y señalado con la palabra ACOTACIÓN, la entrada y salida de los personajes, y algunas sugerencias de interpretación.

Se desarrolla en los parlamentos el nombre de los personajes que aparecen abreviados en el impreso. El original, además, no mantiene una misma abreviatura para los nombres a lo largo de la comedia, que aquí se unifican. Se indica el término utilizado resaltándolo con letra versalita en la tabla de personajes.

Se numeran los versos y se disponen en líneas distintas los parlamentos de diferentes interlocutores cuando integran un sólo verso.

Notas léxicas, culturales y aparato crítico

Las notas filológicas situadas a pie de página pretenden aclarar aquellas cuestiones de carácter léxico y cultural que puedan facilitar la comprensión del texto a un lector contemporáneo, tanto al especialista como a una persona de cultura media. El estudio monográfico posterior tratará con más detenimiento aquello que requiera un desarrollo más amplio.

Las variantes textuales se registran en el aparato crítico final, así como las erratas que presentan los distintos testimonios.

Tanto las notas al pie como las variantes del aparato crítico se indican con el número del verso. De este modo se obtiene un texto limpio de signos y de llamadas. Cuando la nota aluda a una palabra situada en un texto en prosa, y por tanto no numerado, se indica su posición con un número volado y una nota al pie.

Sólo se incluirá la nota en la primera aparición de un determinado concepto o palabra. A estos efectos, se ha anotado cada una de las piezas de un modo independiente, de manera que el lector pueda leer los textos de forma separada.

9.3.2. Normas de transcripción

Se tendrá en cuenta, como texto base, el testimonio de B, por ser la última edición revisada por el autor y por contener el texto de los argumentos

Modernización. Recuperación

Con estas normas se pretende unificar las diferencias gráficas no fonológicas del texto y facilitar así su lectura. Para ello, se desarrollan las abreviaturas del texto y se moderniza la puntuación, la acentuación y el uso de las mayúsculas según la normativa actual[628].

Se actualiza la ortografía siempre que ello no implique modificaciones fonéticas. Como es un texto de finales del siglo XVI se regulariza la aparición de la hache según el uso actual. Asimismo, se simplifican las *-ss-* en *-s-* en todos los casos. Se modernizan las aglomeraciones con pérdida de vocal, tanto las señaladas en el impreso con un apóstrofo (*qu' en ley umana* > *que en ley humana*, v. 251; *n' os ofendió* > *no os ofendió*, v. 236) como las que aparecen si él (*ques* > *que es*, v. 202).

Se repondrá la *[a]* embebida en los casos en que sea necesario, indicándolo entre corchetes, aunque su elisión es habitual en la escritura de la época, sobre todo si le sigue una palabra que comienza por una *a-* átona (Keniston 1937: 642).

Conservación

Se conservan las vacilaciones vocálicas (*veniste*, v. 387, *mesmo*, v. 343).

Se conservan las oscilaciones de los siguientes grupos consonánticos cultos *t/ct*, *t/pt*, *c/cc* (antes de i, e), *ñ/gn*, *m/nm/mm*, *s/bs*, *s/t* (*invito*, en *Arg./invicto*, v. 961; *respecto*, v. 84; *acetar*, v. 50, *desiño*, v. 10; *commovida*, v. 993, *cativas/captivas*, vv. 1004/594, etc.).

Se conservan también los grupos consonánticos cultos (*officio*, v. 701; *Luthero*, v. 1377; *christianos*, v. 243, etc.). Aunque no tienen una realización fonética, se conservan como un rasgo de identidad propio de la escritura de Cueva, aunque,

[628] La normativa ortográfica impulsada por Herrera (Macrí 1972: 432-471), y que se instaura en el entorno sevillano como una seña de identidad, es adoptada, en cierta medida, por Cueva en sus textos manuscritos (Cebrián 2001: 102). Dicha normativa no es pertinente en los impresos teatrales, como atestigua el Aparato crítico que se presenta al final de este capítulo, y como consideran los editores del teatro Cueva más solventes (Cueva 2009).

como se verá, no se presentan de un modo uniforme, ya que varían de un testimonio a otro y de un verso a otro del mismo ejemplar.

Se conservan las contracciones formadas por *de* + pronombre o adjetivo demostrativo (*desta*, v. 65, *dellas*, v. 126, etc.).

Se conservan los rasgos morfológicos y morfosintácticos propios de la época, tales como la metátesis (*dalde*, v. 201), la asimilación (*aplacalla*, v. 1328), etc., sin comentar cada caso en las notas.

9.4. ABREVIATURA DE LAS FUENTES MÁS COMUNES

Almirante. Almirante, José, *Diccionario militar*, Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 1989 (reimp. de la 1º ed. 1869).

Autoridades. RAE, *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739, 6 tomos. Utilizo ed. facsímil: Madrid, Gredos, 1979, 3 vols.

CORDE. RAE., Banco de datos, *Corpus diacrónico del español* (CORDE), [en línea:] http://www.rae.es

Corominas. Corominas, Joan & José Antonio Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980-1996, 6 vols.

Correas. Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de Louis Combet, revisada por Robert Jammes & Maïte Mir-Andreu, Madrid: Castalia, 2000.

Covarrubias. Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española (1611),* ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano & Rafael Zafra, Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Real Academia Española, Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006.

DRAE. RAE, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 2000 (vigésima segunda edición), 2 vols.

Espasa. Enciclopedia Universal Ilustrada, Madrid: Espasa-Calpe, 1908-1930, 49 vols.

Germanía. Hernández Alonso, César & Beatriz Sanz Alonso, *Diccionario de Germanía*, Madrid: Gredos, 2002.

Grimal. Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 2004 (1ª ed. francesa 1951, castellana 1965).

Icaza. Icaza, Francisco A. de, *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917, 2 vols.

Livio. Livio, Tito, *Historia de Roma desde su fundación*, Libros I-III, introd. Ángel Sierra, trad. José Antonio Villar Vidal, Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, n.

144, 1990. Todas las citas incluyen el libro al que se hace referencia, en números romanos, y el capítulo concreto, dentro del libro, según la numeración que se establece en esta edición: p. ej., *Livio* I, 2.

Quijote. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, Biblioteca Clásica n. 50, 1998.

Villanos. Chamorro Fernández, María Inés, *Tesoro de villanos. Lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltronotas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Barcelona: Herder, 2002.

9.5. EDICIÓN

9.5.1. Textos liminares. Licencia de *A* [h. ¶ 2r]

DON FELIPE, por la gracia de Dios Rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Jerusalén, de Portugal, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorcas, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jaén, de los Algarves, de Algecira, de Gibraltar, de las Islas de Canaria, de las Indias Orientales y Occidentales, islas y tierra firme del mar océano, Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, de Bravante y Milán, Conde de Abspurg, de Flandes y de Tirol, y de Barcelona, Señor de Vizcaya y de Molina, & c., por cuanto por parte de vos, Juan de la Cueva, vecino de la ciudad de Sevilla, nos fue fecha relación que habíades compuesto un libro de comedias y tragedias españolas, suplicándonos os mandásemos dar licencia y facultad para imprimir el dicho libro, y previlegio por tiempo de diez años, o como la nuestra merced fuese, lo cual, visto por los del nuestro Consejo, por cuanto en el dicho libro se hicieron las diligencias que la premática[1] por nos fecha sobre la impresión de los libros dispone, fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra carta para vos en la dicha razón, e nos tuvímoslo por bien. Por la cual os damos licencia y facultad para que, por esta vez, cualquier impresor destos nuestros reinos pueda imprimir el dicho libro, que de suso[2] se haze mención, por el original que en nuestro Consejo se vio, que va rubricado cada plana y firmada al fin dél de Juan Gallo de Andrada[3], nuestro escribano de cámara, de los que residen en el nuestro Consejo, sin que por ello caiga ni incurra en pena alguna. Y mando que después de impreso no se pueda vender ni venda sin que primero se traigan al nuestro Consejo, juntamente con el original para que la dicha impresión se vea si está conforme a ellos, y se dé licencia para lo poder vender, y se tase el precio a que se hobiere de vender cada pliego dél, so pena de caer e incurrir en las penas contenidas en las leyes de nuestros reinos, y más de la nuestra merced, y más de diez mil maravedís para la nuestra Cámara. Dada en

---

[1] La *Pregmática sobre la impressión y libros*, fue promulgada en Valladolid en 1558. Para los requisitos técnicos que imponía y sus implicaciones políticas véase (Moll 1979: 50-57) y (Lucía 1999) respectivamente.

[2] *de suso*, 'arriba'.

[3] Sobre este escribano, que tramitó la aprobación del *Quijote*, véase por ahora Bouza & Rico (2009).

Madrid, a veinte y seis días del mes de marzo de mil y quinientos y ochenta y tres años.

El conde de Barajas[1].
El licenciado Guardiola.
El licenciado Juan Tomás.
El licenciado Núñez de Bohorques.
El doctor don Iñigo [ilegible por estar rasgada la página].
El doctor Juan Fernández Cogollos[2].

Yo, Juan Gallo de Andrada, scribano de la Cámara de su Majestad, la fice escrebir por su mandado, con acuerdo de los de su Consejo.

Registrada	Chanciller
Jorge de Olaal de Bergara	Jorge de Olaal de Bergara[3]

[1] Para el problema de la presencia del conde de Barajas, tanto en esta rúbrica como en el estreno de las piezas, según se indica a continuación, véase lo que expongo en el cap. 2.3.2.

[2] Estos personajes, los Licenciados Guardiola, Juan Tomás, Núñez de Bohorques o el doctor Juan Fernández de Cogollos, debieron desempeñar diversos cargos en las más altas magistraturas de su tiempo, aunque resulte casi imposible tener alguna certeza sobre su identidad por la falta de datos; así por ejemplo, este último se encontraba entre los Regentes de la Real Audiencia de Sevilla en el XVI, según Arana de Varflora (1978: 379), aunque no aporta más datos para identificar al personaje. Núñez de Bohorques es, probablemente, uno de los dos testamentarios del arzobispo Valdés encargados de la redacción de los Estatutos de la Universidad de Oviedo de 1607, a imitación de los del Estudio salmantino (Sanz Fuentes 2007: 17); su periplo vital ha sido descrito por Soria (2005: 114-116), que destaca su condición de converso, circunstancia que afectó a su familia en otras ocasiones (Bohorques Villalón 1994: VIII-IX), aunque llegó a presidente del Consejo de Castilla (Bennassar 2001: 42).

[3] El nombre de este Canciller aparece en la rúbrica a otras licencias contemporáneas como «Jorge de Olaalde Vergara» (Pérez-Abadín 2004: 22). El cajista no debió advertir, en este caso, el apellido vasco «Olalde» (*ola* 'ferrería' + *alde* 'al lado') del manuscrito.

9.5.2. Textos liminares. Preliminares completos de *B* [fols. 2r-5v]

EL REY.

POR CUANTO por parte de vos, Juan de la Cueva, vecino de la ciudad de Sevilla, ha sido hecha relación que habíades compuesto un libro de comedias y tragedias en lengua castellana, el cual era muy útil y provechoso, y os había costado mucho trabajo, suplicándonos os mandásemos dar licencia y previlegio para le poder imprimir y vender por tiempo de veinte años o como la nuestra merced fuese. Lo cual, visto por los del nuestro Consejo, y como por su mandado se hizo en el dicho libro la diligencia que la premática[1] por nos hecha sobre ello dispone, fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra cédula para vos en la dicha razón, e yo túvelo por bien. Por la cual vos damos licencia y facultad para que por tiempo de diez años primeros siguientes, que corren y se cuentan desde el día de la data della, vos, o la persona que vuestro poder hobiere, podáis imprimir y vender el dicho libro que de suso[2] se hace mención en estos nuestros reinos. Y por la presente damos licencia y facultad a cualquier impresor dellos que vos nombráredes para que por esta vez le pueda imprimir por el original que en el nuestro Consejo se vio, que van rubricadas las planas, y firmado al fin dél de Miguel de Ondarza Zavala[3] nuestro escribano de cámara de los que en el nuestro Consejo residen, y con que antes que se venda le trayáis al nuestro Consejo para que se corrija con el original. Y mandamos que durante el dicho tiempo de los dichos diez años persona alguna sin vuestra licencia no le pueda imprimir ni vender, so pena que el que le imprimiere e vendiere haya perdido y pierda todos y cualesquier libros y moldes que dél tuviere e vendiere en

[1] La *Pregmática sobre la impressión y libros*, fue promulgada en Valladolid en 1558. Para los requisitos técnicos que imponía y sus implicaciones políticas véase (Moll 1979: 50-57) y (Lucía 1999) respectivamente.

[2] *de suso*, 'arriba'.

[3] Más allá de su cuna, no se han documentado más datos biográficos de este escribano, que aparece como fedatario en otros textos contemporáneos como la *Galatea* de Miguel de Cervantes, donde Avalle-Arce (Cervantes 1987: 51) localiza su solar patrio, o en la segunda edición de las *Rimas de Lope de Vega* (Pedraza Jiménez 1993: I, 99-100 y 129).

estos nuestros reinos, e incurra en pena de cincuenta mil maravedís, la tercia parte para el denunciador, y la otra tercia parte para el juez que lo sentenciare, y la otra tercia parte para la nuestra cámara y fisco. Y mandamos a los del nuestro Consejo, Presidente e oidores de las nuestras audiencias, alcaldes, alguaciles de la nuestra casa, corte y chancillerías, y a todos los corregidores, asistente, gobernadores, alcaldes mayores e ordinarios e otros jueces e justicias cualesquier de todas las ciudades, villas y lugares de nuestros reinos y señoríos, así a los que agora son, como los que serán de aquí adelante, que vos guarden e cumplan esta nuestra cédula y merced que así vos hacemos, y contra el tenor y forma dello no vayan ni pasen en manera alguna, so pena de la nuestra merced, y de diez mil maravedís para la nuestra cámara. Fecha en San Lorenzo, a primero día del mes de septiembre de mil y quinientos y ochenta y cuatro años.

YO EL REY.

Por mandado de su Majestad.
Antonio de Eraso.

A costa de Fernando de Medina Campo[1].

[1] Este librero se distingue, según Leonard (1938: 282), por enviar impresos a América. Sobre este particular véase cap. 2.2.

TABLA DE LAS COMEDIAS Y TRAGEDIAS DESTE LIBRO

¶ Comedia primera, de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez.

¶ Comedia segunda, del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto.

* Tragedia primera, de los siete infantes de Lara.

¶ Comedia tercera, de la libertad de España por Bernardo del Carpio.

¶ Comedia cuarta, del degollado.

* Tragedia segunda, de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles.

¶ Comedia quinta, del tutor.

¶ Comedia sexta, de la constancia de Arcelina.

* Tragedia tercera, de la muerte de Virginia y Apio Claudio.

¶ Comedia setima, del príncipe tirano.

* Tragedia cuarta, del príncipe tirano.

¶ Comedia otava, del viejo enamorado.

¶ Comedia novena, de la libertad de Roma por Mucio Cévola.

¶ Comedia décima, del infamador.

EPÍSTOLA DEDICATORIA A MOMO

UNA DE las cosas, antiguo Momo[1], que los sabios de la Antigüedad estimaron en gran veneración, fue la virtud de la templanza, a quien atribuyeron entre las demás virtudes gran excelencia, considerando que la perfición de todas consistía en la observación della, y de aquí vino el ennoblecerse las repúblicas, ensancharse las monarquías, y aun el eternizarse los hombres de tal suerte que menospreciaron la velocidad del tiempo aquellos que con eficaz perseverancia la siguieron. Porque de más de las muchas excelencias que tiene es abrazada, según dice Cicerón[2], de la fortaleza, justicia y prudencia, como de quien las demás virtudes son gobernadas. Esto no fue tan general que no padeciese exceción, que en estos tiempos, cuando fue la templanza no menos que deidad reverenciada, dejase de ser desconocida, y si no lo fue, no seguida ni estimada de muchos, que desenfrenadamente se apartaron de sus honestos medios, siguiendo los viciosos estremos. Porque el poderoso era intolerable, el noble altivo, el fuerte soberbio, el rico vanaglorioso, el juez sin clemencia, [3v] y el sabio maldiciente. Esta plaga ha redundado desde aquellos tiempos hasta los nuestros, y de tal suerte ha tendido sus contagiosos ramos, que todo es señoreado, y aun contaminado de la horrible murmuración, sin esentar ni aun las cosas que entre los antiguos fueron sagradas, y de nosotros dinamente por ejemplar de virtud tenidas, cuyo tiránico rigor tiene tan opresos los ánimos virtuosos que no hay a quien no le falte, ni quien tenga valor para hacer demonstración de

[1] *Momo* es una divinidad maldiciente que utiliza Cueva de modo habitual en sus obras como una personificación del sarcasmo: «Fingieron los poetas que de la Noche y el Sueño nació un hijo que llamaron Momo. Éste no hace cosa alguna, y sólo sirve de reprehender todo lo que los demás hacen» (*Covarrubias*, *s.v.*). En este prólogo se dan cita los tópicos del género prologal estudiados por Montoya & Riquer (1998). En sus páginas se advierte la voluntad del autor de ir más allá de la simple presentación de un contenido, para autoinsertarse en el parnaso moderno del que se habló en el cap. 1.2 y el cap. 6.3.2. Su rasgo más peculiar es esta *captatio benevolentiæ* basada en la dedicatoria y la crítica a Momo, que encarna de manera recurrente en su producción a todos los que han sido críticos con su obra literaria (Cebrián 1988a).

[2] Aunque no se localiza exactamente una cita del orador romano con esta afirmación, sus reflexiones sobre la importancia de la templanza, y su dominio del resto de las virtudes cardinales, se puede encontrar en *De officiis*, I, 27.

cosas de ingenio, ni virtud, temiendo, ¡oh mordaz Momo!, tu venenoso contagio, cuyo miedo, con muy justa razón, causa al mundo espanto. Y ha sido en mí tan poderoso, que siéndome forzado por muy ligítimas causas sacar a luz ese libro, he andado vacilando no pocos días en hacer lo que ha de serme reputado a temeridad, conociendo la insuficiencia mía, y tu horrible condición, y disponerme a emprender tal hazaña con tan débiles fuerzas como las mías. Y al fin, siendo más poderosa la causa que la resistencia, vine forzadamente a condecender, y a poner en ejecución lo que fue de mí[1] con tanta razón temido, y a darte materia en que se emprenda la llama de tu detración y aliento, para que tu natural costumbre ejecute su crueldad. Porque con gran dificultad se pueda apartar de una larga costumbre que está ya convertida casi en naturaleza, y al estó[4r]mago mal dispuesto cualquier manjar es desazonado, y más al tuyo, a quien ningún gusto se lo dio jamás, aunque fuese de néctar[2], y ofrecerle así esas comedias y tragedias es cosa que ya que no es condenada por mala, parecerá a los inorantes que es indina de ser aceta y estimada en gran veneración de los que siguen las honrosas letras y ejercitan la loable virtud, yerro por cierto no dino de perdón, y de ser condenado por inorante el que osare ocupar la imaginación en tal inorancia, pues consta cuántos y cuán ecelentes hombres, así en nobleza de sangre, en potestad de fortuna, y en eminencia de letras, se ocuparon en este género de escritura y compusieron muchas comedias y tragedias, sin desdeñarse de sacarlas a los teatros a ser representadas en sus nombres, teniendo el ejercicio dellas por principal virtud. Y ha llegado la malicia de nuestros tiempos en algunos a querer formar escrúpulo de afrenta en la composición dellas, sin considerar el provecho que en la república resulta de su letura, pues la comedia es imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad[3], en que se nos representan las cosas que debemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes ejemplos, poderoso cualquiera dellos a confundir las cavilosas intenciones de los que condenan este géne[4v]ro de poesía, en el cual temiendo sólo lo que a mi parte toca, y estando convencido a communicar este libro, habiendo investigado con la imaginación a quién pudiese dedicarlo que lo defendiese del tiempo y su memoria hiciese eterna, hallé que sólo a ti pertenece la dedicación dél, como a príncipe de los

---

[1] *de mí*, con el sentido agente de 'por mí'.

[2] Esta denominación de la lectura como alimento del espíritu está relacionada con la concepción cristiana de la lectura piadosa, difundida entre otros por san Agustín (Nakládalová 2006). En el prólogo a la *Propalladia*, por ejemplo, Torres Naharro ofrece sus obras como «pasto spiritual […] que se debía ordenar a la usança de los corporales pastos» (Gillet 1946-1951: II, 141 y III: 21).

[3] Definición muy repetida, procedente de los comentarios de Diomedes a la obra de Terencio, que Cueva combina con su propia experiencia y interés, fenómeno propio de los dramaturgos del siglo XVI (Llanos 2007: 330).

maldicientes y tenido de la gentilidad por el dios dellos, y que siguiendo tu natural costumbre, dirás contra él tantas y tales cosas, las cuales, esparcidas por el mundo, forzosamente vendrá a ser eterno por el camino que tú pretenderás desviarlo[1] de la memoria de los hombres, y sepultallo en las tinieblas del olvido. Aunque para ser ofendido de ti, y de los que siguen tu parcialidad, haya sido de poco efecto acercarlo tanto a tu presencia, pues no hay lugar por apartado que esté adonde no llegue tu mano, ni deidad a quien reserve tu lengua, por justificada que sea, pues eres fiscal de justos y de injustos, de vivos y muertos, censor de los unos y de los otros, y detractor aun de los mesmos dioses. Con todo esto, considerando, si no es falsa mi consideración, que serás de la calidad del perro que no muerde al que se le echa a los pies, quise dirigirlo a tu nombre, y ponerlo en tu mano, por obligarte a que desmientas las espías[2], y que ya que no seas en defendello, por no ir contra tu costumbre, moderes la ira de [5r] tu mordaz rigor en su ofensa, viendo la voluntad con que se te ofrece y la poca defensa que de mi parte tiene, y si nada desto no te moviere, porque, según dice Platón, no hay cosa que casi prometa imposibilidad como la mudanza de una especie en otra[3], desvía de ti la ciega pasión y considera, revolviendo esas comedias y tragedias, la variedad de cosas de tanto gusto que en ellas hallarás, así de hechos heroicos de esclarecidos varones, como castísimos amores de constantes[4] mujeres, sin otros muchos ejemplos que dinamente lo pueden ser de nuestra vida, a quien no podrá la invidiosa murmuración, enemiga de toda virtud, ofender, si no es desviándose de la razón, justicia y templanza, cual tienen de constumbre los que siguen tan abominable uso, cuyo parecer no es aprobado del justo, ni yo lo procuro, porque no se puede disputar de lealtad con el traidor, de letras con el ignorante, ni de piedad con el tirano. *Vale*.

---

[1] *desviarlo*, de *desviar*, 'apartar'.

[2] *las espías*, en femenino en la época.

[3] Parece referirse a la tesis de Platón que analiza During (2005: 361-364) en relación con Aristóteles.

[4] *constantes*, de *constancia*, «firmeza de ánimo» (*Covarrubias*, *s.v. constar*). En la producción de Cueva se utiliza el término, mayormente, para describir la firmeza de las mujeres en la defensa de su honor. Véase la *Comedia de la constancia de Arcelina.*

DE MIGUEL DÍAZ DE ALARCÓN *

Divina cueva donde encierra genio
la riqueza mejor de Febo y Marte
por sólo enriquecer tu raro ingenio,
que examinada bien la menor parte
es el todo en primores más copioso 5
que fabricó naturaleza y arte;
es tu edificio en obras tan famoso,
de tal destreza y subtileza rara,
que todo es un estremo milagroso.
Si Ulixes en tal cueva se hallara, 10
ser trono de los dioses entendiera
y nunca con su astucia se escapara.
Si al osado Faectón su padre diera
gloriosa paga de su atrevimiento,
en esta sacra cueva lo pusiera. 15

---

* Se desconoce la identidad de este poeta, que no aparece en ningún otro testimonio de la producción literaria de los escritores sevillanos. El texto es un reflejo del optimismo humanista de la Sevilla del último tercio del siglo XVI, en el que madura el afán por alcanzar la gloria a través de las letras, como se expone en el cap. 6.

1. Los primeros tercetos del poema (vv. 1-15) son un juego literario basado en la dilogía de la palabra *cueva* como 'gruta' y como el apellido del dramaturgo.

1. *genio*, 'la inspiración', según la concepción platónica de la creación poética y expone Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (Gallego 1972: 531).

2. *Febo*, 'Apolo'; *Marte*, 'el dios de la guerra'. Ambos encarnan, respectivamente, los dos paradigmas del Renacimiento más habituales para adquirir la gloria, el de las artes y el de las armas.

5-6. Versos con un eco del celebérrimo endecasílabo de Serafino de' Ciminelli, petrarquista italiano de finales del siglo XV, más conocido como Serafino Aquilano o el Aquilano: «Et per tal variar natura è bella». Sobre su presencia en diferentes textos españoles de los siglo XVI y XVII véase Campana (1997).

10-13. Alude al pasaje de la *Odisea* (canto IX) en el que Ulises escapa de la cueva de Polifemo.

13-15. *Faectón*, de *Faetón* o *Faetonte*, era el hijo del Sol, al que pidió que le dejara conducir su carro; su vuelo fue tan desafortunado que Zeus lo fulminó arrojándolo al río Erídano (*Grimal*, *s.v.*). Junto con Ícaro, es un motivo habitual en las representaciones del humanismo sevillano como ejemplo de la búsqueda de la gloria, como hemos visto en el cap. 6, y desarrolla Lazure (2002) para el caso concreto de Faetón.

Su artífice es de tal entendimiento
que sólo él es quien satisfacer puede
a todo gusto y generoso intento.
Y aquesto la licencia me concede
que diga que a los graves escriptores 20
en dichos y sentencias les excede.
Plauto y Terencio y los demás autores,
con ser del arte cómica la prima ,
le dieran lauro sobre los mejores.
Eurípides, que tuvo mejor clima 25
en el trágico estilo y más fundado,
hiciera destas obras grande estima.
Y si viera pintar tiranizado
un reino con gravisima insolencia,
temiera él sólo verlo recitado, 30
y el trágico furor con más violencia
que con la que los griegos asolaron
a Troya, y deshicieron su potencia.
Los que escrebir historias se preciaron,
si al vivo vieran ora recitarse, 35
dijeran ser más que ellos alcanzaron.
Pues en cosas de amor no hay igualarse,
aunque entren de Petrarca en competencia
las obras por do vino a laurearse.
Tienen tal inventiva y aparencia, 40
que casos que parecen imposibles

---

23. *la prima*, aquí 'la hora de prima', 'el primer momento', ya que Plauto y Terencio son dos dramaturgos latinos.

24. *lauro*, 'laurel', esto es, 'la corona de la gloria', 'el triunfo'.

25. *clima*, 'región', 'país', por «Grecia», frente a la Roma de Plauto y Terencio de los versos anteriores.

25-27. *Eurípides*, dramaturgo griego que escribió tragedias, frente a los dramaturgos latinos citados en los versos anteriores, que destacaron por sus comedias. Como indico en el cap. 5.7, el trágico griego no fue demasiado conocido en España, que tomó como modelo más bien a Séneca, aunque los exiguos materiales traducidos de los que disponían aquellos humanistas eran citados muy asiduamente (López Rueda 1973: 401), como se ha podido ver en las referencia que hace Cueva a su labor dramática.

33. *potencia*, latinismo, 'poder'.

36. *alcanzaron*, aquí 'comprendieron', 'entendieron'.

con propiedad los facilita y ciencia.
Hasta los pensamientos invisibles
que imaginan los más enamorados,
dellos saca donaires apacibles. 45
Dichosos tiempos bienaventurados,
y la patria que hijo ha merecido,
que le hace gozar siglos dorados.
Betis, que gozas cavernoso nido
del celebrado y caudaloso Hesperio, 50
hoy te hace entre todos preferido.
Y si hizo de Euterpe el ministerio
que aquestas obras nuestra edad gozase,
ellas le han dado en honra el alto imperio.
Si a mí me hizo que me aventurase 55
sabiendo que a loarlas no bastaba,
fue que no habría donde más ganase.
Y si es verdad que Eróstrato hallaba
en el quemar de un templo artificioso
que su perpetuidad y gloria estaba, 60
si él quiso entre los malos ser famoso,
destruyendo una obra milagrosa,
yo, por ser entre buenos más dichoso,
pretendí de acabar muy mejor cosa.

FIN.

---

45. *donaires*, «chiste y gracia que se dice para atraer las voluntades de los que escuchan» (*Autoridades*, *s.v.*).

49. *Betis*, personificación del río Guadalquivir muy recurrente en las obras de Cueva, como expongo en los cap. 6 y 7.

50. *celebrado*, en sentido etimológico, 'conocido', 'famoso'. *Hesperio*, por 'jardín de Héspero', el padre de las Hespérides: «Fingen los poetas haber poseído estas unos huertos de gran deleite y riqueza, por cuanto sus árboles, si no todos alguno dellos, producían las manzanas de oro» (*Covarrubias*, *s.v. hespérides*). Al situar el río local y al propio escritor dentro del Jardín de las Hespérides se opera una nueva apropiación y superación de los motivos clásicos.

52. *Euterpe*, musa de la flauta y de la representación musical.

54. *alto*, 'digno', 'ilustre'; *imperio*, aquí 'soberanía'

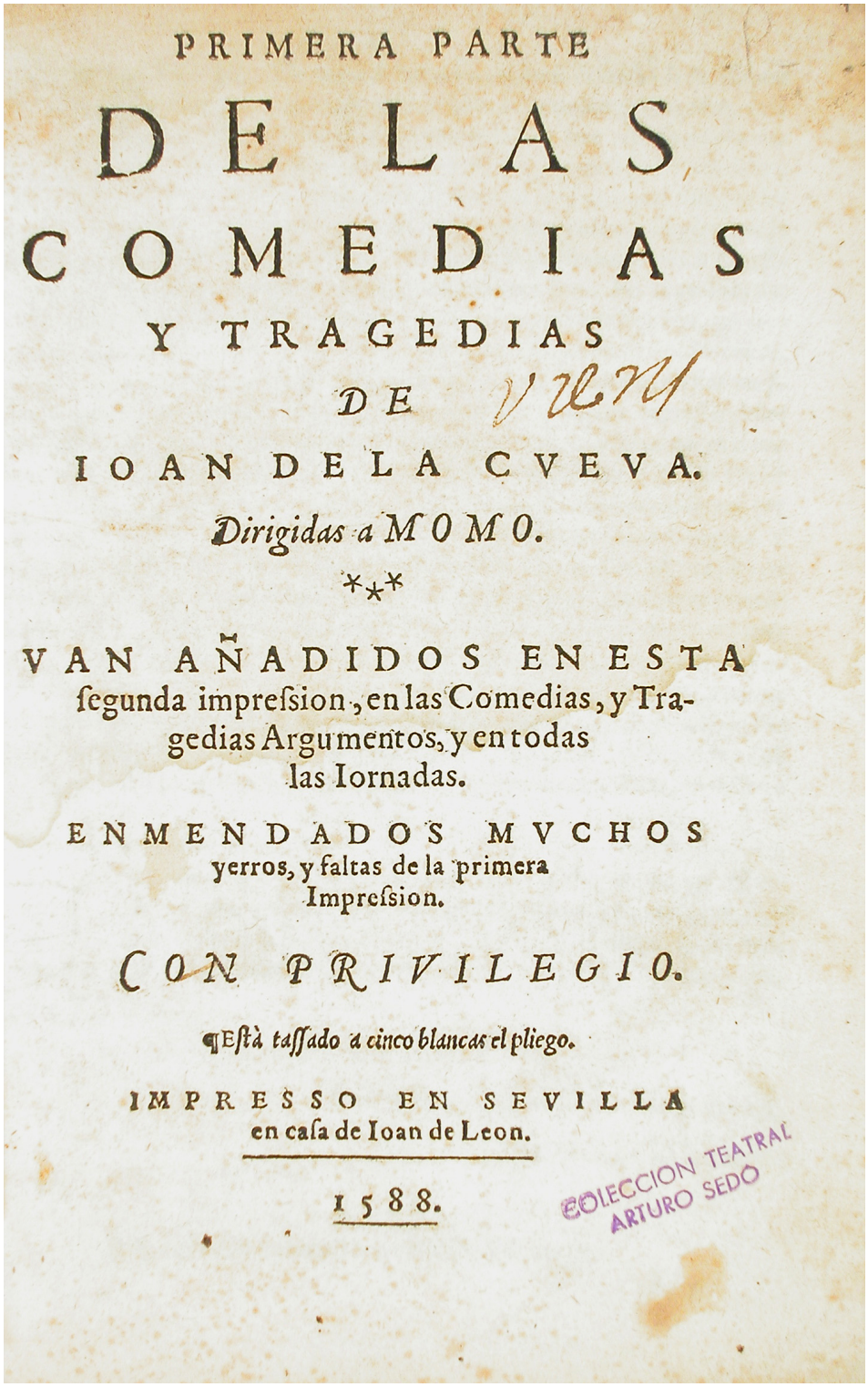
58-60. Eróstrato de Éfeso incendió el templo de Diana en el año 356 a. C. para inmortalizar su nombre.

64. *acabar*, de nuevo una dilogía entre *acabar* por 'derribar' el templo, y por 'terminar' el poema.

9.5.3. Edición de los textos dramáticos

Comedia segunda
Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón [A: 13v-27r | B: 21r-37r | C]

Comedia novena
Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola [A: 227v-249r| B: 276v-302r]



PRIMERA PARTE

DE LAS

COMEDIAS

Y TRAGEDIAS

DE

IOAN DELA CVEVA.

Dirigidas a MOMO.

***

VAN AÑADIDOS EN ESTA segunda impresion, en las Comedias, y Tragedias Argumentos, y en todas las Iornadas.

ENMENDADOS MVCHOS yerros, y faltas de la primera Impresion.

CON PRIVILEGIO.

¶*Està tassado a cinco blancas el pliego.*

IMPRESSO EN SEVILLA en casa de Ioan de Leon.

1588.

COLECCION TEATRAL ARTURO SEDÓ

Portada de la edición de 1588

(Ejemplar de la *Biblioteca del Institut del Teatre*, VIT-161)

ARGUMENTO DE LA SEGUNDA COMEDIA

BORBÓN, de nación francesa, capitán general de nuestro invito Emperador Carlos Quinto, movido de su libre determinación, movió el campo[1] contra la ciudad de Roma para quererla saquear y, prosiguiendo en su horrible pensamiento, fue entrada la ciudad y puesta a saco, muriendo Borbón en el primer recuentro[2], sin perdonar los luteranos, de que era el mayor número del ejército, cosa profana ni divina en que no pusiesen sus violentas manos. Acabando de hartar su furia, dejando casi destruida a Roma, enderezaron su camino a Bolonia a donde le fue después de algunos días dada a nuestro César la corona imperial[3].

Fue representada esta farsa[4] la primera vez en Sevilla por Alonso Rodríguez, famoso representante, en la huerta de doña Elvira, siendo asistente don Francisco Zapata de Cisneros, conde de Barajas[5], año 1579 .

---

[1] *campo*, 'ejército en campaña'.

[2] *recuentro*, no es errata por *recuento* sino «golpe de dos cosas que se juntan» y «choque o combate de dos cuerpos de tropas» (*Autoridades*, *s.v.*). En la época, se documenta en textos de contenido épico e histórico-cronístico. En este contexto se entiende por 'contienda', 'encuentro con el enemigo', aunque sea la primera vez que tiene lugar. Así aparece, por ejemplo, en *La Austríada* (1584) de Juan Rufo (1864: 19): «Porque llegados al recuentro duro | los nuestros se mezclaron ciegamente». Véase también el v. 869.

[3] El episodio del saqueo de Roma tuvo lugar en la primavera de 1527 y la coronación de Carlos V en Bolonia en 1530.

[4] En un impreso teatral como el presente, nacido en los primeros estadios del teatro profesional, el término *farsa* se puede entender como un rótulo genérico para 'obra dramática', sin mayores consideraciones de tipo teórico o genérico, como ha estudiado García-Bermejo (1997). Véase, sin embargo, las reflexiones sobre este particular en el cap. 2.3.3.

[5] Sobre el contexto de la representación de esta comedia (autor, compañía, corral, presencia del asistente, etc.) véase lo que expongo en cap. 2.3.2.

TODAS LAS PERSONAS
DESTA COMEDIA DEL SACO DE ROMA[1]

General BORBÓN.
Don FERNANDO Gonzaga.
Capitán MORÓN.
AVENDAÑO, soldado.
ESCALONA, soldado.
GUARDA.
MENSAJERO de Roma.
CAMILA, matrona romana.
CORNELIA, matrona romana.
JULIA, matrona romana.
FILIBERTO, general, muerto Borbón.
FARIAS, soldado.
ITALIANO.
ATAMBOR.
Capitán SARMIENTO.
SALVIATI, el que corona al Emperador.
EMPERADOR Carlos Quinto.
[Primer soldado ALEMÁN]
[Segundo soldado ALEMÁN]
[ROMANO]

[1] El personaje Italiano no aparece nunca en la comedia. Se ha copiado aquí la Tabla de personajes de *A*, en cuyos parlamentos se introducía a un Italiano que después, en el texto, se identificaba como alemán. Este error se solventa en el texto de *B*, pero no en esta Tabla (véase el Aparato crítico). Se añade aquí, entre corchetes: (1) un Alemán que sale en la segunda jornada y que no figura en esta tabla; (2) otro Alemán, distinto al anterior, de la tercera jornada, que en *A* figuraba como Italiano; (3) y un Romano que aparece en la segunda.

COMEDIA DEL SACO DE ROMA Y MUERTE DE BORBÓN Y CORONACIÓN DE NUESTRO INVICTO EMPERADOR CARLOS QUINTO

ARGUMENTO DE LA PRIMERA JORNADA

Borbón junta su consejo de guerra sobre el saquear a Roma, que ya tenía cercada. El capitán Morón contradice el saquealla. Avendaño y Escalona, dos soldados españoles, entran pidiendo el saco que Borbón les ha prometido. Llega de Roma un mensajero demandando a Borbón, en nombre de los romanos, que alce el cerco, prometido gran suma de dinero para el ejército. Despide Borbón al mensajero romano negando su demanda, dando asiento[1] de dar el día siguiente el asalto.

PERSONAS DE LA PRIMERA JORNADA

BORBÓN.
Don FERNANDO Gonzaga.
Capitán MORÓN.
AVENDAÑO, soldado.
ESCALONA, soldado.
GUARDA.
MENSAJERO de Roma.

BORBÓN

Contra el querer y potestad del mundo,
la bélica, española y fiera gente,
que sojuzgan la tierra y al profundo,

---

[1] *dando asiento*, 'asintiendo', 'concediendo'.

1. ACOTACIÓN: En escena Borbón, D. Fernando y Morón. Guarda al fondo.

2. El epíteto *fiera*, unido al cultismo de la épica latina *gente* en el sintagma *fiera gente*, tiene un marcado protagonismo en la escritura de Herrera (1992: 486, «El fiero estruendo del sangriento Marte») y en los poemas épicos del periodo, desde la traducción de Jerónimo de Urrea (1549) del *Orlando furioso* (1532) de Ariosto (1988: 73, «que fiera gente está, que el paso veda»), hasta poemas contemporáneos como la *Segunda parte de la Araucana* (1578) de Ercilla (1993, 523 y 604). El epíteto como tal, con todas sus variantes morfológicas, es muy recurrente en todo el género y en este texto en particular: *fiera gente* (vv. 2, 694 y 1395), *fieros españoles* (v. 67), *fieras armas* (v. 72), *ejército fiero* (v. 95), *soldados fieros* (v. 137), *asalto fiero* (v. 166), *fieros luteranos* (v. 292), *fiera saña* (v. 306), *fieros violentos* (v. 617), etc. Casi siempre aporta un sentido negativo. El sustantivo *fiereza* también resulta recurrente: vv. 28, 520 y 549.

causa terror su brío y saña ardiente,
sin valer la razón en que me fundo, 5
ni ser a su braveza en nada urgente,
por sólo su desiño han levantado
contra el pueblo de Marte el brazo airado.
Testigos sois, ¡oh ilustres capitanes!,
cuán diferente en este hecho he sido 10
y con cuántos remedios los afanes
de la cercada Roma he defendido,
mas la gente española y alemanes,
sin haberse a mi ruego persuadido,
ponen la escala al romúleo muro 15
y me piden que dé el asalto duro.
No está en mi mano, ni su furia admite
en este caso parecer contrario.
Todo a la ira y armas se remite,
un sólo acuerdo sigue el vulgo vario. 20
La funeral Alectho no permite

---

3. *profundo*, 'el infierno' o 'el mundo de los muertos', frente a *tierra* como 'el mundo de los vivos'.

4. *saña*, «furor y enojo», 'crueldad' (*Covarrubias*, *s.v.*), palabra común en la literatura épica y habitual en la de Cueva. Aquí aparecen en cinco ocasiones, en los vv. 4, 241, 306, 678 y 992; tanto la palabra *saña*, como el sintagma *saña ardiente* (vv. 4 y 678) es frecuente en la escritura de otros sevillanos como Herrera (1992: 448), soneto 54: «Lloré i canté d'Amor la saña ardiente, | i lloro i canto ya l'ardiente saña».

6. *urgente*, aquí 'necesario', 'falta apremiante' (*Autoridades*, *s.v. urgencia*). El verbo *ser*, seguido de la preposición *en*, enfatiza la acción del verbo que le sigue (Keniston 1937: 515 y 523).

7-8. Adviértase el hipérbaton de estos versos: 'han levantado contra el pueblo el brazo airado de Marte'. La metonimia *brazo airado de Marte* procede de la emblemática y de las empresas y tiene su origen en la Biblia (p. ej. *brachium Domini*, Is 51, 9) (*Covarrubias*, *s.v. brazo*). Es un buen ejemplo del estilo perifrástico y grandilocuente de la escritura de Cueva. Las seis alusiones a *Marte* de esta comedia tienen un valor polisémico entre *Marte* como 'dios de la guerra' y, en sentido metonímico, como 'la guerra misma'.

15. *romúleo*, relativo a Rómulo, hermano de Remo, fundadores de la ciudad de Roma; entiéndase 'romano'.

21-24. *Alectho*, junto a Tesífone y a Megera, es una de las tres divinidades violentas de origen heleno que los romanos denominaron *furias*. Se identifican con los castigos infernales, la venganza y la guerra (*Grimal*, *s.v. erinias*); *ella* (v. 23) se refiere a la furia *Alectho*. Cueva pudo asimilar este motivo tanto de la cultura clásica como de la tragedia renacentista italiana, y lo incorpora a muchas de sus piezas; en casos como éste, no pasa de

descanso al crudo ejército adversario
de la opresada Roma, que ella incita
el daño que administra y solicita.
Levántales los ánimos al hecho, 25
junto con su feroz naturaleza,
las recientes vitorias, el estrecho
en que ha puesto a Toscana su fiereza.
Esto no deja sosegar su pecho,
esto aumenta más fuego a su braveza. 30
Y así, viendo yo esto y dónde estamos,
pido que deis el orden que sigamos.

D. FERNANDO Gran general Borbón, a quien ha sido
de nuestro invicto César dado el cargo
meritísimamente, aquí se ha oído 35
tu razón, y tu cargo y tu descargo.
Y porque el parecer nos has pedido,
doy el mío, que al punto, sin embargo,
asaltemos a Roma, éste es mi acuerdo,
y lo remito al parecer más cuerdo. 40

MORÓN Usando del debido acatamiento,
si fuere aquí mi parecer acepto,
digo, gran don Fernando, que ese intento
se reponga, y no tenga en esto efecto,
que administrar de Marte el violento 45

---

ser una simple alusión, pero en otros las furias desempeñan un papel dentro del drama, ya sea de personaje secundario (como en la *Comedia de la constancia de Arcelina* o en la *Comedia del príncipe tirano)*, o un protagonismo mayor (como en la *Comedia del viejo enamorado*). Véase más adelante el ejemplo de la *Comedia de la libertad de Roma*, vv. 1420-1427.

25. *al hecho*, 'a demandar el asalto'.

27-28. La expresión *recientes vitorias* (v. 27) puede aludir directamente a la batalla de Pavía de 1525. *estrecho*, «metafóricamente vale aprieto, peligro, necesidad, riesgo» (*Autoridades*, *s.v.*).

30. La carga expresiva del sustantivo *braveza* hace de él otro de los términos habituales de la literatura épica. No es casual, por tanto, su aparición en los vv. 4, 30 y 435.

38. *al punto*, 'al momento'; *sin embargo*, no es aquí locución adversativa, entiéndase por 'sin obstáculo', 'sin impedimento'.

41. *acatamiento*, «vale honrar y tratar con reverencia y respeto a alguna persona» (*Covarrubias*, *s.v. acatar*).

42. *acepto*, 'aceptado'.

furor, no lo aconsejo ni decreto,
contra el pueblo que Dios tiene elegido
para el Vicario suyo instituido.
Si esto es de algún valor, seréis comigo
en acetar mi parecer piadoso, 50
o por amor o miedo del castigo
reprimiréis el ánimo furioso.
Mirad que a Dios hacéis vuestro enemigo,
no os atreváis a Él, que es poderoso,
y vengará su injuria de tal suerte 55
que el menor mal que os dé será la muerte.

D. FERNANDO Gran capitán Morón, dime, ¿qué pudo
así mover tu corazón tan fiero?
Cuando la gruesa lanza y fuerte escudo
la causa pide, ¿te haces estrellero? 60
Desto me da razón, porque yo dudo
cómo puede ser tal, que el duro acero
que siempre amaste agora lo aborrezcas,
y la dureza antigua así enternezcas.
¿No ves los alemanes quebrantados 65

---

46. La cólera, el *furor*, es uno de los términos más característicos de la literatura épica del momento. Cueva lo emplea en esta comedia once veces y es calificado por todo tipo de adjetivos, por ejemplo: *violento furor* (encabalgado en los vv. 45/46 y 102/103), *gran furor* (v. 473), *inhumano furor* (vv. 524/524), *bélico furor* (v. 684), *fiero furor* (vv. 1028/1029), etc.

48. *Vicario suyo*, 'el Papa', conocido por los católicos como «Vicario de Cristo». Véase también el v. 1397.

51. En la ascética cristiana se distingue habitualmente entre estas dos motivaciones, tanto a la hora de actuar como en el momento de la compunción por los pecados cometidos: el amor a Dios y el temor al castigo divino. Cfr. el *Catecismo de la doctrina cristiana* (1591) de Jerónimo de Ripalda (1997: 32).

52. El epíteto *furioso*, de clara vocación épica, y que califica aquí a *ánimo furioso*, se repite en el v. 718 en *ejército furioso*.

59. *gruesa*, aquí 'fuerte, dura, pesada'. Los epítetos épicos que acompañan a las armas que son epítome de la épica clásica indican asimismo la procedencia literaria de la cita, pues, a esas alturas del siglo (1579), la estrategia militar había desterrado ya la caballería pesada que las empleaba.

60. *estrellero*, «el astrólogo que anda siempre contemplando las estrellas» (*Covarrubias*, *s.v. estrella*). El término tiene aquí un matiz irónico y despectivo. Quizá se pueda relacionar con el sentido de *estrella* como 'iglesia' en el lenguaje de germanía (*Villanos*, *s.v.*).

65. *quebrantados*, de *quebranto*, «dolor y aflición» (*Covarrubias*, *s.v. quebrantar*).

morir por entregarse desta tierra,
los fieros españoles, alterados,
dar voces por el fin de aquesta guerra?
Si agora desto fuesen desvïados,
y del deseo que su pecho encierra, 70
verías a los unos y a los otros
volver las fieras armas a nosotros.
Pues si han de hacer cruda matanza
en los que estamos de su mesma parte,
cuánto mejor será darles venganza 75
de nuestros enemigos, y deste arte
ensangrienten los bárbaros su lanza
en Roma, y los de España en crudo Marte
pongan por tierra el muro de Quirino,
hagan el pueblo igual con el camino. 80

MORÓN — No vendré en tal acuerdo eternamente,
ni tal sentencia firmará mi mano.

D. FERNANDO — ¿Por qué razón, oh capitán valiente?

MORÓN — Porque es respecto aqueste de christiano.

D. FERNANDO — ¿Soy del bando christiano diferente? 85

MORÓN — No digo tal, mas eres inhumano,
pues quieres que el lugar que le fue dado
por Christo a Pedro sea de ti asolado.

D. FERNANDO — ¿Qué podemos hacer? Pon tú en sosiego
el ejército todo al arma puesto. 90

MORÓN — Amata tú hoy, Borbón, aqueste fuego.

---

69. *desvïados*, 'apartados'.

76. *arte*, 'manera', 'modo'.

79. *el muro de Quirino*, Quirino es, junto con Júpiter y Marte, una de las tres divinidades antiguas más vinculadas con la ciudad de Roma (*Grimal*, *s.v.*). En el monte Quirinal estaba situado el *Capitolium vetus*, ciudadela y santuario dedicado a Quirino. La expresión sirve aquí de metonimia para referirse a Roma.

80. Entiéndase, 'aplasten a Roma y la hagan llana como un camino, como una vía de piedra'. Esta expresión es muy común en el teatro de Cueva. Véase más adelante, por ejemplo en el v. 182, o con variantes como en los vv. 524-525. Parece tópico de la época, como atestigua encontrar el motivo en otros dramaturgos contemporáneos como Laso de la Vega (1983: 76) en su *Tragedia de la destruyción de Constantinopla*: «poniendo por tierra y ygualando con el humilde suelo sus fuertes murallas y sobervios edificios».

81. *no... eternamente*, 'nunca'.

BORBÓN El modo me da tú que siga en esto
y será obedecido de mí luego.
MORÓN ¿Modo pides, estando ya dispuesto
el ejército fiero a la batalla, 95
que la espada se oye y ve la malla?
D. FERNANDO ¿Es la gente española tan modesta
que así se aplaque de seguir su intento,
estando resoluta y toda puesta
al arma, que es su vida y su contento? 100
MORÓN ¿A nuestro invicto César no molesta
tal desiño?
BORBÓN ¿Qué importa, si el violento
furor se va esparciendo por las venas,
que están de ira y de coraje llenas?
MORÓN Supliquemos a Dios que Él dé el remedio, 105
así como también dará el castigo.
BORBÓN ¡Oh capitán Morón, ése es el medio
que hallo en esta confusión que sigo!
Él nos guíe, Él esté contino en medio,
siendo defensa nuestra y dulce abrigo, 110
de suerte que el gran César nuestro sea
vitorioso, y el fin que pide vea.

AVENDAÑO Borbón, ¿qué es tu pensamiento

---

91. *Amata*, imperativo, 'apaga' (*Corominas*, *s.v. matar*): «Ardo en la más alta sphera | do el fuego nunca se amata», *Cancionero general de obras nuevas* (1554), compilado por Nájera (1993: 52).

93. *de mí*, 'por mí', con la preposición *de* utilizada con un valor agente. *luego*, 'rápidamente'.

96. *malla*, cota formada con anillos de hierro para proteger el tronco de cuerpo de los soldados (*Almirante*, *s.v.*).

97. *modesta*, 'apacible' (*Covarrubias*, *s.v. apacible*).

109. *contino*, 'continuamente'.

110. *dulce abrigo*, sintagma de una marcada impronta épica: de los de los diez testimonios que documenta el *CORDE* [12-II-2010], seis son contemporáneos a esta comedia y pertenecen al género épico; es el caso, por ejemplo, de la *Tragedia del príncipe tirano* (1581), del propio Cueva (1917: II, 231), de la *Segunda parte de la Araucana* (1578) de Ercilla (1993: 472), o de *La Mexicana* (1594) de Lasso de la Vega (1970: 37, «Amada patria y dulce abrigo, | tiempo es de te dejar»).

que nos detienes aquí?
¿No hay más que el descanso en ti, 115
los regalos y el contento?
¿Dejas morir los soldados
de hambre, sin más memoria
de conseguir la victoria
de los romanos cercados, 120
y vas nos entreteniendo
con promesas no cumplidas,
porque acabemos las vidas
como mujeres, durmiendo?
¿Para qué traemos armas 125
si no habemos de usar dellas?
Y si en ti no hay más que vellas,
¿por qué con ellas te armas?
Toca al arma, asalta el muro,
no nos difieras más punto. 130
Tu determinación junto
venga y el asalto duro.
Y si más nos entretienes,
hágote, Borbón, saber,
que no te podrás valer 135
con todo el poder que tienes.

BORBÓN Soldados fieros de España,

---

113. ACOTACIÓN: Salen Avendaño y Escalona, soldados.

116. *los regalos*, 'el buen trato', 'la comodidad'.

123. *porque*, en la escritura dramática de Cueva tiene en ocasiones un sentido de finalidad, 'para que'.

129. *Toca al arma*, toque de ordenanza con el que se manda a la tropa que se prepare para el combate; «Antiguamente se decía Arma! Arma! con la voz; y el Atambor tenía su toque especial correspondiente» (*Almirante*, *s.v. alarma* y *arma*).

133. *nos entretienes*, «entretenido, el que está esperando ocasión de que se le haga alguna merced [...] y en el entretanto le dan alguna cosa con que sustentarse» (*Covarrubias*, *s.v. entretener*).

137-144. Las hazañas bélicas con las que se alaba a los soldados españoles resultan anacrónicas en boca de un general en 1527. En esa fecha ya habían derrotado varias veces al ejército francés –en el Milanesado, en Nápoles y en Navarra– pero la campaña frente a los turcos (si aceptamos como turcos a los musulmanes en un sentido amplio) y las luchas del ejército imperial contra los príncipes protestantes alemanes no tienen lugar hasta la década siguiente. Aparte de esta consideración histórica, en estos versos está presente el

que sujetáis la arrogancia
del turco, y domáis a Francia,
la una y otra Alemaña, 140
y desde el Danubio al Nilo
va, y a la desierta arena
de Libia, y de allí resuena
vuestro nombre y culto estilo.
¿Qué es la razón que tenéis 145
para culpar mi tardanza?
Si está hincada mi lanza
en el muro, ¿qué queréis?
Y siguiendo vuestro gusto
hemos venido cercando 150
toda Italia, demandando
lo que niega el cielo justo.

ESCALONA General de Carlos Quinto,
más sientes de lo que dices,
y si no es bien nos avises 155
si es que te falta el instincto.
Si a toda Italia cercamos,
tú no nos dejaste usar
de la fuerza militar
que los soldados usamos. 160
A Bolonia y a Ferrara,

---

recuerdo literario del Danubio, el Nilo y Libia (por 'África') como tópicos de la tradición épica, muy recurrentes en la escritura de Herrera (1992: 246, 405, 196, 238, etc.). Son utilizados como perífrasis por 'el orbe', al igual que en Herrera (1992: 353): «Del Nilo a Eufrates y al Danubio frío | quanto el sol alto mira, todo es mío». El tono y ciertas expresiones, como «que sujetáis la arrogancia | del turco» (vv. 137-138), recuerdan los deslumbrantes versos de Garcilaso de la Vega (1995: 85-86) al comienzo de su *Canción V*: «ni pienses que cantado | sería de mí, hermosa flor de Gnido, | el fiero Marte airado, | a muerte convertido, | de polvo y sangre y de sudor teñido, | ni aquellos capitanes | en las sublimes ruedas colocados ['carros triunfales'] | por quien los alemanes, | el fiero cuello atados, | y los franceses van domesticados».

154. *más sientes de lo que dices*, es frase hecha de uso popular; la utiliza, por ejemplo, Lope de Vega (1996: 180) en *La Dorotea* (1623).

155. *nos avises*, 'informes', 'pongas en conocimiento'.

156. *instincto*, «se toma muchas veces por impulso, instigación o persuasión eficaz» (*Autoridades*, *s.v. instinto*).

a Flaminia y a Faencia,
¿quién nos hizo resistencia
a que no se saqueara?
El Duque no, que ya estaba 165
temblando el asalto fiero,
mas tú como bandolero
hacés lo que te agradaba.
Tú nos has ido a la mano,
apresurando el vïaje, 170
prometiendo gran pillaje
de aqueste saco romano.
Discurrimos tras tu mando,
llegamos do dirigimos,
y el fin para que venimos 175
vas con plazos alargando.
Borbón, deja ya razones,
toca al arma, asalta luego,
que ofende tanto sosiego
los bélicos corazones. 180
Y entiende que se pretende
poner por tierra esta tierra,
y si a ti te enfría la guerra
a nosotros nos enciende.

GUARDA ¡Ah, romano!, ¿qué buscáis?, 185
¿qué queréis o a qué venís?

161-169. En su camino desde el norte de la Península hasta Roma, el ejército imperial pasó por Bolonia, Ferrara y Faenza (aquí *Faencia*) a través de la vía Flaminia, transformada aquí de camino en localidad al perder la palabra *vía* por motivos métricos. En su paso por Ferrara, Alfonso de Este (1476-1534), Duque de Ferrara, asistió al ejército imperial. En esta ocasión prefería perjudicar al bando pontificio. En la comedia, en cambio, se indica que el ejército imperial pudo asaltar Ferrara –de ahí el miedo del Duque– pero Borbón no autorizó el ataque (vv. 165-168).

164. *a que*, con sentido de finalidad 'para que' (Keniston 1937: 358).

169. *ido a la mano*, 'estorbado', de «irle a la mano, estorbarle y contradecirle» (*Covarrubias*, *s.v. mano*).

173. *mando*, «significa también gobierno, disciplina y régimen de alguna cosa» (*Autoridades*, *s.v. mando*).

177. *razones*, aquí 'palabras', 'conversaciones'.

184. ACOTACIÓN: Sale un Mensajero de Roma, al fondo, y habla aparte con el guarda.

MENSAJERO Soldado, pues lo pedís,
diré lo que preguntáis.
Al gran general Borbón
le vengo a dar un recado, 190
de Roma a él enviado
vista nuestra perdición.

GUARDA Aguardad aquí un momento
y daré razón de vos.

MENSAJERO La lengua te mueva Dios, 195
y a Borbón el pensamiento.

GUARDA Concilio alto, excelente,
un mensajero está aquí
de Roma, y pide por mí
ante vos verse presente. 200

BORBÓN Dalde la puerta, entre luego,
veamos qué es lo que quiere.

AVENDAÑO Borbón, si paz te pidiere,
cierra el oído a su ruego.

BORBÓN Las armas le quitaréis 205
para entrar, como es usanza.

AVENDAÑO Dalde espada, escudo y lanza,
y entre armado, ¿qué teméis?
Cuando franceses tuvieras
y no españoles contigo, 210
temieras al enemigo,
mas si te guardan, ¿qué esperas?
Segura está tu persona,
no puede venirte daño,
que está contigo Avendaño 215
y te acompaña Escalona.

GUARDA Licencia a entrar se os concede
mas que las armas dejéis.

MENSAJERO ¿Los españoles teméis?,
¿miedo con vosotros puede, 220
así los hombres desarmas?
No eres tú de aquel crisol

---

197. *Concilio*, aunque el término se refiere más directamente a una la reunión de obispos, se entiende también por los ayuntamientos, las juntas y los senados (*Covarrubias*, *s.v.*). *alto*, 'digno', 'noble'.

de España, que el español
no quiere al hombre sin armas.

Generoso concilio, a quien el suelo 225
dignamente celebra y tiene en tanto,
que la gloriosa Fama esparce al cielo
el nombre vuestro en su divino canto.
Ya veis patente nuestro acerbo duelo,
no podéis ignorar nuestro quebranto. 230
Con vuestros proprios ojos estáis viendo
el mal que hacéis, que Roma está sufriendo.
Pide os humildemente que apartando
de vos tan fiero y pertinaz intento
el cerco levantéis, ya perdonando 235
a quien no os ofendió ni en pensamiento.
Que bien nuestra razón considerando,
el más fiero dará consentimiento
al justo ruego, y templará la ira
temiendo a Dios, que viendo tal se aíra. 240
Si alguna saña mueve el inhumano
deseo vuestro al cerco que está puesto,
si el pueblo, que es de Dios, si el que es christiano
va contra Dios y lo que manda en esto,
si a su Vicario con violenta mano 245
asalta, el luterano, viendo aquesto,
¿qué ha de hacer sino seguir su furia
y a nuestra Iglesia hacer injusta injuria?
Esto pueda con vos, aunque haya sido
Roma culpada, y dad lugar al ruego 250

---

225. *Generoso*, 'noble e ilustre', 'excelente'. *suelo*, «algunas veces se toma por el orbe de la tierra» (*Covarrubias*, *s.v.*).Véase nota al v. 197 y la coincidencia de términos en ambos casos.

226. *celebra*, aquí en sentido etimológico como 'hace público' o 'difunde'.

227. La *Fama* es la personificación alegórica de la reputación que tienen los hombres y que ella se encarga de difundir y de guardar en la memoria de los pueblos. En el cap. 6 expongo la relevancia que este afán por adquirir un reconocimiento público comporta para la concepción teatral de Cueva.

231. Cueva opta casi siempre por el cultismo *proprio*.

que en ley humana y en divina os pido,
que permitáis dejalla en su sosiego.
Y si para el ejército movido
falta dinero, yo lo daré luego,
no sea de christianos saqueada 255
Roma, pues de christianos es morada.

BORBÓN Varón romano, el cielo es buen testigo
si la voluntad mía tal consiente,
mas que, forzado en esto, el querer sigo
de la soberbia y española gente, 260
con la cual, ni por ruego ni castigo
se ha podido templar su furia ardiente.
Y así digo que en esto no soy parte
y no tengo respuesta otra que darte.

MENSAJERO Otra piedad, traía confianza, 265
que había de hallar en tu presencia,
mas pues me falta, sigue tu pujanza
y contra Roma usa tu violencia.
A Dios ofendes y Él dará venganza
al pueblo que amenaza tu potencia, 270
y con esto, ¡oh concilio valeroso!,
voy a dar mi recaudo congojoso.

---

254. *luego*, 'rápidamente'. A última hora, Clemente VII ofreció ciento cincuenta mil ducados para salvar a la ciudad del saqueo. Su oferta fue descartada por la superioridad del ejército imperial y por el ánimo de los soldados, que reclamaban el asalto. Los asedios a una ciudad eran muy costosos y sangrientos. Si se conseguía tomar la plaza, los asaltantes tenían derecho a unos días de saqueo. Una capitulación pacífica mediante el pago de un rescate no era tan beneficioso para los soldados como el pillaje. En 1573 los tercios se sublevaron en Haarlem al comprobar que, después de siete meses de duro asedio, los sitiados se iban a librar del saqueo mediante el pago de una cantidad de florines insuficiente. En la rendición de Breda (1625), el propio Spínola tuvo que templar el ánimo de sus soldados echando mano de su propio peculio para que aceptaran la paz (Martínez Laínez 2006: 94-95 y 126).

266. *tu presencia*, por *vuestra presencia*. Adviértase la analogía de este término con *tu Majestad*, comentado en la nota al v. 1373.

269. Se predice aquí el funesto destino de Borbón, motivado por su conducta anticristiana. Véase la nota al v. 466.

270. *potencia*, latinismo, 'poder'.

272. *recaudo*, 'mensaje'.

272. ACOTACIÓN: Vase el Mensajero.

BORBÓN ¿Qué resta para el fin de nuestro intento?
D. FERNANDO Poner en obra lo que se desea.
MORÓN No vengo en tal, ni doy consentimiento. 275
AVENDAÑO Nosotros demandamos la pelea.
BORBÓN Esto se acabe, y quede dado asiento
que luego que se muestre la febea
luz, en el lugar do agora estamos,
para dar el asalto nos veamos. 280
El parecer que en esto habemos dado
se firme luego, y todos lo firmemos.
D. FERNANDO Yo firmo lo que está por mí acordado.
MORÓN Yo no, que no vendré a tales estremos,
que no me obliga a mí, aunque esté obligado 285
servir a César, lo que aquí hacemos,
que es ir contra la Iglesia y su precepto.
BORBÓN Sin ti vendrá nuestro deseo en effecto.
También aquí ninguno va a ofendella,
porque somos católicos christianos. 290
MORÓN Ese camino no es de defendella
del rigor de los fieros lutheranos.
BORBÓN No es aquesto dejar de obedecella,
pues vamos a ofender a los romanos
y a servir nuestro rey, y en este hecho 295
darle lo que demanda su derecho.
Cargad piezas, tocad que se recoja
la desmandada y orgullosa gente.
Reparen con reposo la congoja
del día que huyendo va a Ocidente. 300
Y, luego que su luz muestre la roja

---

277. *quede dado asiento*, 'quede confirmado'.

278-279. *febea* | *luz*, 'el amanecer', de Febo como Apolo y «nombre que dan los poetas al sol» (*Autoridades*, *s.v. febo*). Véase la nota a los vv. 301-302.

292. *rigor*, 'dureza, aspereza' (*Covarrubias*, *s.v.*).

297. *Cargad piezas*, 'cargad los cañones, la artillería' (*Almirante*, *s.v. pieza*).

298. En la épica castellana se emplea profusamente una fórmula épica construida por la unión de un adjetivo y el colectivo *gente*, adaptado aquí por Cueva en multitud de formas.

301-302. Esta alusión mitológica asociada al amanecer procede de la tradición clásica. Recuérdese, por ejemplo, a Homero en la *Ilíada* (I, 477): «Aurora, hija de titanes, de

Aurora, descubriéndose el Oriente,
haremos lo acordado. Poned velas,
encended fuegos, vayan centinelas.

---

dedos rosados», interpretado así por Cueva (2009: 134) en la *Comedia del príncipe tirano*: «su primer luz en el rosado Oriente». El motivo es recurrente en la epopeya áurea, en autores como Ariosto, Camoens, Valbuena o Lope. Un ejemplo cercano sería el de Ercilla (1993: 120), *Primera parte de la Araucana* (1569): «Ya la rosada Aurora comenzaba | las nubes a bordar de mil labores», o el de Rufo (1864: 12), en *La Austríada* (1584): «Ya la cándida Aurora cristalina | nuestro rico horizonte regalaba». La vitalidad de este motivo en la literatura española, desde la Antigüedad hasta el *Quijote*, fue estudiado por Lida (1946). Véase, también, en esta comedia, los vv. 278-279 y 333-334.

333. *velas*, aquí «la centinela que está despierta y velando las horas que la caben de la noche» (*Covarrubias*, *s.v.*).

ARGUMENTO DE LA SEGUNDA JORNADA

Manda Borbón que asalten a Roma, prenden una espía romana[1], tráensela, manda que la ahorquen, Avendaño le pide que la mande soltar; hácese así, comienzan a batir a Roma, y en el primer asalto muere Borbón subiendo al muro; hállanlo Avendaño y Escalona, llévanlo a su tienda, encuentran tres romanas, catívanlas, despojan y matan a un alemán[2]; tocan a recoger[3], cesa el saco por aquel día.

PERSONAS DE LA SEGUNDA JORNADA

General BORBÓN.
Don FERNANDO Gonzaga.
GUARDA.
ROMANO.
AVENDAÑO, soldado.
ESCALONA, soldado.
CORNELIA, matrona romana.
JULIA, matrona romana.
CAMILA, matrona romana.
Soldado ALEMÁN.

BORBÓN — Lleno de ira y sobresalto horrible, 305
ardiendo en fiera y rigurosa saña,
todo el discurso desta noche fría,

---

[1] *una espía romana*, en femenino en la época.

[2] En el desarrollo de la trama no aparece un alemán sino dos.

[3] *tocan a recoger*, expresión militar; toque de ordenanza con el que se indica a la tropa que vuelva al Real. Véase la nota al v. 129.

305. ACOTACIÓN: Sale Borbón, solo.

305-330. En el monólogo que da comienzo a esta jornada, Borbón describe la angustia con la que ha pasado la noche como un mal presagio que augura su funesto final. Este recurso es habitual en la dramaturgia del sevillano. Algunos de sus versos se repiten, con pocas o ninguna variante, según las ocasiones, como al comienzo de la segunda jornada de la *Comedia del príncipe tirano* (Cueva 2009: 163-164) o en la segunda jornada de la *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* (véase la nota al v. 307).

306. *saña*, «furor y enojo» (*Covarrubias*, *s.v.*). Cueva utiliza esta palabra en muchas ocasiones (véase nota al v. 4). Aquí está precedida por dos epítetos: *fiera*, comentado ya en la nota al v. 2, y *rigurosa*, de *rigor*, 'dureza', adjetivo de la tradición épica que se utiliza diez veces en el texto en sus distintas variantes. Véase la nota al v. 678.

307. *discurso*, 'transcurso'. Este verso se repite, con pocas variantes, en otras piezas de Cueva, para monólogos sobre el sueño intranquilo y premonitorio. Véase la *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* (vv. 490 y 1588).

revuelto en bascas y congoja estraña,
pasé con inquietud dura y terrible,
deseando la luz del claro día. 310
Ya el alma revolvía
a la triste rüina que promete
España a la alta Roma,
que agora opresa y doma,
y la cerviz al yugo le somete, 315
después que fue señora
del mundo y tantas gentes domadora.
Contemplo el alto Capitolio en tierra,
su opulencia en poder de los soldados,
el incendio, las muertes, las injurias, 320
sus templos y edificios derribados,
las libertades de la libre guerra,
los sacrilegios, robos y lujurias,
las implacables furias
de los soberbios bárbaros, dispuestos 325
a la crüel matanza,
usando en su venganza
mil robos, mil estrupos deshonestos,
triunfando de la gloria
de quien triunfó de tantos con victoria. 330

D. FERNANDO Gran general de España, ésta es la hora
que asignaste, y el punto en que conviene
dar el asalto, antes que el Aurora
rompa la oscuridad que el mundo tiene.

BORBÓN ¡Ea, gente indomable, vencedora 335

---

308. *bascas*, «Las congojas y alteraciones del pecho, cuando uno está muy apasionado o de mal de corazón o de enojo o de otro accidente» (*Covarrubias*, *s.v.*).

318. *contemplo*, «considerar con mucha diligencia y levantamiento de espíritu las cosas altas y escondidas que enteramente no se pueden percebir con los sentidos, como son las cosas celestiales y divinas» (*Covarrubias*, *s.v.*). Al tratarse de una premonición, este significado es más pertinente que el de 'ver'.

324. Asocia aquí el comportamiento de los soldados al de las *furias* (véase la nota a los vv. 21-24).

328. *estrupos*, metátesis por *estupros*, 'violaciones'.

331. ACOTACIÓN: Salen D. Fernando y Avendaño.

331. *ésta es la hora*, véase la nota los vv. 355-356.

de todo cuanto el mundo en sí contiene!
¡Dispongamos el campo, ea, asaltemos,
ea, el orden sigamos que tenemos!
Vos, don Fernando, por aquesta parte,
con aquesta avanguardia de alemanes, 340
romped el muro, y con soberbio Marte
dad a Roma los últimos afanes.
El orden mesmo seguirán y el arte
los demás españoles capitanes.
Vayan por esta banda arcabuceros, 345
por aquella, caballos y piqueros.
La infantería italiana vaya
cercando en torno el Tíber, un ala hecha,
guarde el bagaje y munición, no haya
desorden, que en la guerra esto aprovecha. 350
Esté el contrario en su lugar a raya,
y si huyere, viendo que le estrecha
nuestra gente, dará en la infantería,
si se escapare, dé en la piquería.
Soldados valerosos, ya es venida 355

---

335. *Ea*, interjección que denota resolución y que eleva el ánimo de los otros personajes. Muy habitual en las arengas y en el estilo de Cueva, como se indicó en el desarrollo del cap. 4.

341. Dentro del uso metonímico de la palabra *Marte* en esta pieza, apuntado ya en la nota a los vv. 7-8, entiéndase en esta ocasión como 'ataque', 'golpe'.

343. *arte*, 'modo'.

346. *piqueros*, soldado armado de *pica*, «nombre técnico y militar que tomó la lanza [...] al venir a manos de la infantería, hacia el 1500» (*Almirante*, *s.v. pica*).

349. *bagaje*, «vocablo castrense; significa todo aquello que es necesario para el servicio del ejército, así de ropas como de vituallas, armas escusadas y máquinas» (*Covarrubias*, *s.v.*). *munición*, es aquí sinónimo de *bagaje* (*Almirante*, *s.v.*). En su sentido general, es el conjunto de pertrechos que seguía al ejército, lo acompañaba en sus campañas y le aportaba una autonomía logística en territorio enemigo. Como estudió Quatrefages (1983: 165-167), debido a su gran importancia, requería unos protocolos de protección especiales, tanto en los momentos de paz como en los de pleno combate. El término se usa, en otras ocasiones, para nombrar el equipaje personal de cada soldado, como en el v. 469.

la ocasión que tenéis tan deseada.
La diligencia sea apercebida
de vos, y la pereza desechada,
la victoria tenéis tan conocida,
que esta noche me ha sido revelada, 360
del piadoso y favorable hado,
que plácido en mi ayuda se ha mostrado.

D. FERNANDO ¿De qué sirven más arengas?
Dinos, general Borbón,
que tengo a gran sinrazón 365
que así suspensos nos tengas.
Habían de estar ya en tierra
los muros, y los soldados
de los despojos cargados,
cuando das leyes de guerra. 370
El orden que nos has dado
todo el campo seguiremos,
mas solamente queremos
que hagamos lo acordado.
BORBÓN En ese mesmo deseo 375
estoy, mas pará un momento,
que un gran alboroto siento
y el campo alterado veo.

355-356. Este motivo de la hora o el momento propicio pertenece a la tradición de las arengas literarias y de la retórica épica del momento. Ercilla (1993: 480) escribirá, por ejemplo, en su *Segunda parte de la Araucana* (1578): «Esforzados varones, ya es venido | (según vemos las muestras y señales), | aquel felice tiempo prometido | en que habemos de hacernos inmortales». Es usado, con distintas variantes, por el propio Cueva (2005: vv. 1559-1562), en dramas como el de la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* («A ellos, que ya es llegada | la ocasión en que el francés |verá que su grueso arnés | no resistirá mi espada») y en poemas tan conocidos como el soneto de Hernando de Acuña «Al Rey Nuestro Señor»: «Ya se acerca, señor, o ya es llegada | la edad gloriosa que promete el cielo». *ya es venida* (v. 355), el uso del auxiliar *ser* en lugar de *haber* como verbo intransitivo sobrevive durante el siglo XVI (Keniston 1937: 450).

361. *hado*, aquí 'destino', 'fuerza desconocida que gobierna el destino de los hombres'.

369. *despojos*, 'el botín'.

378. ACOTACIÓN: Sale un Guarda con un Romano preso.

GUARDA Gran Borbón, haciendo vela
en este cuarto presente, 380
en medio de nuestra gente
prendí aquesta centinela.
Dice a voces que es romano,
y pues es nuestro enemigo
él mesmo pide el castigo, 385
no se lo niegue tu mano.

BORBÓN Romano, di a qué veniste
de tu Roma a mi Real,
¿qué es tu desiño final
y la causa a que saliste? 390
Si no me lo dices luego
de modo que satisfagas,
yo te haré que lo hagas
poniéndote en vivo fuego.
No tienes razón que dar, 395
sino decir quién te envía,
si vienes en compañía,
o si solo, a este lugar.
Y asildo, porque si ordena
hacer lo que Mucio obró 400
cuando la muerte le dio
al contador de Porsena.

ROMANO Señor, ¿qué quieres que diga?
Yo soy espía y salí
de Roma, yo vine aquí 405
a espiar quién nos fatiga,

379-380. *haciendo vela*, 'haciendo la guardia'; *cuarto*, se entiende aquí como «cada una de las cuatro partes en que dividían la noche los centinelas» (*DRAE*, *s.v.*).

382. *centinela*, en femenino en la época (*Corominas*, *s.v.*).

399-402. Alude a un pasaje de la primitiva historia de Roma (VI a. C.), después de la expulsión de los Tarquinos, en el que la ciudad se hallaba sitiada por el rey etrusco Porsena. El romano Mucio Escévola decidió darle muerte y se infiltró en el campamento enemigo, pero, como no conocía al rey, apuñaló a su *contador* ('administrador económico'). Conducido ante el monarca, puso la mano derecha en el fuego y dejó que se consumiera voluntariamente afirmando que trescientos romanos de su temple aguardaban la ocasión para matarle. Porsena, asustado, levantó el asedio (*Livio* I). Esta referencia conecta con otro drama de Cueva que desarrolla ampliamente esta anécdota: *La libertad de Roma por Mucio Cévola* (1581).

y habiendo considerado
todo tu campo dispuesto,
volvía [a] avisarlo presto
y atajome el crudo hado. 410

BORBÓN ¡Eso no me satisface!
Con alguna maldad vienes.

ROMANO ¿Aquesto por maldad tienes?
¿Esto en guerra no se hace?
¿Cuándo faltaron espías 415
del un bando al otro puestas?

BORBÓN ¡No te pido esas respuestas,
sino sólo a qué venías!

ROMANO Ya te he respondido, y digo
que te venía a espiar, 420
y a si te pudiera dar
con esta mano el castigo.
¿Quieres saber más de mí?
No tengo más que decirte,
y así puedes persuadirte 425
que a poder lo hiciera así.

BORBÓN ¡Con tan estraña osadía
te has atrevido a hablarme!

ROMANO Más pensaba adelantarme
si fuera la suerte mía. 430

BORBÓN Sus, colgaldo de aquel muro,
pague sus intentos vanos.

ROMANO No espantan a los romanos
muertes, ni castigo duro.

AVENDAÑO Esa braveza de Roma, 435
ese despreciar la muerte,
ese hablar de esa suerte,
tú verás cómo se doma.

---

406. *fatiga*, 'acongoja' (*Covarrubias*, *s.v. fatigar*).

429. *adelantarme*, «significa también aprovechar en alguna cosa» (*Autoridades*, *s.v.*). Entiéndase que le habría dado muerte si hubiera tenido la ocasión.

431. *Sus*, interjección para infundir ánimo a la hora de comenzar una acción: '¡vamos!', '¡arriba!', '¡ea!'. Muy propia de los personajes del teatro pastoril de la primera mitad del siglo XVI.

437. *suerte*, 'manera'.

No permitas, gran Borbón,
tratarlo de aquese modo, 440
que no es bien que un campo todo
dé muerte a un hombre en prisión.
Deja ir libre ese romano.
Diga su muerte vecina
que una sola golondrina 445
no suele hacer verano.
Otra gloria, otro renombre,
tu gran valor nos promete,
digan que un nuestro acomete
un campo, y no un campo a un hombre. 450

BORBÓN Dalde libertad y vaya.
Dé nuevas de nuestra ida.

ROMANO Roma aguarda apercebida
que temor no la desmaya.

BORBÓN Dad principio al crudo estrago, 455
tocá al arma, presto, presto,
guarde cada cual su puesto.
¡Santiago!, ¡Santiago!
Este muro levantado
por esta escala entraré, 460
y luego que en él esté,
el fuerte tengo ganado.
Poca defensa hay aquí.
Arriba, arriba, Borbón,
no te falte el corazón. 465

---

444. *vecina*, 'cercana'.

445-446. Reelaboración del refrán «Una sola golondrina no hace verano, ni una sola virtud bienaventurado» (*Correas*).

454. ACOTACIÓN: Vase el Romano.

456. La repetición de términos, al igual que en el v. 458 y 464 confiere viveza teatral a la escena.

458. *¡Santiago!, ¡Santiago!*, invocación al apóstol Santiago, patrón de España, que procede de la expresión «¡Santiago y cierra, España!», grito de guerra utilizado por las tropas españolas desde la Edad Media en la lucha contra los musulmanes. Una vez culminada la Reconquista, el término siguió utilizándose, especialmente por los tercios de la infantería española.

458. ACOTACIÓN: Vanse todos menos Borbón.

¡Muerto soy, triste de mí!

AVENDAÑO Anda, Escalona, llevemos
a la tienda ese pillaje.
No aguardes cargar bagaje
porque luego nos tornemos. 470

ESCALONA Echa por este camino,
atajaremos gran parte.

AVENDAÑO Éste al gran furor de Marte
dio el espíritu mezquino.

ESCALONA Paréceme que es Borbón 475
aquel que allí vemos muerto.

AVENDAÑO Él es, no es otro por cierto,
que acabó con su intención.
Por ser nuestro capitán
llevémoslo a nuestra tienda, 480
y que es muerto no se entienda.

ESCALONA Cárgate ése, ganapán,
echémoslo de aquí [a] abajo.
Dalo al diablo que pesa,

---

466. Borbón murió de un disparo en la pierna cuando subía por una escala el primer día del asalto, como fielmente representa la comedia. Es posible que aquí se simulara dicho disparo con un ruido o con la entrada en escena de algún tirador situado en la segunda planta del corral. Esta muerte fue entendida por muchos como un castigo divino por permitir el asalto.

466. ACOTACIÓN: Muere Borbón, que cae de la escala. Salen Avendaño y Escalona.

468. *ese pillaje*, 'ese fruto del saqueo', «voz castrense procedente del italiano durante las guerras del final del s. XV» (*Almirante*, *s.v. pillaje*).

469. *bagaje*, aquí 'equipación personal'; para un sentido más general del término véase la nota al v. 349.

482. *ganapán*, «Este nombre tiene los que ganan su vida y el pan que comen (que vale sustento), a llevar a cuestas y sobre sus hombros las cargas, hechos unos atlantes. Son ordinariamente hombres de muchas fuerzas, gente pobre y de ninguna presunción, viven libremente y va comido por servido; y aunque todos los que trabajan para comer podrían tener este nombre, éstos se alzaron con él por ganar el pan con excesivo trabajo y mucho cansancio y sudor» (*Covarrubias*, *s.v.*). *Cárgate ese, ganapán*: se ha optado por añadir una coma, de modo que califique a Avendaño. La expresión está dentro del tono vulgar que usan aquí los soldados. Sin la coma calificaría a Borbón, que, aunque se lleva otros insultos en este drama, no parece que Escalona se pueda referir a él.

484. *Dalo al diablo*, es expresión rufianesca que indica contrariedad y animadversión hacia alguien o algo. Se puede documentar en textos como la *Segunda Celestina* (1534) de

por cierto que es buena presa 485
para tan grande trabajo.

AVENDAÑO No es razón que lo dejemos,
que en muerte no es bien vengarnos.

ESCALONA Ni aun de un muerto es bien cargarnos
pues hay río en que lo echemos. 490

CORNELIA ¡Ay, mísera caída!,
¡Ay, día postrimero
del valor alto de la sacra Roma!,
¡Ay, gente enfurecida!,
¡Ay, hambre de dinero, 495
que así os consume el alma su carcoma!
Hoy se sujeta y doma
la ciudad que ha rendido
cuanto mira el sol puro,
hoy sufre asalto duro, 500
y hoy será cuanto puede destrüido.
¡Ay, dulce patria, amada
de Dios para su Iglesia diputada!
Hijas de mis entrañas,
regalo y gloria mía. 505
En tan estrecho paso, ¿qué haremos?
Vamos a las montañas,
quizá hallaremos vía
como del fiero incendio nos libremos.
En las manos nos vemos 510
de la enemiga gente,
las haciendas quitadas,
las casas abrasadas,

Feliciano de Silva (1988: 157): «Dalo al diablo, señor, que es un majadero», y en *Correas*: «Bermejo, o cordobés o diente ahelgado, dalo al diablo».

490. ACOTACIÓN: Vanse los dos con el muerto. Salen las tres matronas romanas.

503. *diputada*, «persona nombrada por un cuerpo para representarlo» (*DRAE*, *s.v.*). *para su Iglesia diputada*, la expresión hace referencia a Roma como cabeza de la Iglesia.

506. *paso*, aquí 'lance o suceso especial y digno de reparo' (*Autoridades*, *s.v.*).

508. *vía*, 'camino', cultismo muy común en la escritura de Cueva; aquí con el sentido metafórico de 'modo'.

sujetas al furor de su ira ardiente,
a riesgo que perdamos 515
con la hacienda el nombre que estimamos.

JULIA Señora, la crüeza
del bárbaro enemigo
que con airada y rigurosa mano,
usando su fiereza, 520
nos quita el patrio abrigo,
asolando el valor y ser romano,
cuando con su inhumano
furor haya igualado
el Capitolio al suelo, 525
su fuerza ni mi duelo
harán mover mi virginal cuidado,
ni con infamia oscura
podrán amancillar su hermosura.

CAMILA Cuando puesta en sus brazos 530
quisieren con violencia
sobrepujar mi feminil sujeto,
seré hecha pedazos
con firme resistencia
primero que venir en tal decreto. 535
Mas si en tan duro aprieto
fuere más poderosa
su fuerza que la mía,
el cuerpo se rendía,
no el alma, que en aquesta trabajosa 540
lucha estará constante,
teniendo siempre el casto honor delante.

CORNELIA Ese sólo recelo,
hijas, me congojaba,
mas ahora que veo vuestra firmeza 545

---

517. *crüeza*, «lo mismo que crueldad» (*Autoridades*, *s.v.*). Es expresión habitual de la época que Cueva que utiliza en todas sus obras.

539. *se rendía*, por *se rendiría*, para forzar el heptasílabo.

541. *constante*, «firme, perseverante», de *constancia*, «firmeza de ánimo» (*Covarrubias*, *s.v. constar*). En la producción de Cueva se utiliza el término, mayormente, para describir la firmeza de las mujeres en la defensa de su honor. Véase la *Comedia de la constancia de Arcelina.*

no temo el triste duelo,
ni el fin que me llamaba,
con ver que no se pierde la nobleza.

JULIA ¡Ay, tristes!, ¿qué fiereza
de hombres es aquesta? 550

CAMILA Cielo justo, tu ayuda
en este paso acuda.

CORNELIA Hijas, ánimo aquí, la hora es ésta,
ya el enemigo vemos
donde del valor nuestro ejemplo demos. 555

AVENDAÑO Anda, Escalona, apresura
el paso, ¿vienes durmiendo?
Voto a tal que no entiendo,
¿tal vas en tal coyuntura?,
ponte alas a los pies 560
y a las manos dos escarpias.
Anda, hagámonos harpías,
pues tan buena ocasión es.

ESCALONA Por el dador de la vida
que es buen pillaje el que veo. 565

AVENDAÑO Bueno, Escalona, no creo
que es mala nuestra venida.
Arremete presto a asillas,
no vengan otros soldados
y a la parte acodiciados 570
hayamos de repartillas.
Hermosas damas romanas,

---

549. ACOTACIÓN: Salen Avendaño y Escalona.

558. *Voto a tal*, expresión rufianesca para expresar juramentos, ira o contrariedad.

560. *ponte alas a los pies*, 'date prisa', de «llevar alas en los carcañales, huir con mucha priesa» (*Covarrubias*, *s.v. alas*). Es atributo habitual en la iconografía de los mitos clásicos para expresar ligereza, como en el caso de Minerva y Mercurio.

561-562. En la mitología griega las *harpías* son pájaros con rostro de mujer y garras afiladas que «son símbolo de los usurpadores de las haciendas ajenas» (*Covarrubias*, *s.v. harpía*).

567. Se utiliza aquí *es* en lugar de *sea* para forzar el octosílabo.

571. ACOTACIÓN: Avendaño se dirige a las damas.

pues Fortuna os ha traído
a tal estado y partido,
pareciendo más que humanas, 575
permitid ir con nosotros
adonde seréis guardadas,
servidas y regaladas,
antes que os asalten otros.
Y tened seguro aquí, 580
que lo que toca a guardaros,
podéis, señoras, fiaros,
deste soldado y de mí.
No usaremos del furor
y libertad de la guerra, 585
que en nuestros pechos se encierra
la piedad, y no el rigor.

CORNELIA Soldados, yo he creído
que el cielo oyó nuestro llanto,
pues en tan fiero quebranto 590
nos ha a vosotros traído.
Y habiendo de ir tres matronas
en las cadenas esquivas,
libertad es ir captivas
sirviendo tales personas. 595
Sola una cosa os demando,
con lágrimas destos ojos,
que éstas de que hacéis despojos
miréis, su honor conservando,
porque su rescate dellas 600

---

573. *Fortuna*, diosa romana que rige, a veces de manera caprichosa, el destino de los hombres. «Se presenta con el cuerno de la abundancia, con un timón –puesto que dirige el rumbo de la vida humana– [...], casi siempre ciega» (*Grimal*, *s.v.*).

574. *estado*, 'situación'; *partido*, 'lugar'.

578. *regaladas*, 'agasajadas'.

593-594. El juego rítmico entre *esquivas* y *cativas*/*captivas* se repite entre los vv. 1104-1107 y 1156-1159.

595. *sirviendo*, 'obedeciendo'.

599. *miréis*, 'respetéis'.

600. En la guerra, la práctica del secuestro y el rescate era tan habitual que Alfonso X dedica un título completo –el XXX de la *Partida* II– a definir la casuística de dicho

será tal cual lo veréis,
y sin esto subiréis
vuestro nombre a las estrellas.

ESCALONA Señora, yo doy seguro
por la ley de buen soldado 605
que sea su honor guardado,
y a Dios lo prometo y juro.

CORNELIA Eso alivia el mal que siento,
y es parte de consolarme
del yugo a que veo llevarme. 610

AVENDAÑO No lo será más contento.
Aguarda, Escalona, tente,
ten la espada apercebida,
que por esta vía seguida
oigo gran tropel de gente. 615
Dos alemanes cargados
vienen, ¡oh fieros, violentos!,
con casullas y ornamentos
de los templos consagrados.

ESCALONA Ponte en aqueste paraje. 620
¡Pese a tal con los ladrones!
Dennos en pocas razones
los pellejos y el pillaje.
Estate quedo, Avendaño,

---

negocio. Los soldados españoles no van a secuestrar, propiamente, a las romanas, ni van a pedir por ello tampoco un rescate, manifestado así su hidalguía frente a un uso inveterado de enriquecimiento militar.

605. *ley del buen soldado*, el *CORDE* [12-II-2010] sólo documenta la expresión en este texto, pero en la época, el término «buen soldado» se cuenta por centenares en dos tipos de obras: los informes de los propios soldados y los manuales de comportamiento militar. Sobre esta cuestión véase lo que indico en el cap. 8.1.3.

611. *contento*, 'real', 'dinero' (*Germanía*, *s.v.*). Avendaño dice sentirse pagado al ver tranquila a la matrona romana.

612. ACOTACIÓN: Salen dos alemanes.

618. *casulla*, «vestidura que se pone el sacerdote sobre las demás para celebrar la misa, consistente en una pieza alargada, con una abertura en el centro para pasar la cabeza» (*DRAE*, *s.v.*); con *ornamentos* se refiere al resto de vestiduras sagradas que usan los sacerdotes.

621. *¡Pese a tal...*, exclamación villanesca «que denota enfado. Juramento, maldición» (*Villanos*; *s.v.*).

déjalos lleguen do estás, 625
pondrémoslos que jamás
en iglesias hagan daño.

ALEMÁN Cárgate bien, compañero,
no te detengas ni tardes,
porque los despojos guardes 630
que llevas del saco fiero.
Los españoles no vengan,
que si vienen, ten por cierto
que tú sin ropa y yo muerto
quedamos, que así se vengan. 635

AVENDAÑO ¡A ellos, ea, Escalona!
¡Mueran entrambos a dos!

ESCALONA Éste ya es mío, par Dios.

AVENDAÑO Pues estotro no blasona.
Muertos están, ¿qué haremos? 640

ESCALONA ¿Qué? No detenernos punto,
y ese lío todo junto
con lo demás nos llevemos.

AVENDAÑO ¿Qué haces?, ¿a qué aguardamos?,
¿no oyes a don Fernando 645
que su gente retirando
viene hacia donde estamos?
Sígueme por esta parte,
que si llega es camarada

---

636. ACOTACIÓN: Avendaño y Escalona cargan sobre los alemanes.

637. *entrambos a dos*, 'los dos', pleonasmo habitual en la época: «Las cosas dificultosas se intentan por Dios o por el mundo, o por entrambos a dos» (*Quijote*, I, cap. 33).

638. *par Dios*, fórmula de juramento habitual entre la gente villana: Barrabás exclama en la *Comedia Tinellaria* (1517) de Torres Naharro (1994: 357): «¡Y quánto! Qu' estos bocados | no son, par Dios, de perder», y Cueva (2009: 153) en otras ocasiones, como en la *Comedia del príncipe tirano*, «¡Par Dios, gran dureza tiene!».

639. *blasonar*, «recitar las hazañas propias o de sus antepasados» (*Covarrubias*, *s.v. blasón*).

642. *lío*, se refiere a la ropa y demás pillaje que llevaban en un atillo los soldados que acaban de matar.

649. *camarada*, término propio de soldados, entiéndase aquí, más que «compañero de cámara», la acepción «que está en la mesma compañía» y por lo tanto puede participar en el pillaje y compartir el botín (*Covarrubias*, *s.v. cámara*).

y pedirá le sea dada 650
desta nuestra presa parte.

ESCALONA Enviarelo yo a la horca,
de donde lleve despojos,
que estos, al ver de los ojos,
los llevará si se ahorca. 655

AVENDAÑO Estorbemos pesadumbre.

ESCALONA Calla, que es ése un figón,
bergamasco, gran poltrón,
que le baja su costumbre.

AVENDAÑO Este camino tomemos, 660
que es más cerca y más seguido,
y el robo que hemos habido
entre los dos lo carguemos.
Y, señoras, caminando
poco a poco por aquí, 665
podremos llegar allí,
do no llegue don Fernando.

D. FERNANDO Estraño ha sido el riguroso estrago
que en Roma habemos hecho con victoria,
dándole el justo y merecido pago 670

652-655. Se juega con el doble sentido de *despojos* (v. 653), entendido como 'botín' y como 'vientre y extremidades de animales muertos', esto es, los suyos propios, que podrá ver desde la horca.

656. *Estorbemos pesadumbre*, de *estorbemos* («impedir el curso y ejecución de alguna operación», *Autoridades*, *s.v.*) y *pesadumbre* («riña o contienda con alguno, que ocasiona desazón u disgusto», *Autoridades*, *s.v.*); se entiende aquí por 'vámonos' o 'huyamos de este problema'. En el v. 916 utilizará la expresión *Estorbemos la contienda* con el mismo sentido. En la *Tragedia del príncipe tirano* están reunidos el Rey y el Príncipe cuando llegan unos súbditos a consultarles un problema. Le dice el hijo al padre: «Remitillo al Consejo | fuera estorbar pesadumbre», por 'nos quitaría el problema de encima' (Cueva 2009: 246).

657-659. Escalona descalifica al capitán don Fernando con alusiones de carácter vulgar y de germanía: *figón*, «sodomita» (*Villanos*, *s.v. figonero*); *poltrón*, 'vago' (*Villanos*, *s.v. poltronazo*); *que le baja su costumbre*, alude al menstruo de las mujeres (*Covarrubias*, *s.v. costumbre*); *bergamasco*, en las farsas italianas el bergamasco es considerado como un rústico que mueve a la comicidad (D'Onghia 2009). El término se aplica habitualmente, como aquí, al italiano con un sentido despectivo, como «gabacho» para los franceses.

667. ACOTACIÓN: Vanse todos. Salen D. Fernando y Atambor.

a su loca y altiva vanagloria.
Lástima daba ver el rojo lago
que por las calles iba, cuya historia
Roma celebrará en eterno llanto
y a España ensalzará en divino canto. 675

Atambor, toca a recoger la gente,
que va del día faltando la luz pura.
Cese ya la crueldad y saña ardiente,
y de Roma la estrema desventura.
A Borbón demos, general valiente, 680
con tierno sentimiento sepultura.
Yo lo voy a buscar, tú echa bando
que en orden vengan al Real marchando.

670-671. Sobre la extensión de este concepto de castigo a la impiedad romana véase Vian (2005a) y las fuentes a las que remite.

672. *rojo lago*, metáfora por 'charco de sangre'. El uso del epíteto *rojo* tiene gran protagonismo en la tradición épica. Sobre el sintagma *rojo lago* en particular, el *CORDE* [07-I-2010] documenta cinco testimonios, todos ellos en obras contemporáneas a ésta y de tono épico: en este verso, en la *Tragedia de Áyax Telamón* (Cueva 1917: I, 287), en la *Numancia* de Cervantes (1990: 119), dos veces en *La Mexicana* de Lasso de la Vega (1970: 86 y 153), y ya en el siglo XVII, en *La Hispálica* (1618) del también sevillano Luis de Belmonte Bermúdez (1974: 91).

676. *toca a recoger*, toque de ordenanza análogo al comentado en la nota al v. 129.

682. *bando*, 'edicto'. «La reglamentación del mando se ejercía con las órdenes y los bandos. La 'orden' afectaba exclusivamente al servicio militar (acciones y maniobras) y tenía un carácter estable, mientras que el 'bando' representaba algo muy diferente, ya que regulaba el comportamiento del soldado en el microcosmos militarizado de los tercios. Eran anunciados en función de una situación concreta, y dejaban de tener efecto cuando cambiaba la coyuntura o el jefe» (Martínez Laínez 2007: 15). Véase una representación más completa del uso de un bando en la secuencia de los vv. 1088, 1093 y 1182.

ARGUMENTO DE LA TERCERA JORNADA

Por la muerte de Borbón fue elegido Capitán general Filiberto. Salen a un desafío singular[1] Farias, un soldado español, y un alemán luterano. Hace traerlos a su presencia y, sabida la ocasión[2] de su desafío, manda que al luterano arrojen en el río atado a un peso, y da libertad con muchas alabanzas a Farias. Viénele un mensajero de Roma, cuéntale los grandes daños que en ella se hacen, pidiéndole que cesasen. Otórgaselo, demándale las tres romanas que cativaron Escalona y Avendaño, prometiendo su rescate; entrégaselas y manda que luego marche el campo para Bolonia.

PERSONAS DE LA TERCERA JORNADA

FILIBERTO, general.
Don FERNANDO Gonzaga.
ALEMÁN.
FARIAS, soldado español.
GUARDA.
MENSAJERO de Roma.
ATAMBOR.
AVENDAÑO, soldado.
ESCALONA, soldado.
CORNELIA, matrona romana.
JULIA, matrona romana.
CAMILA, matrona romana.

FILIBERTO

Del bélico furor y ardor de Marte,
los míseros romanos quebrantados, 685
andan vagando de una a otra parte,
temblando de los bárbaros soldados
que arbolando de César lestandarte,
a cuya sombra todos arrimados,
con detestables daños han rendido 690
el pueblo en todo el mundo más temido.
Agora resta, ejército potente,
de Carlos invictísimo, enviado

---

[1] *desafío singular*, «es el de dos individuos aislados» (*Almirante*, *s.v. combate*).

[2] *ocasión*, aquí 'causa'.

684. ACOTACIÓN: Salen Filiberto y D. Fernando. Atambor al fondo.

685. *míseros*, aquí 'abatidos', 'sin fuerza'.

688. En todas las ediciones y testimonios aparece *lestandarte* por *el estandarte*. El término *lestandarte* no se documenta en ningún otro texto según el *CORDE* [22-II-2010]. Es un recurso para ajustar el verso a la medida de un endecasílabo.

a Hesperia a sosegar la fiera gente,
y a opresar al rebelde y obstinado, 695
que viendo la rüina y mal presente,
dejemos las reliquias que han quedado
en Roma del incendio riguroso,
y el campo recojamos vitorioso.

D. FERNANDO Filiberto magnánimo, elegido 700
por el cesáreo campo en el officio
del general Borbón, que muerto ha sido,
sin ver de Roma el fin y cruel suplicio,
suplícote me sea concedido
de ti que el campo ande en su ejercicio, 705
que es robar, pues ya sabes que el soldado
ha de ser de la guerra aprovechado.
Porque la gente de la invicta España,
que en este asalto ha sido la que ha hecho
todo el efecto, usando de la maña 710
de guerra y del valor de su alto pecho,
hará punto y tendrá a injuria estraña
impedirle su intento, y con despecho
levantará un motín, que nos veamos
en más afrenta que jamás pensamos. 715
Y por esta razón, ¡oh valeroso
Filiberto!, permite aprovecharse
del saco [a] aquel ejército furioso,
que su gloria es en esto recrearse.

FILIBERTO Gocen del triunfo y premio victorioso, 720
que es el fin a que vienen a entregarse
al rigor de Vulcano, que mi intento
no es impedirle a ellos su contento.
Mas condolido ya de la crüeza
que se usa con Roma, ya arruinada, 725
ha movido mi ánimo a terneza
sintiendo el mal que ha hecho nuestra espada.

D. FERNANDO Deja aquesa congoja, esa tristeza,

---

694. *Hesperia*, «dos regiones tienen este nombre: la una es Italia y otra es España; el nombre de Hesperia absoluto se entiende por Italia» (*Covarrubias*, *s.v.*).

722. *rigor de Vulcano*, de Vulcano, 'dios del fuego'. Es aquí locución perifrástica por 'la guerra', en sustitución de Marte, ya utilizado expresiones similares.

que con razón ha sido castigada
su locura, y oigamos qué rüido 730
es éste que acá viene dirigido.

FARIAS No hay para qué más razones.
Ya estamos puestos en puesto
donde entenderás bien presto
lo que sirven tus blasones. 735
Y el agravio que te hice
ha sido muy justamente,
y quien contradice miente,
y quien otra cosa dice.

ALEMÁN Si han de averiguar las manos 740
lo que dices que me has hecho,
¿no ves que son sin provecho
aquesos desgarros vanos?
Aqueste guante me diste
señalándome el lugar 745
donde te lo había de dar,
y al mesmo efecto veniste.
Aquí estamos, helo aquí,

---

731. ACOTACIÓN: Se escucha al fondo ruido de voces y salen Farias y un Alemán.

735. *tus blasones*, aquí 'tus fanfarronadas'. Véase la nota al v. 639.

740-763. Esta escena presenta un duelo entre Farias y un Alemán. Los duelos fueron siempre un problema, tanto para los poderes civiles como religiosos. Se intentaron regular a partir de las llamadas «leyes de duelo», que, desde las *Partidas*, comienzan a poner coto a tales prácticas, o como en la *Pragmática* de 1480 de los Reyes Católicos, en donde se prohíbe el duelo privado. El derecho canónico fue expresando cada vez con más dureza su condena a estas prácticas, como recoge *Covarrubias* en todas las voces relacionadas (p. ej. *duelo* y *desafiar*). Sin embargo, en la literatura, y más en concreto en el teatro, fue un recurso muy habitual debido a su interés por los asuntos de honor y a la dimensión espectacular de dichos duelos. El gusto del público y la ideología nobiliaria se sobrepuso en los tablados a las críticas de los moralistas. Para estudiar el duelo en España véase la monografía de Chauchadis (1997) y sobre los duelos en las comedias las págs. 127-136.

743. *desgarros*, «la bravata de un soldado fanfarrón y glorioso» (*Covarrubias*, *s.v. desgarrar*).

744-748. «Entre soldados y gente belicosa, desafiando uno a otro, le arroja el guante en el suelo, y aquella es señal de desafío; el desafiado le alza y con esto lo acepta» (*Covarrubias*, *s.v. guante*).

la ropa nos desnudemos,
porque los dos peleemos 750
cual tú me pediste a mí.

FARIAS No quiero verte desnudo
porque eres soldado viejo;
yo sí, que de tu pellejo
pienso de hacer escudo. 755
No porque entiendo con él
de peligro defenderme,
que no podrá guarecerme
que es menos que de papel,
y es agravio conocido 760
a la española nación
contra flaca defensión
haber hazaña emprendido.

ALEMÁN Aquese hablar ataja,
¿no ves que estás blasonando 765
y eres, según voy notando,
gran hablador de ventaja?
Ea, desnúdate luego,
o vestido como estás.

FARIAS Pues lo quieres, tú veras 770
cómo sales deste juego.

D. FERNANDO Campo singular entiendo
que es aquél; dame licencia,
trairelos a tu presencia,
quitaré el combate horrendo. 775

FILIBERTO Pues te agrada, don Fernando,
ir personalmente allí,

748-755. Este diálogo se ha de enmarcar dentro del juego de pullas que se establece entre los dos soldados. *la ropa nos desnudemos* (v. 749), se ha de entender aquí por 'quitarse las protecciones de hierro y de cuero que están sobre la ropa ligera de los soldados', como recoge *Covarrubias* (*s.v. jinete*): «en la guerra [...] decimos ir desnudo que no va guarnecido de hierro». Farias, en cambio, aprovecha la otra acepción de *desnudo* como 'sin ropa' para humillar al enemigo.

667. *hablador de ventaja*, «se llama vulgarmente al que habla tanto, que parece apuesta con los otros, y a nadie quiere dar ventaja» (*Autoridades*, *s.v. hablador de ventaja*).

772. ACOTACIÓN: Salen D. Fernando y Filiberto y ven el duelo.

772. *Campo*, aquí 'desafío' de «hacer campo, salir en desafío» (*Covarrubias*, *s.v. campo*).

ve y tráemelos ante mí,
que aquí los estó aguardando.

FARIAS — Acaba de desnudarte, 780
¿tanto dilatas venir?,
¿es que temes el morir,
y quieres así escaparte?
Yo te otorgaré perdón
con hacerte dos mamonas, 785
porque de tales personas
basta tal satisfación.

ALEMÁN — Español cobarde, ¿entiendes
que en mí reina cobardía?
Veamos si tu osadía 790
te da aquí lo que pretendes.

FARIAS — Poltrón, vil y afeminado,
tú veras lo que hay en mí.

D. FERNANDO — Parad, soldados, aquí.

FARIAS — Déjenos, señor soldado. 795

D. FERNANDO — No puede ser, que me envía
el General a llamaros,
y de fuerza he de llevaros.

FARIAS — Comigo no se entendía.

D. FERNANDO — Sí entiende, que yo os lo pido, 800
y si vos me conocéis
mi ruego a hacer vendréis.

FARIAS — Habiendo esto concluido.

D. FERNANDO — Español, tened por bien
ir comigo al General, 805

---

785. *mamonas*, 'burlas' (*Villanos*, *s.v. mamona* y *mamola*) y aquí 'cachete o pellizco en la cara con intención burlesca': «vulgarmente se toma por una postura de los cinco dedos de la mano en el rostro de otro, y por menosprecio solemos decir que le hizo la mamona. Diéronle este nombre porque el ama, cuando da la teta al niño, suele con los dedos apartados uno de otro recogerla, para ayudar a que salga la leche» (*Covarrubias*, *s.v.*). «sellar el rostro de Sancho con veinte y cuatro mamonas, y con doce pellizcos» (*Quijote*, II, cap. 69).

792. Véase cómo los términos y el tono utilizado por Farias para descalificar al Alemán coinciden con los de Escalona en los vv. 657-659.

799. *Comigo no se entendía*, 'si a mí no me conoce' (véase v. 801); de «no se entiende eso conmigo» expresión utilizada «para denotar que no participamos en algo en que nos quieren incluir» (*DRAE*, *s.v. entender*).

que es la persona real.
No uséis de aquese desdén.

FARIAS — Si viera al Emperador,
a quien sólo soy sujecto,
no tuviera más respecto 810
que a vos os tendré, señor.
Porque tal comedimiento
cual comigo habéis usado,
son prisiones que han atado
mi voluntad de su intento. 815
Y así, vamos do mandáis,
mas será con condición
que oída nuestra ocasión,
a do estamos nos volváis.

D. FERNANDO — Luego que el caso se vea 820
el General proveerá
lo que en ello se hará,
o por paz, o por pelea.
Filiberto valeroso,
estos dos fuertes soldados 825
salieron desafiados
a combate riguroso.
Enviásteme por ellos,
yo te los traigo y presento
sabido su fundamento. 830
En paz procura ponellos,
que soldados tan valientes
no es justo perder así,
y si no hay agravio aquí
reprime sus acidentes. 835

FILIBERTO — Para que yo dé sentencia
y pueda determinar

---

806. *la persona real*, 'la que representa al rey'.

814. *prisiones*, «los grillos o cadenas que echan al que está preso» (*Covarrubias*, *s.v.*).

824. ACOTACIÓN: Se acercan a Filiberto, que estaba en un segundo plano del escenario.

835. *reprime sus accidentes*, entiéndase aquí por 'imponles alguna pena pero no los mates, no les causes un gran mal'. *accidentes*, «tómase por toda calidad que se quita y se pone en el sujeto sin corrupción suya» (*Covarrubias*, *s.v.*).

vuestro campo singular,
del cual no tengo experiencia,
conviene que me informéis 840
cuál ha sido la ocasión,
y oída la información
así la sentencia habréis.

FARIAS En el asalto romano,
gran sucesor de Borbón, 845
metido en la confusión
del ejército inhumano,
andábamos los de España
con los de Italia revueltos,
hurtando, todos envueltos 850
los de Francia y Alemaña.
Cada cual, cual más podía,
del robo se aprovechaba,
y el que menos alcanzaba
llevaba más que quería. 855
Sucedió que andando en esto
una gran casa encontré,
y queriendo entrar hallé
a uno a la puerta puesto.
Dijo que me detuviese 860
porque entrar no era posible,
o que castigo terrible
vería si me atreviese.
Confieso que me volviera,
no por él, mas porque oí 865
gran estruendo y, vuelto en mí,
temí lo que se dijera.
Con un ánimo inhumano,
dispuesto al cruel recuentro,
pregunté: «¿Quién está dentro 870
que a mí me vaya a la mano?».
Respondió: «¿No basta yo?».
Y diciendo esto, arremete,
y por mi espada se mete,
de la cual muerto cayó. 875

871. *vaya a la mano*, aquí 'contradiga'.

Yo proseguí con mi intento,
y en la casa más entrando,
más estruendo iba notando,
más voces y más lamento.
Quisiera certificarme 880
de tan estraño rüido,
tan doloroso alarido,
primero que aventurarme.
Y estando dudando así,
oí decir: «Luteranos, 885
en Dios ponéis vuestras manos,
¿el cielo no os hunde aquí?».
Yo que iba a entrar a este punto,
este traidor que salía,
y una monja que traía 890
asida, y con ella junto,
como me vio diferente
en el hábito y postura,
me dijo: «En tal desventura,
español, seme clemente, 895
que este fiero luterano,
y otros de su mal ejemplo,
este convento y su templo
han metido a saco mano.
Las monjas traen arrastrando, 900
robando los ornamentos,
quemando los sacramentos,
y contra Dios blasfemando».
En oyendo la razón,
de la monja maltratada, 905
arremetí con mi espada,
ardiendo en ciega pasión.
Y viendo aqueste traidor
mi determinado intento,
la monja soltó al momento, 910
por resistir mi furor.
Y andando los dos riñendo,
puesta en salvo la cautiva,

887. *hunde*, aquí 'funde', 'derrite' (*Covarrubias*, *s.v.*).

acudió gente de arriba
y de la calle viniendo. 915
Estorbaron la contienda,
porque él temió los de fuera,
yo los que bajar oyera,
y así tuvimos la rienda.
Hame venido buscando, 920
y pídeme que le dé
la captiva, que se fue
cuando nos vio peleando.
Esta ha sido la ocasión,
gran General, y éste diga 925
si es verdad, o contradiga,
y da tu resolución.

FILIBERTO Esto que aquí se ha propuesto,
¿es verdad cual lo has oído?

ALEMÁN Verdad es, mas so ofendido, 930
y a vengarme estoy dispuesto.
Él me tiene de entregar
la captiva, o dar la vida,
que esta razón de ti oída
por fuerza me ha de ayudar. 935

FILIBERTO Sí haré, si eres cristiano.

ALEMÁN No lo soy, mas mi defensa
es que esta guerra dispensa
aunque yo sea luterano.

FILIBERTO ¿Lid singular entre dos 940
sin mando puede acetarse?

ALEMÁN Ahora puede dispensarse,
dando la licencia vos.

---

916. *Estorbaron la contienda*, véase la nota al v. 656.

919. *tuvimos la rienda*, 'paramos'.

930. Adviértase que *so* pierde la *-y* de *soy* para obtener un verso octosílabo.

938. *dispensa*, «dispensar en castellano se toma siempre por privilegiar o hacer gracia» (*Covarrubias*, *s.v.*).

940-943. Sobre las leyes del duelo que están implícitas en estos parlamentos véase el comentario a los versos 740-763.

FILIBERTO La licencia que daré
será que al Tíber romano 945
te arrojen, mal luterano,
enemigo de la fe.
Alto haced lo que digo,
sin difirir un momento
de cumplir mi mandamiento. 950
GUARDA Dársele ha el mesmo castigo.
FILIBERTO Y tú, valiente soldado,
ve libre con la victoria,
que justo es darle tal gloria
a quien por Dios se ha mostrado. 955
D. FERNANDO ¡Oh, qué divina sentencia,
digna de ser de ti dada,
y que sea celebrada
tu rectitud y prudencia!
Y entiende que siendo oída 960
del invicto Emperador,
que estimará tu valor
por hazaña tan subida.
GUARDA Tu mandamiento fue hecho
como mandado me fue, 965
y en el Tíber lo arrojé.

---

944. ACOTACIÓN: Sale un Guarda.

945-946. Arrojar al personaje ajusticiado a un río es un desenlace utilizado por Cueva en otras obras: en la *Tragedia de Virginia* y en la *Comedia del infamador*.

948. *Alto*, «algunas veces tiene significación de imperativo, como 'Alto de ahí', 'andad de ahí'» (*Covarrubias*, *s.v.*). De este modo se enfatiza la orden, *Alto haced lo que digo*, 'haced lo que digo ya'. Icaza (Cueva 1917: I, 85), por error de lectura, añade una coma (*Alto, haced lo que digo*), pero no parece tener así un sentido pertinente en este contexto.

951. ACOTACIÓN: Vase el Guarda con el Alemán.

955. ACOTACIÓN: Vase Farias.

963. ACOTACIÓN: Regresa el Guarda.

966. En esta y otras ocasiones se emplea al río que cruza Roma como un muladar al que arrojar cuerpos muertos, o vivos para que mueran ahogados. Puede ser el reflejo de una opinión popular que recoge Delicado (2007: 259) en *La lozana andaluza*: «Mira no te ahogues, que este Tíber es carnicero». El motivo es recurrente en la dramaturgia de Cueva. Había aparecido ya en el v. 490 y se repite en *Tragedia de Virginia*, cuando se arroja al Tíber el cuerpo de Apio. Se aplica también en Cueva a otros ríos, como sucede en la *Comedia del*

D. FERNANDO Él ha sido un alto hecho.
FILIBERTO ¿Cómo ejecutaste, di?
GUARDA Señor, atele un cordel,
y una grande piedra en él, 970
y al río lo arrojé así.
Un mensajero ha venido
de Roma, pide licencia
de venir a tu presencia.
De ti sea respondido. 975
FILIBERTO Entre luego y tú lo guía,
veamos qué es su demanda.
GUARDA Que entréis Filiberto os manda.
MENSAJERO Mueve, Dios, la lengua mía.
Haz de modo que se aparte 980
de su rebelde intención,
y que oyendo mi pasión
de aplacar su ira se aparte,
pues nuestro grave dolor,
nos tiene tales, Dios mío, 985
tiempla y mueve el crudo brío
del contrario vencedor.

Si lugar diese la miseria mía,
senado excelso, y declarar dejase
a la turbada lengua en este día, 990
sin que en llanto, cual suele, la ahogase,
no hay tanta saña en vos, que no sería

---

viejo enamorado con un río indeterminado y en la *Comedia del infamador* con el Betis, que se niega a recibir el cuerpo del *infamador* Leucino.

978. ACOTACIÓN: Sale un Mensajero.

979-987. ACOTACIÓN: Esta intervención del Mensajero se dice en un aparte. Se advierte aquí esta intención por el cambio de estrofa: el aparte sigue en redondillas pero el discurso se desarrolla en octavas.

986. *tiempla*, aquí 'reduce', «todas las cosas que se han subido de punto cuando las reducimos se dice templarlas» (*Covarrubias*, *s.v. templar*).

commovida, ni scita que no usase
de piedad, oyendo nuestro duelo,
que es el mayor que visto se ha en el suelo. 995
Porque si dél hubiese de dar cuenta,
y vuestro corazón oír pudiese
el mal nuestro, y de Dios la injusta afrenta,
no es posible que a llanto no os moviese.
¿De qué gente se oirá, que no se sienta 1000
que la Iglesia de Dios en poder fuese
de anatematizados luteranos,
poniendo en ella sus violentas manos?
¿No os altera el espíritu?, ¿es posible
que vuestra christiandad sufre tal cosa, 1005
tal inhumanidad, mal tan terrible,
ofensa tal a Christo y a su Esposa?
¿No os levantáis y dais castigo horrible
a la gente enemiga y odïosa
de la Sede apostólica sagrada, 1010
de Dios instituida, a Pedro dada?
No es posible que en religión christiana
quede tan gran insulto sin castigo,
ni el bárbaro inhumano que profana
los precetos de Dios como enemigo. 1015
Ved por el suelo la valía romana.
Príncipes, escucháme, estad comigo,
que en breve suma quiero daros cuenta,
si pudiere, de nuestra injusta afrenta.
Luego que entrados nuestros muros fueron, 1020
por bélica violencia derribados
al suelo, y dentro en la ciudad se vieron

---

993. *scita*, 'escita'. Pueblo natural de Escitia, entre el Danubio, el mar Negro, el Cáucaso y el Volga. Los historiadores antiguos dan cuenta de su crueldad y su carácter impasible ante el dolor propio y ajeno (*Espasa*, *s.v. escitas*). La alusión era proverbial en la época, como atestigua Pedro Mexía (2003: 243) al tratar sobre ellos en el capítulo que dedica a la crueldad en su *Silva de varia lección*.

1002. *anatematizados luteranos*, 'luteranos excomulgados'.

1007. La tradición católica entiende que la Iglesia es la Esposa de Cristo. Véase, entre otros, *Ef.* 5, 31 y 2 *Cor* 11, 2, así como y los capítulos finales del *Ap*.

1018. *suma*, 'relación de lo más sustancial'.

los libres y sacrílegos soldados,
los unos a los templos acudieron,
sin ser de su crüeza reservados, 1025
los otros, a las casas principales
de grandes, o a robar los cardenales.
Esto hicieron ya después que el fiero
furor de los nefarios luteranos,
asaz harto de haber con duro acero, 1030
tan gran matanza hecho en los christianos,
con hambre insaciable de dinero
acudieron al robo, que sus manos
dejaban por seguir otros ejemplos,
en corromper doncellas, quemar templos. 1035
Hanse hartado ya, ya no les queda
qué poder hacer más de lo que han hecho,
ni hay cosa ya que aprovecharles pueda,
ni en cosa en que no tengan su derecho.
Vuestra piedad, ¡oh príncipes!, conceda 1040
a Roma quedar libre deste estrecho.
Miralda por el suelo ya arruinada
del furor y rigor de vuestra espada.
Nunca se vio jamás en tal estremo,
con haber sido perseguida tanto, 1045
y es tanto que acordarme dello tremo,
y me corta el vigor el crudo espanto.
¿Qué Alarico, en crüeza rey supremo,
ni Totila le puso en igual llanto,

1027. *grandes*, los nobles de mayor categoría: «el que por su nobleza y merecimiento tienen en España la preeminencia de poderse cubrir delante del rey», y otros tantos privilegios (*Autoridades*, *s.v. grande*).

1029. *nefarios*, «sumamente malvado, impío e indigno del trato humano» (*DRAE*, *s.v.*).

1030. *asaz*, 'bastante'.

1048-1051. Se refiere a los dos saqueos más sangrientos que había sufrido Roma hasta el momento: *Alarico* fue un rey visigodo del siglo IV y V d. C. que entró en la ciudad durante el reinado del emperador Teodosio; *Totila* es el rey de los ostrogodos que conquistó Roma en el siglo VI d. C. Esta alusión forma parte del acerbo misceláneo y enciclopédico de la época, como lo refleja la *Silva de varia lección* de Mexía (2003: 203-223) que, en la primera parte (1550), dedica tres capítulos a los ataques sufridos por Roma, uno de carácter general (cap. 29), uno sobre Alarico (cap. 30) y otro sobre Totila (cap. 31).

cual ahora se ve toda asolada 1050
del furor y rigor de vuestra espada?
Pídeos humilde, ¡oh príncipes!, que el fiero
cerco le alcéis, pues no le ha ya quedado
ropa, joyas, haciendas ni dinero,
en que el campo no esté todo entregado. 1055
Mejor veis esto vos que yo os refiero,
y mejor sabéis vos lo que se ha usado
con la mísera Roma, que os demanda
la piedad en hazaña tan infanda.

FILIBERTO Gran romano, no sé cómo te diga 1060
el dolor que de Roma se ha sentido,
ni qué camino en este caso siga
que satisfaga, y sea yo creído,
porque no faltará quien contradiga
que de mí fue y ha sido consentido 1065
hacer a la alta Roma tal ultraje,
de las paces quebrando el homenaje.
Bien es a todo el mundo manifiesto
lo poco que yo debo en esta parte,
y así no quiero disculparme en esto, 1070
sino respuesta a tu embajada darte.
Y digo que del cerco tan molesto,
que con justicia dices agraviarte,
serás libre, y el campo levantando,
así cual pide Roma en tu recado. 1075

MENSAJERO Pues, general valeroso,
cuya bondad da ocasión
que olvidemos la pasión
de nuestro estado lloroso,
de aqueste fiero combate 1080
tres captivas han traído
a tu Real; yo las pido,
dando el debido rescate.

1059. *infanda*, 'deshonrada', 'que quita la fama'.

1060. El nombre de FILIBERTO no aparece como interlocutor en este verso en los testimonios de B, pero si en A y en C, que depende de A.

FILIBERTO En eso y en lo demás
se cumplirá lo que dices, 1085
como tú dello me avises,
sin faltar desto jamás.
Atambor, echad un bando,
que cualquiera que tuviere
tres cativas, sea quien fuere, 1090
las venga manifestando.
ATAMBOR Manda el señor General,
por bando, a ser compelido
al que de Roma ha traído
tres romanas al Real, 1095
que para ser rescatadas
de su miserable suerte,
manda so pena de muerte
sean luego ante él llevadas.
AVENDAÑO Habiendo tu bando oído, 1100
venimos a obedecello,
como es justicia hacello,
y tú ser obedecido.
Éstas son las tres cativas
que del asalto romano 1105
trujimos por nuestra mano
a las prisiones esquivas.
FILIBERTO ¿Son éstas las que buscáis?
MENSAJERO Señor, sí, aquestas son,
cuya nobleza y blasón 1110
es más de lo que pensáis.
Y así, soldados valientes,
sin que en esto haya debate,
ponelde nombre al rescate
de las cativas presentes. 1115
ESCALONA Siendo de tanto valor,

1088. ACOTACIÓN: Aparece Atambor y proclama el bando por el escenario.

1091. *manifestando*, 'declarado'.

1093. *compelido*, «obligado, precisado y apremiado» (*Autoridades*, *s.v.*).

1099. ACOTACIÓN: Salen los soldados con las romanas.

1114. *ponelde nombre*, 'ponedle precio'.

no tenemos que pedir,
mas querello remitir
a vuestro acuerdo, señor.
Y lo que hiciéredes vos, 1120
nosotros lo obedecemos,
y contentos quedaremos
de cualquier modo los dos.

MENSAJERO El gran cardenal Colona,
alto General, me envía 1125
a esto, y él te pedía
lo que yo por su persona.
Él dará resolución,
de lo que se debe dar,
o quisieren demandar, 1130
por aquesta redención.

FILIBERTO ¿Qué queréis, señor soldado,
que se os envíe en rescate?

AVENDAÑO Señor, deso no se trate,
que eso a vos queda encargado. 1135

FILIBERTO Llevaldas, pues tan hidalgo
Avendaño se os ofrece,
y más de la que merece,
por fácil merezca algo.

CORNELIA Sumo General de España, 1140
no sé con qué razón diga
lo que tu bondad me obliga
en tan heroica hazaña,
mas remítolo al sentido,
pues se me turba la lengua, 1145
y súplase aquesta mengua
con ser el caso entendido.
Nosotras cautivas fuimos,

1124-1131. El cardenal Pompeo Colonna (1479-1532) estaba alineado con los intereses imperiales desde que las milicias papales habían atentado contra la familia Colonna. Colaboró con Hugo de Moncada, virrey de Nápoles, en el primer asalto a Roma en 1526. Durante el saco de 1527 Colonna figuraba también entre los partidarios del ejército imperial. No es, por tanto, casual, que estas matronas resulten ser de su familia.

1131. *redención*, 'rescate'.

1136. ACOTACIÓN: Al Mensajero.

destos dos fuertes soldados,
en quien hallamos cobrados 1150
los regalos que perdimos.
Porque en el buen tratamiento,
no pudiera yo, su madre,
ni su poderoso padre,
tratarlas con más contento. 1155
Y en nuestras penas esquivas,
y en nuestras ansias sobradas,
fuimos servidas, guardadas,
que nunca fuimos cativas.
Y así se enviará a los dos 1160
el rescate, ¡oh General!,
tal, y si no fuere tal,
a pedirlo iré por Dios.

MENSAJERO Dándonos, señor, licencia,
queremos ir nuestra vía. 1165

FILIBERTO Vaya Dios en vuestra guía.

MENSAJERO Y Él quede en vuestra presencia.

FILIBERTO Vos de mi guardia, id con ellos,
acompañad su vïaje,
no se le impida el pasaje 1170
y alguien se atreva a ofendellos.
Valeroso don Fernando,
el campo recogeréis
luego, y con él os iréis
para Bolonia marchando, 1175
porque nuestro Emperador
me envían hoy a [a]visar
que allá se va a coronar.

D. FERNANDO Así lo haré, señor.
Toca a recoger al punto 1180
y di a la gente de guerra

1156-1159. Para el ritmo *esquivas* - *cativas* véase las nota a los vv. 593-594.

1168. ACOTACIÓN: El Guarda se va de la escena con el Mensajero y las romanas.

1174-1178. El saco de 1527 duró diez meses y la coronación no tuvo lugar hasta 1530. Se varía la cronología y el sentido de los acontecimientos para ajustarlos a su propia lógica teatral y a una finalidad determinada.

1180. ACOTACIÓN: A partir del verso siguiente D. Fernando habla con Atambor.

que el bando y dejar la tierra
se tiene de cumplir junto,
que so pena de la vida
el que en Roma se tardare 1185
un hora, si no marchare
a Boloña en vía seguida.

ATAMBOR Manda el señor don Fernando
en nombre del General,
que todos los del Real 1190
le sigan luego marchando.
Y que dejando sus modos
y tratos, dentro de un hora,
oyendo mi voz agora,
venga a noticia de todos. 1195

1887. *en vía seguida*, 'recta, continua' (*Autoridades*, *s.v. recto*), de *vía* como 'camino'.

ARGUMENTO DE LA CUARTA JORNADA

Llegados a Bolonia, don Fernando Gonzaga y el capitán Sarmiento se encuentran, tratan de algunas cosas y de la ocasión que le movió al Emperador a querer coronarse en Bolonia. Sale el invicto Emperador, recibe la corona imperial por la mano de Salvati[1].

PERSONAS DE LA CUARTA JORNADA

Don FERNANDO Gonzaga.
Capitán SARMIENTO.
SALVIATI.
EMPERADOR Carlos Quinto.

D. FERNANDO
No sé cómo encareceros,
señor capitán Sarmiento,
el regocijo que siento
de veros bueno y de veros.
Y aunque en mi larga jornada 1200
he venido quebrantado,
con sólo haberos hallado
es süave y regalada.

SARMIENTO
En esa mesma ocasión
es tan bueno mi derecho, 1205
que me deja satisfecho
con no deciros razón.
Que siendo tan conocida
mi pura amistad de vos,
no hay engaño entre los dos, 1210
si las dos es una vida.
Y dejando esto a una parte,
decidme cómo os ha ido
en el saco, que he sabido
que alcanzastes buena parte. 1215
Esto supe en Barcelona,
de un correo que llegó
de Roma, que se envió

[1] En el Argumento que se añadió en *B*, se ofrece siempre la lectura *Salvati*, frente al texto y a los parlamentos, donde indica siempre *Salviati*.

1196. ACOTACIÓN: Aparecen D. Fernando y Sarmiento.

a la imperial persona,
con el cual me pasó un cuento, 1220
bien gracioso sobre mesa,
que contando vuestra empresa,
perdió el hablar, y aun el tiento.
Porque le sentí el humor,
que era amigo de brindar, 1225
tanto como de hablar,
con ser muy buen hablador,
hice que menudeasen,
los pajes en su porfía,
de un vino de Malvasía, 1230
y que las tazas colmasen.
Él, enamorado dellas,
siguiendo tras sus amores,
se puso de más colores
que el arco de las doncellas. 1235
Vino el negocio a tal punto,
que vierais vuestro correo
no correr, ni dar meneo,
que no fuese todo él junto.
Yo, por honor de su fama, 1240
hice que lo desnudasen,
y de brazo lo llevasen,

1220. *cuento*, entiéndase aquí por 'chisme' o 'suceso curioso' (*Autoridades*, *s.v. cuento*).

1123. *tiento*, «moderación y recato en lo que se va haciendo» (*Covarrubias*, *s.v. tentar*).

1224. *humor*, 'el deseo', 'la disposición'.

1228. *menudear*, «hacer una cosa apresuradamente» (*Covarrubias*, *s.v.*).

1230. *Malvasía*, famoso vino procedente de dicha localidad en el señorío de Candía (Venecia) (*Covarrubias*, *s.v.*). La alusión llegará a ser tópica en la literatura del Siglo de Oro: Furio le dirá a Tristán en *El perro de hortelano* (1613) de Lope de Vega (1996: 145): «En este tabernáculo sospecho | que hay lágrima famosa y Malvasía».

1234-1235. *se puso de más colores* | *que el arco de las doncellas*, 'se emborrachó', la expresión es análoga a otras, como la que utiliza Balbuena (1945: 300) en su *Bernardo* (1624): «¿Decidme vos, señor, con más colores | que el arco de las nubes», aludiendo al arco iris, que se asemeja a otra de Estebanillo González (2009: 487) al relatar su *Vida* (1646): «estaba temeroso de ver que algunas veces que me había puesto como el arco iris, cantaba en fino español, por lo cual dieron en tenerme por sospechoso y llamarme espión; que el hombre que llega a beber más de aquello que es menester, no solamente no guarda sus secretos, pero descubre los ajenos».

a reposar a la cama.
Y luego que amaneció,
me dijo muy reposado: 1245
«Cierto no ha mal caminado,
quien de Roma ayer salió».
Yo, visto que aún le duraba,
el humo de Malvasía,
nada no le respondía, 1250
y de vos le preguntaba.
Y a poder de rempujones,
me dio estas nuevas de vos,
que las estimé, por Dios,
cual razón, no cual razones, 1255
y no me fiara dél,
por estar tal cual os digo,
mas afirmolo un su amigo,
que posó junto con él.

D. FERNANDO En el asalto romano, 1260
es negocio tan cantado,
que no se halló soldado,
que no hinchese la mano,
por donde bien se entendía,
que si a todos les sobraba, 1265
que a mí, que entre ellos andaba,
tampoco me faltaría,
porque vierais por las calles
ropas, tapices, vajillas,
sin estimarse, esparcillas, 1270
y esparcidas, no tocalles.
Verdad es que los de España
el robar ejercitaban,
contrario de lo que usaban
los bárbaros de Alemaña. 1275

1242. *de brazo*, y no *del brazo*; «bracero, el que lleva *de brazo* a alguna señora» (*Covarrubias*, *s.v. brazo*).

1249. *humo de Malvasía*, aquí 'la embriaguez'.

1252. *rempujones*, 'impulso violento', de *rempujar*, «hacer fuerza con algo para moverlo» (*DRAE*, *s.v.*).

1255. Dilogía entre *razón*, 'expresión con sentido objetivo' y *razones*, 'palabras'.

Éstos ni templo dejaron,
ni religión que no entrasen,
ni imagen que no quemasen,
ni monja que no forzaron.
No procuraban dinero, 1280
que dél no hacían cuenta,
mas con una sed sangrienta,
satisfacían a Lutero.
Pero la gente invencible,
de la nación española, 1285
fue la que no pudo sola
sufrir maldad tan terrible.
Y así siempre los seguían,
y los hacían mil pedazos,
y con sus valientes brazos 1290
la christiandad defendían.
Los rebeldes luteranos,
en un riesgo tan estraño,
recebían mayor daño
de España que de romanos. 1295
Mas al fin ellos hicieron
cuanto pudo ser posible,
y aun cosas que es imposible
que hombres a tal se atrevieron.
Y pudiérate contar 1300
cosas que vi con mis ojos,
y en cosas hacer despojos
que te hiciera llorar.
Mas déjolas, porque huyó
su memoria que atormenta, 1305
sólo porque me des cuenta
de una cosa en que concluyo.
¿Cuál ha sido la razón,
te ruego me des aviso,
porque aquí el gran César quiso 1310

1277. *religión*, 'orden religiosa', 'estado religioso', aquí 'convento'.

1303. Con *h-* en el original. Es posible que aquí se aspirara la *h-* de *hiciera* como recurso para obtener un verso octosilábico.

1309. *me des aviso*, 'me pongas en conocimiento' (*Corominas*, *s.v. avisar*).

hacer su coronación?
Si a Roma tenía sujeta,
y es uso allí coronarse,
¿qué le movió [a] aquí apartarse?

SARMIENTO No es ésa cosa secreta. 1315
La causa más principal,
fue la rüina presente,
y en un dolor tan reciente,
el placer sería mortal.
También se consideró, 1320
que aderezos faltarían
en Roma, cual convenían,
sabido que tal quedó.
Otras causas le han movido
al Emperador de España, 1325
que son ir de aquí [a] Alemaña
a cosas que han sucedido,
principalmente [a] aplacalla,
que entre algunos señalados
ejercitan alterados 1330
lanza, escudo, espada y malla.
A reducir a su fuero
[a] algunas francas ciudades,
que intentando libertades,

1324-1347. En estas tres estrofas se hace referencia a varios sucesos históricos de aquella época. En 1530 Carlos V ha terminado temporalmente el conflicto con Francia (paz de Cambray de 1529) y se ha reconciliado con el Papa. Resueltos estos problemas, acude a Alemania para solucionar el caso luterano, que se ha ido agravando durante la década de 1520, y convoca la Dieta de Augsburgo (verano de 1530). Las alusiones bélicas de estos versos (principalmente vv. 1330-1331), así como la idea de una *liga* (v. 1336) entre las ciudades francas y las suizas (*los esguizaros*, v. 1337), puede que haga referencia, más que a la citada Dieta, a la liga anticatólica y antiimperial que surgió del fracaso de ésta, la llamada liga Smakalda. La alianza fue firmada en febrero de 1531, en cuyo caso sería una alusión algo anacrónica en este contexto de febrero de 1530. Durante el año de 1530, la diplomacia de Carlos V debió ordenar la situación de los electores imperiales en Alemania para hacer que su hermano Fernando fuera nombrado Rey de Romanos (enero de 1531) y por ello su sucesor al frente del Imperio. Los ataques de Solimán sobre Viena, ayudado por su vasallo Juan Zalpoya, Vaivoda ('gobernador') de Transilvania y rey de Buda, tuvieron lugar en 1529 y 1532. Todas las fechas pertenecen al mismo contexto histórico pero no son verosímiles en boca de un personaje de camino a la coronación.

1332. *fuero*, 'ley', aquí 'jurisdicción', 'poder'.

huyen del cesáreo impero, 1335
y hanse venido a ligar
los esguízaros con ellas,
para querer defendellas,
y aquesto va a sosegar.
Va a elegir los electores 1340
del alto Rey de Romanos,
y a Hungría a esforzar los vanos
y repentinos temores,
que Vaiboda, rey de Buda,
con favor de Solimán, 1345
junta gente, y que [a] Austria van,
la primavera sin duda.
Estas y otras cosas son
las causas para no ir
a Roma, por acudir 1350
de aquí a su petición.
Y nosotros, ¿qué hacemos?,
¿no oyes gran vocería
de placer? Sigue esta vía,
y en la ciudad nos entremos. 1355
Hora es ya, que este ruido
nos avisa que nos vamos,
porque si acá nos estamos
haremos lo no debido.
Sigamos este camino 1360
que más cerca me parece,
por éste que se me ofrece
don Fernando te encamino.

SALVIATI Excelso Emperador, luz de la tierra,

1335. *impero*, de *imperio*, 'mando', 'dominio'; *impero*, por *imperio*, en este contexto, es palabra habitual en las composiciones de Cueva y una variante pertinente en la escritura de la época, como se expresaba Sancho de Londoño (1943: 11) al escribir la «Carta al Duque de Alba» con la que comienza su *Discurso* (1589): «Habiendo yo militado tantos años so el impero de V.ª Ex.ª Ilma. en las más arduas y altas impresas que en el mundo se han ofrecido».

1363. ACOTACIÓN: Vanse todos. Salen Salviati y el Emperador.

a quien el Summo Altitonante tiene 1365
por pilar de su fe, pues en ti encierra
cuanto a tal ministerio haber conviene.
Por quien el fiero turco se destierra,
y el valiente francés teme, y no viene
a inquietar el mundo, que tu mano 1370
invencible sujeta y tiene llano.
Guardando el uso que se guarda en esto,
tu Majestad Cathólica, en presencia
de Dios, me jure siempre estar dispuesto
con eternal observancia y obediencia 1375
en defender la Iglesia del molesto
Luthero, y los demás que con violencia
la ofendieron, siguiendo el crudo intento.

EMPERADOR Yo ratifico vuestro juramento.

SALVIATI Reciba vuestra Majestad agora 1380

1365. *Summo Altitonante*, 'Dios'. *altitonante*, 'que truena desde lo alto'; adjetivo poético del gusto de Cueva, y que usa en dos ocasiones más, en su *Tragedia de Áyax Telamón*, donde califica a Júpiter («sumo Iove altitonante», v. 542, y «Iove altitonante», v. 1543); idéntico sentido se documenta en la *Tragedia de la honra de Dido restaurada* de Lasso de la Vega (1986: v. 206): «Iove altitonante». Destaca en este texto la transposición del término y de su sentido épico desde la mitología clásica a la cultura cristiana.

1367. *ministerio*, «el oficio, ocupación u cargo que toca o pertenece ejecutar a cada uno, en utilidad pública o particular» (*Autoridades*, *s.v.*).

1371. *llano*, 'allanado', 'sin presunción'.

1373. *tu Majestad*. Las formas de respeto requerían una concordancia en tercera persona (*vuestra merced*, *vuestra señoría*, *vuestra Majestad*). Según Keniston (1937: 47), las excepciones a esta norma son muy extrañas. Lapesa (2000: 318) indica que muy ocasionalmente estos tratamientos podían aparecer con un *tu* en lugar de un *vuestra*, y cita los casos de *tu merced* en Juan de Mena y la *Celestina*. La variante es aquí extraña, frente, por ejemplo, al v. 1380, pero es muy habitual en otras obras de Cueva, como en siguiente comedia y en la *Tragedia del príncipe tirano* (Cueva 2009: 140).

1380. ACOTACIÓN: Salviati va entregando al Emperador las insignias propias de su condición.

1380-1391. El *cetro*, la *espada*, el *mundo de oro*, y la *corona* son las insignias del rey y el símbolo de su poder (Nieto 1993: 185). *cetro*, vara compuesta con materiales preciosos. *mundo de oro*, *mundo* o *globus*, es una bola que representa el mundo; en la iconografía regia simboliza la soberanía que tiene el rey sobre el orbe; de ahí se trasladó su significado a la iconografía religiosa, en cuyas imágenes se suele añadir además una cruz encima de la esfera (*Autoridades*, *s.v. mundo*). Véase el análisis de este pasaje y las imágenes de Carlos V con estos atributos en el estudio de esta comedia (cap. 10).

las insignias que pide la grandeza
de Emperador, y aquesta vencedora
mano tenga este cetro de firmeza,
esta espada, que sea domadora
del enemigo de la fe y su alteza, 1385
este mundo de oro, que es el mundo
de que os hace señor, sin ser segundo,
esta corona, a vos justa y debida,
sustente la cabeza gloriosa,
como cabeza de la fe, elegida 1390
para ampararla de la cisma odiosa.
Y el cielo os dé y otorgue tanta vida,
cuanto durare en él la luz hermosa
del sol, y os dé victorias excelentes,
de varias, fieras y enemigas gentes. 1395
Y porque resta que la sacra mano
del Vicario de Dios os unja, vamos,
Emperador dignísimo romano,
a quien el ceptro y obediencia damos.
Y el hacedor del cielo tan ufano 1400
os haga, que de vos sólo veamos
el nombre eterno, de inmortal memoria,
poniendo fin en esto a nuestra historia.

FIN DE LA SEGUNDA COMEDIA

1391. *la cisma odiosa*, aquí se refiere a la ruptura con la Iglesia de las distintas facciones protestantes.

1397. *Vicario de Dios*, 'el Papa'.

1399. *ceptro*, latinismo por *cetro* (v. 1382).

ARGUMENTO DE LA NOVENA COMEDIA DE LA LIBERTAD DE ROMA POR MUCIO CÉVOLA

POR LA fuerza que Sexto Tarquinio hizo a Lucrecia[1], fueron echados de Roma los Tarquinios, los cuales se fueron a Porsena, rey de los etruscos, que era deudo[2] suyo, a demandalle su favor para volver a cobrar el reino que por sus mismos vasallos les era quitado. Porsena, conmovido a favorecer a sus deudos los Tarquinios juntó gran número de gente[3] y vino sobre Roma, la cual puso en tanto estrecho[4] y necesidad que al fin la tomara si no fuera por el valor y excelente virtud de Mucio Cévola, el cual, indinado de ver su patria sojuzgada de los enemigos, se salió de la ciudad y fue al Real de los etruscos determinado de matar al rey Porsena, y llegado a la tienda real halló que estaban haciendo paga a la gente, y como estando junto al Rey su contador[5], que tenía el mismo vestido que el rey Porsena, viendo Mucio Cévola que toda la gente llegaba a él, creyendo ser el Rey, poniendo mano a su espada, arremetió con él y le mató. Y como luego[6] fuese preso, queriendo el Rey darle tormento[7] para saber las acechanzas que contra él los romanos tenían, él con gran valor alargó el brazo y en un fuego que estaba encendido

[1] *fuerza que* [...] *hizo*, de «hacer fuerza [...], forzar, a veces sinifica conocer una mujer contra su voluntad» (*Covarrubias*, *s.v. forzar*).

[2] *deudo*, 'pariente'.

[3] *gente*, latinismo, 'conjunto de personas', aquí se entiende 'grupo de soldados'.

[4] *estrecho*, «metafóricamente vale aprieto, peligro, necesidad, riesgo» (*Autoridades*, *s.v.*).

[5] *contador*, «se llama comúnmente el que tiene por empleo llevar la cuenta y razón de la entrada y salida de algunos caudales, haciendo el cargo a las personas que los perciben, y recibiéndoles en data lo que pagan. Llámase así regularmente el que es cabeza y jefe de alguna contaduría, a distinción de los demás que trabajan en ella, que se llaman oficiales» (*Autoridades*, *s.v.*).

[6] *luego*, 'rápidamente'.

[7] *darle tormento*, 'torturar'.

lo metió y dejó quemar sin hacer demonstración de pena, aunque se abrasaba. El Rey le mandó quitar movido a dolor dél y dijo que se fuese libre, por lo cual, Mucio Cévola, como por remuneración del beneficio recebido, le dijo que trecientos mancebos romanos estaban dentro, en su campo etrusco, que venían con el mismo propósito que él a darle la muerte, que se guardase, lo cual oído del rey Porsena luego alzó su Real y dejó libre a Roma.

Esta farsa[1] representó Alonso de Capilla, ingenioso representante, en las Atarazanas, en Sevilla, año de 1581, siendo asistente don Francisco Zapata de Cisneros, conde de Barajas[2].

---

[1] En un impreso teatral como el presente, nacido en los primeros estadios del teatro profesional, el término *farsa* se puede entender como un rótulo genérico para 'obra dramática', sin mayores consideraciones de tipo teórico o genérico, como ha estudiado García-Bermejo (1997). Véase, sin embargo, las reflexiones sobre este particular en el cap. 2.3.3.

[2] Sobre el contexto de la representación de esta comedia (autor, compañía, corral, presencia del asistente, etc.) véase lo que expongo en cap. 2.3.2.

TODAS LAS PERSONAS DESTA
COMEDIA DE LA LIBERTAD DE ROMA POR MUCIO CÉVOLA

Rey TARQUINIO.
BRUTO, capitán.
MENSAJERO de Roma.
TITO Lucrecio, cónsul.
Publio VALERIO, cónsul y capitán.
EDIL.
SOLDADO.
ESPURIO Largio, capitán.
El dios QUIRINO.
Rey PORSENA.
TIBURINO, capitán de Porsena.
SULPICIO, romano.
PAJE de Porsena.
SACERDOTE de Quirino[1].
FABRICIO, soldado.
TESÍFONE, furia infernal[2].
MEGERA, furia infernal.
EMILIA, matrona romana.
TIBERIA, matrona romana.
SOLDADO etrusco.
SACERDOTE de Porsena.
CONTADOR de Porsena.
MUCIO Cévola, romano.

[1] En los parlamentos no se diferencia entre el Sacerdote de Quirino y el de Porsena; ambos se introducen como Sacerdote.

[2] Cueva, como *Covarrubias* (*s.v. furias*), opta siempre por la forma *Tesífone*, frente a la forma *Tesifonte*.

ARGUMENTO DE LA PRIMERA JORNADA

Roma envía un mensajero al rey Tarquinio diciéndole que por la maldad que su hijo Sexto Tarquinio cometió contra Lucrecia lo desposeían del reino. Púsose luego en camino para Roma y con él un capitán suyo dicho Bruto. Roma se apercibe para defendelle la entrada. Tarquinio llega. Háblale el dios Quirino avisándole de su daño. Llega al muro, no le quieren abrir. Desafíase Bruto y Espurio Largio. Publio Valerio, cónsul, notifica al Rey el acuerdo del senado, y, como lo echa del reino envíanle sus hijos y familia para que se vaya luego de los límites de Roma.

COMEDIA DE LA LIBERTAD DE ROMA
POR MUCIO CÉVOLA

PERSONAS DE LA PRIMERA JORNADA

Rey TARQUINIO.
BRUTO, capitán.
PAJE.
MENSAJERO de Roma.
Tito LUCRECIO, cónsul.
Publio VALERIO, cónsul y capitán.
EDIL.
SOLDADO.
ESPURIO Largio, capitán.
Dios QUIRINO

TARQUINIO Desde el punto que en Árdea fue sabida
la injusta fuerza que mi hijo fiero
hizo a Lucrecia, que a furor movida
el casto pecho dio al desnudo acero,
un hora no me ha sido concedida 5
de reposo, mostrándose el severo
Júpiter contra mí con espantosos
truenos y con prodigios rigurosos.

---

1. ACOTACIÓN: Salen Tarquinio y Bruto, frente a los muros de Árdea.

1. *Árdea*, ciudad de los rútulos, a cuarenta Km. al sur de Roma. Tarquinio había puesto sitio a la ciudad, y allí recibió la noticia de la violación de Lucrecia por su hijo Sexto (*Livio* I, 57).

7. *Júpiter*, divinidad romana procedente del Zeus griego, la figura más excelsa de la mitología grecorromana, el «padre» de los dioses paganos (*Grimal*, *s.v.*). El Capitolio de Roma estaba consagrado a Júpiter, razón por la que esta divinidad se asocia a la causa romana de forma recurrente en esta pieza.

Esto me tiene en un pavor tan grande
que me priva de esfuerzo y de sentido, 10
y hace que en mí sólo reine y mande
el temor que me tiene ya rendido,
recelando que Roma se desmande
por el insulto en ella cometido
de mi hijo, y con súbita mudanza 15
se altere y quiera recebir venganza.

BRUTO Excelso rey Tarquinio, el haber hecho
Sexto Tarquinio un caso de esa suerte,
no ha de ponerte a ti en tan grave estrecho
que tú por él te obligues a la muerte. 20
Muestra el valor de tu invencible pecho,
muestra el poder de aquesa diestra fuerte
que ha echado el yugo a etruscos y sabinos,
en dura guerra a gabios y latinos.
Si esto es así, no sé qué te inquieta, 25
pues sabes que tu nombre solamente
con duro apremio la cerviz aprieta
a la más fiera y más rebelde gente.

TARQUINIO Eso, ¡oh valiente Bruto!, no quieta
mi commovido espíritu al presente, 30
que con tenaz estímulo me instiga
que la vía de Roma apriesa siga.
Y así pues tienes, cual mandé, dispuesto
el campo todo, con presteza vamos
y ocupemos de Roma al punto el puesto, 35
pues deste modo el hecho aseguramos.

---

10. *esfuerzo*, «ánimo, brío, valor, denuedo y valentía del espíritu» (*Autoridades*, *s.v.*).

15. *de mi hijo*, es *por mi hijo*.

24-25. Pueblos limítrofes que son absorbidos, más que conquistados, por Roma. Tarquinio el Soberbio se anexionó a los *latinos* y los *gabios* (*Livio* I, 49-50), pero no a los *etruscos* y a los *sabinos*.

29. *quieta*, en el sentido de «quietud, el sosiego. Quietar y quietarse, sosegar y sosegarse» (*Covarrubias*, *s.v. quieto*).

32. *vía*, 'camino', cultismo muy común en la escritura de Cueva. *apriesa*, 'aprisa', de *priesa*, 'prisa'.

34. *campo*, 'ejército en campaña'.

35. *al punto*, 'al momento', 'en seguida'.

BRUTO No tengo más que replicarte en esto
sino que cual lo mandas lo hagamos.
TARQUINIO Cumple al terrible caso apresurarme
y del romúleo alcázar entregarme. 40
PAJE Poderoso Tarquinio, un mensajero
de Roma pide tu real presencia.
TARQUINIO Entre, y el cielo con piadoso agüero
lo traiga, y vea mi causa con clemencia,
que si en esto es mi hado verdadero, 45
duro castigo con penosa ausencia
me promete, si debe ser creído
lo que he visto y del cielo he conocido.
La primer[a] noche que del impío hecho
tuve noticia por la presta Fama, 50
y fue de todo el caso satisfecho
que el claro nombre de Tarquinio infama,
revuelto en mi congoja, en tal estrecho,
de súbito enprenderse vi la cama
donde el terreno cuerpo quebrantado 55
reposaba del bélico cuidado.
Salí huyendo cual el fuerte toro
herido de la segur rigurosa,
y postrado en el suelo el cielo adoro,
donde vi otra señal más espantosa, 60

---

40. *romúleo*, relativo a Rómulo, hermano de Remo, fundadores de la ciudad de Roma. Se usa aquí *romúleo* por romano. *entregarme*, aquí 'restituirme' (*DRAE*, *s.v.*)

45. *hado*, 'destino', 'fuerza desconocida que gobierna el destino de los hombres'.

50. La *Fama* es la personificación alegórica de la reputación que tienen los hombres y que ella se encarga de difundir y de guardar en la memoria de los pueblos. En el cap. 6 expongo la relevancia que este afán por adquirir un reconocimiento público, que dominó a los hombres del Renacimiento, comporta para la concepción teatral de Cueva, como se muestra de un modo paradigmático en esta pieza.

54. *enprenderse*, 'incendiarse': «viendo de Marte arder el sacro templo | y emprenderse en estatua y ornamento», en la *Tragedia del príncipe tirano* (Cueva 2009: 275).

40-65. El motivo del sueño premonitorio es muy común en el teatro de Juan de la Cueva. Véase la nota a los vv. 305-330 de la *Comedia del saco de Roma*.

58. *segur*, «un género de destral ['hacha'] que corta por ambas partes, o por la una sola, a secando. En Roma los magistrados que tenían potestad de castigar traían delante de sí los que llamaban lictores, con unas segures revueltas en unas varas o mimbres y atadas con unas cuerdas» (*Covarrubias*, *s.v.*). Alude aquí a la *segur* como arma para los sacrificios.

que las estrellas de luciente oro
encubrieron su luz con temerosa
sombra, sonó de armas grande estruendo,
las nubes sangre sobre mí vertiendo.

BRUTO — Esas señales y prodigios vimos
a esa mesma sazón, y claramente
horribles voces en el aire oímos
y aullidos tristes de dañada gente.
Todos por mal agüero lo tuvimos,
y lleno de terror el más valiente
tremiendo se ascondió.

TARQUINIO — Pará un momento,
que el mensajero está en mi acatamiento.

MENSAJERO — Rey Tarquino, el senado envía a mandarte,
viendo la gran maldad que ha cometido
en Lucrecia tu hijo, que apartarte
tengas por bien del reino poseído,
porque en resolución manda avisarte
que si de ti no fuere obedecido
esto que manda y contra su preceto
fueres, que ha de ponerte en duro aprieto.
Mándate juntamente que comigo
envíes quien traiga tu familia al punto,
y que el Tíber no pases si el castigo
no quieres ver que te suceda junto.
A esto vengo y esto, oh Rey, te digo,
que no traspases de lo dicho un punto,
porque el pueblo romano está dispuesto
a morir o quitarte el regio puesto.

TARQUINIO — ¿Con tal inobediencia osa enviarme
Roma un recaudo tan altivo y fiero,
y a mí, su Rey, un tiempo caro, echarme

---

68. *dañada gente*, «los condenados a las penas del infierno» (*Autoridades*, *s.v.*). Véase la nota a los vv. 1186-1187.

70. *tremiendo*, latinismo, 'temiendo'.

72. *en mi acatamiento*, aquí 'ante mi presencia con reverencia', de *acatar*, «vale honrar y tratar con reverencia y respeto a alguna persona» (*Covarrubias*, *s.v.*).

73. *Tarquino* en lugar de *Tarquinio* para forzar el endecasílabo.

90. *recaudo*, 'mensaje'.

con tan ciego rigor del patrio impero?
¿Posible es Roma de su fe faltarme?
¿En Roma hay tal maldad? ¡De Roma espero
que revocando aquese duro apremio 95
dará a mis obras el debido premio!
Y así, puedes volver en vuelo presto,
y al senado decir de parte mía
que mire bien cuán poco debo en esto
y lo mucho que a mí su monarquía, 100
que no intente ocuparme el regio puesto
que ha ensanchado mi esfuerzo y valentía,
si no quiere que el brazo mío levante
y hombre no deje desde el Gange a Tlante.

MENSAJERO ¿Mándasme que otra cosa diga a Roma? 105

TARQUINIO Mándote que le digas que yo mando
como rey suyo y como aquel que doma
el orbe, que revoquen ese mando.

MENSAJERO Para defensa de tu ida toma
Roma las armas, y te está aguardando 110
si traspasares lo que envía a mandarte,
cual a enemigo cruda muerte darte.

TARQUINIO Yo voy tras ti, avisa de mi ida.

MENSAJERO A ti te aviso que ese pensamiento
mudes si quieres no perder la vida, 115
y con esto me vo a decir tu intento.

TARQUINIO ¡Oh triste caso, oh nueva dolorida!

BRUTO ¿Aquí te falta, Rey, el sufrimiento?
Ponte en camino, vamos, y asolemos
a Roma, y por el suelo la igualemos. 120

---

92. *rigor*, 'dureza, aspereza' (*Covarrubias*, *s.v.*). *impero*, de *imperio*, 'mando', 'dominio'; *impero*, por *imperio*, en este contexto, es palabra habitual en las composiciones de Cueva y una variante pertinente en la escritura de la época, como se expresaba Sancho de Londoño (1943: 11) al escribir la «Carta al Duque de Alba» con la que comienza su *Discurso* (1589): «Habiendo yo militado tantos años so el impero de V.ª Ex.ª Ilma. en las más arduas y altas impresas que en el mundo se han ofrecido».

104. *Gange*, por Ganges, río de la India, símbolo del Oriente, y *Tlante*, de Atlante, montaña de Mauritania que suele simbolizar el Occidente.

116. *vo*, por *voy*, para ajustarse a la medida del endecasílabo.

116. ACOTACIÓN: Sale el Mensajero.

Y no quieras así con tal flaqueza
dar a entender que temes su preceto,
de tu esfuerzo olvidado y fortaleza,
que tiene al mundo de temor sujeto.
¿No eres Tarquinio tú, cuya fiereza 125
causa terror y pone en duro aprieto
al ánimo más fiero y orgulloso,
al más rebelde y menos temeroso?

TARQUINIO Valiente Bruto, al punto nos pongamos
en camino, que el caso me apresura, 130
y contra el mando del senado vamos,
por paz si la quisiere o guerra dura.

BRUTO Traspasemos el Tíber, ¿qué tardamos?
Provemos nuestro esfuerzo en su locura.
Entra en Roma a pesar de todo el mundo. 135

TARQUINIO Vamos, que en ese parecer me fundo.

TITO Cónsul Publio Valerio, yo imagino,
según buena razón me rige en esto,
que el Rey al punto se pondrá en camino,
nuestro decreto siéndole propuesto, 140
y si viene de acuerdo justo y dino,
cual sabes, el senado está dispuesto
que la entrada le nieguen y lo excluyan
del reino, y si insistiere lo destruyan.
Vengo a saber, pues sólo a ti te es dado 145
el cargo y la defensa de su muro,
de qué modo o de quién está guardado
en tu ausencia, que sea hombre seguro,
bien satisfecho tienes al senado
que tu persona puesta al riesgo duro 150
del enemigo puede defendernos,
y sola ella en libertad ponernos.

PUBLIO Tito Lucrecio, cónsul excelente,
del imperio romano fijo asiento,
yo tengo a Roma en la ocasión presente 155

119-120. Expresión muy habitual en Cueva. Véase la nota al v. 80 de la *Comedia del saco de Roma*.

137. ACOTACIÓN: Vanse Bruto y Tarquinio y salen Tito Lucrecio y Publio Valerio. El cambio de escena se ha producido sin un cambio estrófico.

guardada cual conviene a nuestro intento.
Espurio Largio, capitán valiente,
es mi lugarteniente, de quien siento
que al Rey, y al mundo si con él viniere,
resistirá y hará lo que quisiere. 160

EDIL El senado envía [a] avisaros
que el mensajero ha venido,
y el Rey tras dél ha partido,
que cumple no descuidaros.
PUBLIO Edil, vuelve y di al senado 165
que Roma está cual conviene,
y si el enemigo viene
no importa ni Marte airado.
EDIL Esa respuesta daré.
PUBLIO Bien puedes. Cónsul, lleguemos, 170
y a Espurio Largio avisemos
porque sin descuido esté.
Llamémosle desde aquí,
dorémosle desto fama.
¡Ah del muro!
SOLDADO ¡Hola!, ¿quién llama? 175
PUBLIO Llamá al capitán ahí.
TITO Entiendo que la venida
del Rey, será de tal suerte,
que ha de condenar a muerte
a cuantos tenemos vida, 180

---

160. ACOTACIÓN: Sale el Edil. Aparece un soldado sobre los muros.

161. El *edil* era «El que cuidaba del reparo, ornato y limpieza de los templos públicos, casas y calles de la ciudad de Roma, y a cuyo cargo estaban las obras del público, que entre los romanos era empleo de consideración y aprecio» (*Autoridades*, *s.v.*).

168. *Marte*, dios de la guerra en la mitología romana. En esta pieza tienen un valor polisémico, entre *Marte* como 'dios de la guerra' y como 'la guerra misma'.

172. *porque*, en la escritura dramática de Cueva tiene en ocasiones un sentido de finalidad, 'para que'.

173. *fama*, aquí 'noticia'.

175. *Hola*, no es aquí admiración, como acostumbra en el Siglo de Oro, sino «modo vulgar de hablar usado para llamar a otro que es inferior» (*Autoridades*, *s.v.*).

porque negarle la entrada
y la obediencia de Rey
querrá derogar tal ley
con el rigor de la espada.

PUBLIO De la suerte que quisiere 185
puede demandar su asiento,
mas será vano su intento
y más quien favor le diere.

ESPURIO General Publio Valerio,
¿qué es lo que quieres mandarme, 190
pues enviaste a llamarme
y tienes sobre mí imperio?

PUBLIO Espurio Largio, el senado,
viendo vuestro gran valor,
pone en vos todo su honor 195
pues su guardia os ha entregado.
Conviene que la guardéis,
porque su final intento
es despojar del asiento
a Tarquinio cual sabéis. 200
No quiere que reine en ella
un Rey que tal hijo tiene,
y así, porque le conviene,
quiere echar los reyes della,
que con observar las leyes 205
con recta, firme equidad,
vivir podrá en libertad
de opresión de injustos reyes.

ESPURIO Publio Valerio, ya sé
la merced que se me hizo, 210
pues por ella satisfizo
el gran senado a mi fe.
Roma está tan bien guardada
cual mandas y el caso quiere,
de modo que si viniere 215
el Rey, le niegue la entrada.

---

188. ACOTACIÓN: Sale Espurio Largio.

192. *imperio*, 'mando', 'poder'; utiliza aquí la forma *imperio* en lugar de *impero* (véase nota a v. 92).

¿Mandas más, cónsul romano?

PUBLIO Que descuido no haya en ti,
porque Roma quiere así
libertarse del tirano 220
y derribar por el suelo
de Tarquinio la esperanza,
dando a Lucrecia venganza
y satisfación al cielo.

ESPURIO Si a no más de esa ocasión 225
vienes, bien puedes tornarte,
que aunque le acompañe Marte
será vana su intención.

TITO Así cumple, porque estamos
certificados que viene. 230
Luego que llegue, conviene
que aviso dello tengamos.

ESPURIO Cual me lo mandas, señor,
será de mí obedecido.

PUBLIO Vamos, será guarnecido 235
el burgo contra el traidor.
Tened la gente aprestada
que yo seré luego aquí,
y si viniere acudí.

ESPURIO Yo avisaré su llegada. 240

TARQUINIO ¿Qué orden seguiremos, Bruto, en esto,
que ya miramos el romano muro?

BRUTO Rey Tarquinio, que ocupes luego el puesto,

---

220. Los romanos han expulsado de Roma a Tarquinio porque es un tirano, argumento que aparece en la pieza de manera repetitiva. Sobre el tema de la tiranía en la obra de Cueva y de los dramaturgos de su generación véase lo que expongo en el cap. 3.

236. *burgo*, «antiguamente se llamaba así lo que hoy se dice aldea, lugar, alquería o casería; pero en lo moderno se suele tomar por arrabal de ciudad, o villa de grande población» (*Autoridades*, *s.v.*). Se puede entender también como 'fortaleza' (*DRAE*, *s.v.*).

238. *luego*, 'rápidamente'.

ACOTACIÓN: Vanse Publio y Tito. Espurio permanece en el muro. Salen Tarquinio y Bruto que a lo largo de la siguiente escena se acercan progresivamente a los muros de Roma.

pues deste modo el caso está seguro,
y si el senado contra ti ha propuesto 245
que seas lanzado con destierro duro,
sosegará su áspera violencia
luego que vea tu real presencia.

TARQUINIO ¡Oh, sumos dioses, que en el alto cielo
en eterno descanso colocados 250
estáis, sin miedo del ligero vuelo
del tiempo, ni mudanza en los estados!
¡Mirad piadosamente el triste duelo
en que me veo y sean aplacados
los odios que en mi daño se conspiran, 255
y los que el ceptro y el honor me tiran!
¡A ti, padre Quirino, humildemente
suplico que los ánimos mitigues
de tu romana y belicosa gente,
y a recebirme como a rey le obligues, 260
que si tú no te muestras hoy clemente
a mi ruego, creerán que tú me sigues,
y siguiendo su fiero pensamiento
seré lanzado de mi regio asiento!
¡En la sublime cumbre de Aventino, 265
en remembranza deste beneficio,
haré un templo en tu nombre, dios Quirino,
do se te ofrezca eterno sacrificio,

---

246. *lanzado*, aquí 'echado': «Fieren de recio en los moros, | del campo los han lanzado», de un romance de Sepúlveda (Durán 1859-1861: I, 468).

249. *alto*, 'digno', 'noble'.

252. *estados*, «en la república hay diversos estados, unos seglares y otros eclesiásticos [...]; en la república, unos caballeros, otros ciudadanos; unos oficiales, otros labradores, etc. Cada uno en su estado y modo de vivir tiene orden y límite» (*Covarrubias*, *s.v. estado*); aquí, en alusión a su pérdida del reino y de su condición de rey.

256. *ceptro*, latinismo por *cetro*, vara compuesta con materiales preciosos que es símbolo del poder real. *tiran*, 'quitan'.

257. *Quirino* es, junto con Júpiter y Marte, una de las tres divinidades antiguas más vinculadas con la ciudad de Roma (*Grimal*, *s.v.*). Frente a éstos, Quirino tiene una función menos definida. Cueva lo presenta en esta comedia como un símbolo trascendente de la esencia del pueblo romano. De esta forma, como veremos en el desarrollo de la pieza, los méritos políticos tienen además un valor religioso.

262. *me sigues*, 'me persigues'.

illustrarelo todo de oro fino
sobre colunas jonias, que dé indicio 270
ser por mí hecho y hecho en tu memoria,
si me das hoy en esto la victoria!

QUIRINO Rey Tarquinio, la voz tuya ha llegado
a los oídos sacros y piadosos
de los dioses, y yo de ti invocado 275
vengo de los alcázares lumbrosos.
Oye atento, pues soy de ti llamado,
y despide esas ansias y llorosos
suspiros, porque hacen poco en esto,
que sin efecto son cual verás presto. 280
Has de saber que Júpiter, oyendo
tu plegaria, con ira rigurosa
la cabeza movió, y en saña ardiendo
tomó un rayo en la diestra poderosa.
Con él te diera triste fin horrendo 285
si yo no le acudiera con llorosa
y tierna voz, movido de tu llanto,
que fue tan eficaz que pudo tanto.
Mas desdeñoso y lleno de fiereza
volvió con ceño el rostro glorïoso, 290
dando a entender que toda tu tristeza
le agrada, y que tu nombre le es odioso,
y por lo que entendí de su aspereza,
sabrás que quiere Jove poderoso
excluirte del reino, pues no hay hombre 295
a quien no ofende de Tarquinio el nombre.
Esto te digo, que es lo que yo entiendo

---

269. *illustrarelo*, de *ilustrar*, 'dar lustre'.

270. *coluna jonias*, por *columnas jónicas*, las columnas pertenecientes al orden jónico, el caracterizado por tener su capitel adornado con volutas.

273. ACOTACIÓN: Aparece aquí el dios Quirino.

276. *lumbrosos*, 'luminosos'.

283. *saña*, «furor y enojo», 'crueldad' (*Covarrubias*, *s.v.*), es común en la literatura épica y es muy usada por Cueva en sus obras; aquí se repite en los vv. 739, 741, 814, 1070 y 1135.

294. *Jove* es *Júpiter*. Véase la nota al v. 7. Se utiliza u otro término en función del cómputo silábico del verso.

del pecho oculto del rector celeste,
y concluyo contigo conociendo
su ira, que no hay cosa que te preste. 300
¡Deja el ceptro real, sal, Rey, huyendo,
que no hay otro remedio si no es éste,
que en la presencia de los altos dioses
la sangre de Lucrecia les da voces!

TARQUINIO Bruto, ¿qué te parece que hagamos 305
si contra mí el gran Júpiter se muestra?

BRUTO Que contra Jove y contra el cielo vamos,
y contra cuanto fuere en contra nuestra.
¿Qué hacemos, qué aguardas, qué dudamos?
Entra, que si Fortuna está siniestra, 310
tu presencia le hará que sea en tu ayuda,
y aunque le pese en tu favor acuda.

ESPURIO ¡Ah de abajo! ¿Quién habla junto al muro?

TARQUINIO ¡Ah de arriba! ¿Quién es quien lo pregunta?

ESPURIO Quien lo pregunta os puede dar seguro 315
o desta lanza ensangrentar la punta.

TARQUINIO Amigos somos.

ESPURIO Menos me aseguro.
Decid quién sois, o a vuestro pecho apunta
el duro golpe, que os hará que luego
lo digáis sin tener tanto sosiego. 320

TARQUINIO Soldado, no te alteres de esa suerte.
¿A Tarquinio, tu Rey, no has conocido,
que le amenazas con la dura muerte
y le hablas con ánimo atrevido?

ESPURIO Ya te conozco.

TARQUINIO Ven sin detenerte. 325
Abre la puerta.

---

304. ACOTACIÓN: Se va el dios Quirino.

310. *Fortuna*, diosa romana que rige, a veces de manera caprichosa, el destino de los hombres. «Se presenta con el cuerno de la abundancia, con un timón –puesto que dirige el rumbo de la vida humana– [...], casi siempre ciega» (*Grimal*, *s.v.*).

311. *tu presencia*, por *vuestra presencia*. Adviértase la analogía de este término con *tu Majestad*, comentado en la nota al v. 542.

315. *dar seguro*, aquí, 'dar salvoconducto' (*Covarrubias*, *s.v.*).

321. *de esa suerte*, 'de esa manera'.

ESPURIO A eso so impedido,
que el gran senado me mandó guardalla
y señaladamente a ti cerralla.
Lo que puedo hacer es al senado
enviarele [a] avisar de tu venida, 330
que en lo demás, cual sabes, soy mandado,
y no me es más licencia concedida.
TARQUINIO No estás a guardar eso tú obligado.
ESPURIO Sí estoy, y aun a quitar tu odiosa vida.
TARQUINIO ¿A Tarquinio, tu Rey?
ESPURIO Rey no tenemos, 335
ni por rey a Tarquinio conocemos.
¡Ah soldados! ¡Las armas en las manos
y venga uno de la guardia presto!
SOLDADO Espurio Largio, honor de los romanos,
¿qué mandas?
ESPURIO Que dejando aqueste puesto 340
avises que el mayor de los tiranos,
que es Tarquinio, a la entrada está dispuesto.
Que me den orden qué haré en tal suerte,
si quieren que le prenda o le dé muerte.
SOLDADO A lo que mandas voy en presto vuelo. 345
ESPURIO Conviene así, no te detengas, parte.
TARQUINIO Espurio, ¿así te atreves sin recelo
ir contra el rey que el cielo quiso darte?
ESPURIO En esto hago lo que quiere el cielo,
y no hago el deber en no acabarte. 350
BRUTO ¿Cuándo tuviste tú tanta braveza?
ESPURIO ¿Cuándo faltó a mi diestra más fiereza?
BRUTO ¿Conócesme que hablas de esa suerte?
ESPURIO Bien te conozco, Bruto, y va tan poco
en conocerte como en darte muerte, 355
pues cuando te la dé mi honor apoco.
BRUTO ¡Hablas como encerrado, que a tenerte
aquí pagarás un blasón tan loco

327. *so*, por *soy*, con pérdida de la *-y* al ser embebida por la vocal siguiente.

338. ACOTACIÓN: Sale el Soldado.

346. ACOTACIÓN: Vase el Soldado.

quitándote la vida entre estos brazos!

ESPURIO ¡Entre aquestos te hiciera yo pedazos! 360

Y porque entiendas que el estar metido
detrás del muro no me da osadía,
toma ese guante, por el cual te pido
campo cuando ha salir hallare vía.

BRUTO Así lo acepto y quede difinido 365
entre los dos cuál ha de ser el día,
adónde y de qué suerte la pelea.

ESPURIO Eso, que está a tu cuenta, se provea.
Yo desafío, tú señala el puesto,
las armas y el lugar, que es preminencia 370
del que es desafiado, que yo presto
me pondré a cumplir en tu presencia.

BRUTO Así sea, y yo daré sobre esto
resolución, si nuestra competencia
será a pie, si a caballo, con escudos, 375
si hemos de llevar armas o ir desnudos.

TARQUINIO Espurio Largio, ¿qué pasión te ciega
a ser contra tu rey inobediente?
¿A tal estremo sinrazón te llega
que tu nombre escurezcas excelente? 380

ESPURIO Por esto al nombre mío no le niega
la viva Fama gloria eternamente,
antes sería no hacerlo escurecerme,
y a miserable infamia someterme.

TARQUINIO Ábreme Espurio, y yo te do y prometo 385

---

358. *blasón*, aquí 'fanfarronear', de *blasonar*, «Recitar las hazañas propias o de sus antepasados» (*Covarrubias*, *s.v. blasón*).

361-375. Espurio reta a Bruto a un duelo. Estos duelos se desarrollaban conforme a unas tradiciones fijas: el que era retado podía establecer las condiciones que mejor le convenían. Para estudiar el duelo en España véase la monografía de Chauchadis (1997).

363. *guante*, «Entre soldados y gente belicosa, desafiando uno a otro, le arroja el guante en el suelo, y aquella es señal de desafío; el desafiado le alza y con esto lo acepta» (*Covarrubias*, *s.v. guante*).

363-364. *te pido* | *campo*, aquí 'te desafío a un duelo'.

374. *competencia*, 'disputa', aquí 'duelo'.

376. *desnudos*, «en la guerra [...] decimos ir desnudo que no va guarnecido de hierro», (*Covarrubias*, *s.v. jinete*).

del gran erario todo mi tesoro,
harete igual a mí y en el respecto
que te tendré al gran Júpiter que adoro.

ESPURIO Tarquinio, eso que das hará sujeto
a quien corrompe la codicia de oro 390
o la ciega ambición, que yo no curo
de más de la custodia deste muro.

PUBLIO Tarquinio, ya te fue notificado
que Roma no quería obedecerte
por rey, y te fue dicho y avisado 395
que no vinieses, que sería perderte.
Tú, contra aqueste acuerdo del senado
vienes, y vienes a buscar tu muerte,
la cual se te dará si en el momento
no te partes cumpliendo el mandamiento. 400
Y así, viendo que el mando traspasaste,
y el Tíber que por término te dimos,
en ira contra ti nos incitaste,
de suerte que a las armas acudimos.
Mas teniendo en memoria que reinaste 405
entre nosotros, nuevo acuerdo hubimos,
y fue, que a ti, pues vienes en presencia,
te sea notificada la sentencia.
La cual es que del regio ceptro y silla
seas lanzado tú y tus decendientes 410
por la maldad, que engendra espanto oilla,
que cometió tu hijo, y vais ausentes,
que de Roma en ciudad, lugar, ni en villa
quedéis, sino buscando estrañas gentes
salgáis de lo que es Roma, y no saliendo, 415
como a enemigos os irán siguiendo.

TARQUINIO Cónsul Publio Valerio, ¿en la nobleza
de Roma hay tal? ¿No obedecer, lanzando

---

386. *erario*, 'el lugar donde se guarda la recaudación de tributos', «el tesoro público» (*Covarrubias*, *s.v.*).

389. *hará sujeto*, de sujetar, 'rendir', 'sojuzgar' (*Covarrubias*, *s.v. sujeto*).

393. ACOTACIÓN: Sale sobre el muro Publio Valerio, cónsul.

409. *silla*, «algunas veces se toma por la dignidad, como silla pontifical», 'trono' (*Covarrubias*, *s.v.*).

su rey? ¿En ella cabe tal bajeza?
¿De Roma tal maldad se oirá cantando, 420
Roma que al mundo espanta su braveza
teme y a un sólo hombre va cerrando
la puerta? ¡A un hombre digo, ay, fiero hado,
a un Rey que os ha mil reinos entregado!
¡Vuelve al senado y di de parte mía 425
que por qué tiraniza lo que es mío,
y por qué de mi reino me desvía
con tan injusto y tan cruel desvío!

PUBLIO Roma no suele usar de tiranía.
Castigar los tiranos sí, y confío 430
que has de pagar la injusta y triste suerte
de Lucrecia, con justa y dura muerte.

TARQUINIO ¿Por qué, si hay en vosotros tal intento,
mi venida temistes, y cerrastes
las puertas? ¿Por qué, si hay tal pensamiento 435
en vosotros, las armas no tomastes?
¿Por qué, pues, traspasando el mandamiento
del tirano senado os encerrastes?
¿Por qué teméis que no me sean abiertas
perjuros, desleales, vuestras puertas? 440

PUBLIO Injusto rey, haberte así cerrado
las puertas no es temor de tu venida,
mas por darte a entender que despojado
estás del reino, por tu odiosa vida,
y agora que te fue notificado 445
abrirán la ciudad, mas si movida
fuere tu voluntad a entrarte dentro,
risistido serás con fiero encuentro,
y porque entiendas que el temor no impide,
¡ah de la guardia!, ¡abrid las puertas luego!, 450
veamos qué es lo que su intento pide,

---

426. *tiraniza*, 'avasalla' (*Covarrubias*, *s.v. tirano*).

427. *desvía*, 'aparta'.

448. *encuentro*, 'golpe', 'envestida', de *encontrar* como «encontrarse con las lanzas como en las justas, torneos y en la guerra» y «el golpe que da uno a otro» (*Covarrubias*, *s.v. encontrar*).

449. ACOTACIÓN: Publio se dirige a sus soldados.

o su vano deseo o furor ciego!

TARQUINIO Cónsul, ¿por qué de ti no se despide
tal injusticia y quieres del sosiego
quitarme así? ¿No ves mi poca culpa, 455
y el senado también que así me culpa?

PUBLIO ¡No hay que ver ya, las puertas te han abierto,
no procures entrar, porque te juro
que en pisando el umbral has de ser muerto,
y el no entrar es remedio más seguro! 460

TARQUINIO ¡Quiero morir, que todo es morir cierto!
¡Ábrame aqueste pecho el hierro duro
y no quiero que Roma me destierre,
sino que muerto en ella, ella me entierre!

PUBLIO Ese último honor aun se te niega. 465
Oye Tarquinio y deja más razones,
y esa vana esperanza que te ciega,
pues no saldrás con tales pretensiones.
Recibe tu familia, que te entrega
Roma, esos dos hijos y esos dones, 470
y sal luego del término romano
o lanzárante con violenta mano,

TARQUINIO ¡Hijos, del honor mío pestilencia,
malditos seáis del cielo y perseguidos,
de vos no tenga Júpiter clemencia 475
ni a vuestro ruego dé jamás oídos!

BRUTO Poderoso Tarquinio, ten paciencia
y demos orden que estos fementidos
paguen la inobediencia que han usado.

TARQUINIO Sí pagarán, sin que hombre sea esentado. 480
Y así prometo, ¡oh pérfidos romanos!,
al cielo y a los dioses immortales,
de vengarme de todos con mis manos
usando en todos excesivos males.

---

469. ACOTACIÓN: Sale la familia de Tarquinio.

466. *razones*, aquí 'palabras'.

478. *fementidos*, 'falsos', «el que ha quebrado su palabra» (*Covarrubias*, *s.v.*): «Yo vos repto, zamoranos, | por traidores, fementidos», de Lucas Rodríguez (Durán 1859-1861: I, 509).

480. *esentado*, 'exeto', 'perdonado'.

Porsena, noble rey de los toscanos 485
y deudo mío, en ocasiones tales
vendrá en mi ayuda. ¡Sus, al punto, vamos,
y contra Roma su favor pidamos!

485. *toscanos*, habitantes de la Toscana, región de Italia que se identifica aquí con Etruria, el reino de los etruscos, que tenían a Porsena por rey. A lo largo de la comedia se utilizará *toscanos* para designar a los *etruscos* y a los partidarios de Porsena.

487. *Sus*, interjección para infundir ánimo a la hora de comenzar una acción: '¡vamos!', '¡arriba!', '¡ea!'. Muy propia de los personajes del teatro pastoril de la primera mitad del siglo XVI.

488. ACOTACIÓN: Vanse Tarquinio, Bruto y su familia.

ARGUMENTO DE LA JORNADA SEGUNDA

Porsena cuenta un sueño que le ha agravado, y Tiburino le cuenta que del mismo sueño lo ha sido él. Tarquinio cuenta al rey Porsena su destierro, pídele su favor, concédeselo, hace a Bruto su Sargento mayor. Sulpicio, un ciudadano romano desterrado de Roma, no aceta el cargo de Alférez real por no ir contra su patria, mándale cortar las orejas, las narices y la una mano, y así lo envía a Roma por mensajero de su ida.

PERSONAS DE LA SEGUNDA JORNADA

Rey PORSENA.
TIBURINO, capitán.
SULPICIO, romano.
BRUTO, romano.
PAJE de Porsena.
Rey TARQUINIO.

PORSENA

Aquejado de un dios, no sé cuál sea,
todo el discurso desta noche he sido 490
con una forma estraña, horrible y fea.
Si del suave sueño era vencido,
luego sobre mi puesto me instigaba
que recordarme hacía despavorido.
Un momento de mí no se apartaba, 495
revolviendo en la presta fantasía
mil quimeras que el sueño fabricaba.
Andando en esta angustia y agonía,
mi espíritu aquejado y congojoso
a su fuerza sabrosa se rendía. 500
Y estando así entregado a su reposo,
otro dios diferente del pasado
me llamaba con rostro congojoso,
y me pedía que con ira echado

489. ACOTACIÓN: Salen Porsena y Tiburino. Un paje al fondo.

490. *discurso*, 'transcurso'. Véase la similitud de este verso, inserto en la narración de un sueño premonitorio (vv. 489-537), con el v. 307 de la *Comedia del saco de Roma*.

491. *fea*, no es aquí 'falto de belleza' sino 'que causa desagrado o aversión'.

694. *recordarme*, 'despertarme', de *recordar*, «despertar el que duerme» (*Covarrubias*, *s.v.*).

495. *de mí*, 'por mí', con la preposición *de* utilizada con un valor agente.

había sido de su regio asiento, 505
que yo hiciese serle restaurado.
Volvía sobre mí, y en el momento
que vía mi notorio desvarío,
sosegaba el confuso pensamiento.
Y como en sueños pocas veces fío, 510
no procuro saber qué significa
éste, de quien por falso me desvío.

TIBURINO Rey, según tu razón especifica
no es desvarío, porque yo he soñado
otro que el mesmo efecto certifica. 515
Porque esta noche, al dulce sueño dado,
vide patentemente con mis ojos
que a dura guerra eras convocado,
que de la Hesperia toda habías despojos,
sojuzgando con mano victoriosa 520
los romanos que causan tus enojos,
y que daba tu diestra poderosa
una corona a un rey, a quien su tierra
lanzado había con ira rigurosa,
y que triunfando de una larga guerra, 525
dejabas puesto el yugo de tu imperio
desde do nace Febo a do se encierra.
Y si lo miras bien no es sin misterio
haber soñado un sueño dos personas.

PORSENA Más hace el vano dios que está en Cimerio. 530
Durmiendo he visto darme mil coronas,
ser vencedor de mil diversas gentes,
ser rey de persas, citas y amazonas.
Y pues los sueños son, si bien lo sientes,

---

519. *Hesperia*, «dos regiones tienen este nombre: la una es Italia y la otra es España; el nombre de Hesperia absoluto se entiende por Italia» (*Covarrubias*, *s.v.*).

527. *Febo*, es Apolo y el «nombre que dan los poetas al sol» (*Autoridades*, *s.v.*).

530. En una cueva del monte Cimerio habita el dios del Sueño (*Metamorfosis*, XI, 592-632). Este motivo se desarrolla ampliamente al comienzo de la segunda jornada de la *Comedia del infamador*, en el que la diosa Venus va a visitar al Sueño a su gruta (Cueva 1992: 119-122).

533. *citas*, 'escitas', pueblo natural de Escitia, entre el Danubio, el mar Negro, el Cáucaso y el Volga (*Espasa*, *s.v. escitas*).

cosas de vanidad, no nos cansemos, 535
pues no deben creerse de prudentes,
y a Sulpicio, que viene acá, escuchemos.

SULPICIO En este punto ha llegado
Bruto, un romano valiente,
que con priesa diligente 540
dice que te trae un recado.
Dispense tu Majestad
si se le dará licencia
de llegar a tu presencia,
trayendo seguridad. 545
PORSENA ¿Qué es lo que dice quererme?
SULPICIO Eso le pregunté yo,
y sólo me respondió:
«Con el rey es fuerza verme».
PORSENA ¿Viene solo o trae consigo 550
persona que le acompañe?
¿Viene de modo que dañe
o aclarase si es amigo?
Porque conviene tener
con los romanos recato, 555

536. *de prudentes*, 'por los prudentes'.

536. ACOTACIÓN: Sale Sulpicio.

540. *priesa*, 'prisa'.

542. *Dispense*, «dispensar en castellano se toma siempre por privilegiar o hacer gracia» (*Covarrubias*, *s.v.*). *tu Majestad*, las formas de respeto requerían una concordancia en tercera persona (*vuestra merced*, *vuestra señoría*, *vuestra Majestad*). Según Keniston (1937: 42-78, 47), las excepciones a esta norma son muy extrañas. Lapesa (2000: 318) indica que muy ocasionalmente estos tratamientos podían aparecer con un *tu* en lugar de *vuestra*, y cita los casos de *tu merced* en Juan de Mena y la *Celestina*.

544. *tu presencia*, por *vuestra presencia*. Adviértase la analogía de este término con *tu Majestad*, comentado en la nota al v. 542.

554-561. Esta estrofa alude a un suceso de la Roma primitiva que transmitió *Livio* (I, 9), entre otros. Ante la falta de mujeres en la ciudad, Rómulo organizó unos juegos en honor a Neptuno e invitó al pueblo sabino con el fin de apoderarse de sus mujeres. Este engaño desencadenó una guerra en la que las propias mujeres sabinas protegieron a los romanos para conseguir la paz. Cueva desarrolla esta historia del rapto de las sabinas en su «Romance de cómo los romanos robaron a las sabinas y lo que sucedió más» (n. 52).

que es gente de tan buen trato
que siempre se han de temer,
que los valientes sabinos,
por fiarse en sus promesas,
vieron sus mujeres presas 560
destos pérfidos quirinos.

SULPICIO Solo viene, y no hay en esto
cosa que pueda dañarte,
no tienes de qué alterarte
dar a romano este puesto, 565
que yo, aunque soy romano,
desterrado ingratamente,
mostraré, Rey excelente,
cuanto debo al rey toscano.
Concede ver tu presencia 570
a Bruto, que te procura,
que tu valor te asegura
y tu esfuerzo da licencia.

PORSENA Yo le concedo la entrada,
anda Sulpicio a traello. 575

SULPICIO Cual mandas voy a hacello
porque diga su embajada.

PORSENA ¿Qué me puede éste querer?

TIBURINO Dél lo podrás saber presto
que demandar este puesto 580
misterio debe tener.
Ya viene, este es el famoso
Bruto, en Roma tan tenido,
de enemigos tan temido
y de amigos tan glorioso. 585

BRUTO Porsena, Rey de toscanos,
en valor igual con Marte,
las manos envía a besarte
Tarquinio, rey de romanos,
y pídete que permitas 590
que pueda verse contigo

561. *quirinos*, de Quirino, divinidad romana, aquí por extensión 'romanos'.

585. ACOTACIÓN: Sale Bruto.

como tu deudo y tu amigo,
y que en tu ciudad lo admitas.
Dice más, que si no tienes
seguro que vea tu muro, 595
que para que estés seguro
él mesmo se da en rehenes.
No viene [a] alterar con guerra
la quietud, mas desterrado
del duro pueblo, forzado, 600
a recogerse a tu tierra.
No dejes, Rey, de hacello,
que aunque lo ves abatido,
desterrado y destrüido,
y otro del que solías vello, 605
Tarquinio es aquel que fue,
y Fortuna y su crüeza
no mudan naturaleza,
cual en Tarquinio se ve.

PORSENA Romano, ¿qué estás hablando, 610
que tu proceder me tiene
suspenso?, ¿Tarquinio viene
desterrado? ¿Estas burlando?

BRUTO ¿Burlarme? No burlo en esto,
ni puedo burlar contigo, 615
que pura verdad te digo
cual verás, queriendo, presto.

PORSENA ¿Que me afirmas que es verdad?

BRUTO Dígote, señor, que sí.

PORSENA ¿Pues cuánto estará de aquí? 620

BRUTO Cerca está de tu ciudad,
y siéndome concedido
ir do está, iré a traello.

PORSENA Vamos, que el deseo de vello
me lleva tras ti encendido. 625

BRUTO También te envía a suplicar
que le otorgues juntamente,

594-595. *que*, con un sentido de finalidad, 'para que'; *seguro*, 'recelo'. Entiéndase: 'para que no tengas recelo de que espía las defensas de tu fortaleza'.

597. *rehenes*, *Covarrubias* (*s.v.*) sólo recoge la palabra en plural.

que no salgas ni envíes gente
que le venga [a] acompañar.
Él y yo y otro soldado 630
venimos, por más secreto.

PORSENA Pues lo manda, yo lo aceto,
ve presto con mi recaudo.
Ve a palacio, que al momento,
dando al mastresala aviso, 635
lo aderece en un proviso
del más precioso ornamento.
La música esté aprestada,
que celebre su venida,
y una espléndida comida 640
como a Jove aderezada.

PAJE Cumplido será del modo
que mandas, señor, hacerse.

PORSENA Sin más punto detenerse
se aderece y cumpla todo. 645
Sulpicio, ¿qué te parece
de la Fortuna mudable
y del hado variable
en el caso que se ofrece?

SULPICIO No sé qué decir, señor, 650
desterrar Roma a su Rey,
ni sé si es violencia o ley,
si es justicia o si es rigor.
Dél sabremos la verdad,
y si tu favor demanda, 655
si no es justa su demanda
no sigas su voluntad.

PORSENA Misterio tiene el destierro.

SULPICIO Señor, desterrallo así,
bien puedes creer de mí 660

---

632. ACOTACIÓN: Vase Bruto. Porsena se dirige a su paje.

636. *mastresala*, de *maestresala*, con síncopa vocálica, habitual en la época, 'criado principal que asistía a la mesa de los señores' (*Covarrubias*, *s.v. mastresala*).

636. en un proviso, latinismo, 'en un instante'.

660. *de mí* en el sentido de 'por mí'. La preposición *de* tiene valor de agente.

que ha sido excesivo el yerro,
y aviso que te conviene
no querer por nadie guerra,
estate en paz en tu tierra.

PORSENA Calla, que Tarquinio viene. 665

TARQUINIO ¡Prospere el cielo tu real grandeza,
poderoso rey Porsena, y te ampare,
en la sublime suerte de tu alteza,
cuanto en su curso el bello sol durare!

PORSENA El hado que con ira y aspereza 670
te trata, ¡oh rey Tarquinio!, te repare,
y conforme al valor de tu alto intento
satisfaga tu justo pensamiento.

TARQUINIO Razón tendrás, ¡oh Rey esclarecido!,
mi venida tener por sospechosa, 675
como a rey de aquel reino que te ha sido
turbador siempre de la paz sabrosa.
Mas una cosa por merced te pido,
que desto dejes la memoria odiosa
y te apliques a oír el lamentable 680
suceso de mi hado miserable.
No quiero con preámbulos cansarte,
ni traerte, gran Rey, a la memoria,
razones que podrían obligarte
a sentir, como yo, mi triste historia. 685
Mas quiero lisamente declararte
el fin lloroso de mi antigua gloria,
porque de tu valor alto se intime
y como a deudo mío te lastime.
Después de haber, con belicosa mano, 690
echado el yugo a gabios y sabinos,

---

665. ACOTACIÓN: Salen Tarquinio y Bruto.

671. *repare*, 'proteja', 'defienda' (*Autoridades*, *s.v.*).

688. *intime*, de *intimar*, «publicar o hacer notoria alguna cosa» (*Autoridades*, *s.v.*).

691-693. Pueblos limítrofes de la primitiva Roma. Tarquinio el Soberbio anexionó a los *latinos* y los *gabios* (*Livio* I, 49-50), pero no a los *suesios* ni a los *sabinos*. Adviértase que es repetición del motivo de los vv. 24-25.

puesto al dominio del poder romano
a los fieros suesios y latinos,
aspirado de Marte soberano,
sujetando mil reinos peregrinos, 695
se ha venido a ensanchar la monarquía
de Roma, por industria y fuerza mía.
Y agora que en quietud estaba puesto
el reino que mi brazo ha sojuzgado,
ocupaba de Árdea el fuerte puesto 700
do a la sazón con gente estó alojado,
Sesto Tarquinio, aquel crüel incesto
y hijo mío, ¡oh mi enemigo airado!,
a Roma fue de Árdea donde estaba,
ciego de amor, que el daño mío aspiraba. 705
La causa de su ida fue, que oyendo
loar a Colatino, deudo mío,
a su mujer Lucrecia, en fuego ardiendo,
quedó sujeto a un ciego desvarío,
al apetito la razón rindiendo, 710
y sin discurrir más ni dar desvío
[a] aquel loco furor, fue a Roma, y luego
forzó a Lucrecia y aplacó su fuego.
Viendo violada así la casta cama,
la constante matrona, ardiendo en fuego, 715
el adúltero ido, apriesa llama
al viejo suegro y marido luego,
el caso oculto a voces lo derrama,
y sin dar a su hecho más sosiego,

---

694. *aspirado*, aquí de *aspirar* como 'inspirar', 'infundir afectos' (*Autoridades*, *s.v.*).

697. *industria*, «ingenio y sutileza, maña y artificio» (*Autoridades*, *s.v.*).

698-729. Tarquinio cuenta a Porsena el caso de la violación de Lucrecia que ha motivado su destierro, según *Livio* (I, 57-59). De este modo, se ordenan los elementos de la historia de la comedia, que había comenzado *in medias res* con el anuncio de la sentencia de destierro al rey.

707. *Colatino*, Tarquinio Colatino, esposo de Lucrecia y sobrino del rey.

715. *constante*, «firme, perseverante», de *constancia*, «firmeza de ánimo» (*Covarrubias*, *s.v. constar*). En la producción de Cueva se utiliza el término, mayormente, para describir la firmeza de las mujeres en la defensa de su honor. Véase la *Comedia de la constancia de Arcelina.*

delante el pueblo que se había juntado, 720
al hierro agudo el casto pecho ha dado.
Cayó muerta, y el pueblo ciego en ira
ha prometido al cielo la venganza,
y contra los Tarquinios se conspira
siguiendo en esto su violenta usanza. 725
Del reino a mí con tal crueldad me tira,
que me mandó que luego sin tardanza
me saliese del término romano,
o que pondrían en mí su cruda mano.
Salí huyendo, y vengo a tu presencia 730
de la suerte que ves, a suplicarte
con humildad que muestres tu potencia
en mi favor, y quieras señalarte
haciendo que revoque tal sentencia
Roma, y si no quisiere, en fiero Marte 735
con tu poder y esfuerzo la destruyas,
y a mí en mi ceptro y silla restituyas.

PORSENA Aunque no hubiera, Rey, tantas razones
de acudir a servir, el odio y saña
que tengo a Roma incita mis legiones 740
que marchen contra Roma, que me ensaña,
y desechando todas dilaciones
la gente pondré luego en la campaña,
que cien mil hombres tengo aderezados,
junta la munición y ellos pagados. 745
Yo quiero ir con ellos juntamente
a ser crüel cuchillo a los romanos,
y hacelles bajar la altiva frente
y dar castigo a sus orgullos vanos.

TARQUINIO Aquí está Bruto, capitán valiente, 750
cuyos trofeos y hechos soberanos

720. El uso del adverbio *delante* sin la preposición *de* está recogido en *Autoridades* y *DRAE* (*s.v.*).

732. *potencia*, latinismo, 'poder'.

745. *munición*, no es aún, en este contexto, «la carga del arcabuz y piezas de artillería», sino los pertrechos, el *bagaje*, «vocablo castrense; significa todo aquello que es necesario para el servicio del ejército, así de ropas como de vituallas, armas escusadas y máquinas» (*Covarrubias*, *s.v. munición* y *bagaje*).

celebra el mundo, y puedes darle a cargo
alguna gente y otro cualquier cargo.

PORSENA Para el discurso desta cruda guerra,
de Sargento mayor le doy conduta, 755
hágolo proveedor de mar y tierra,
que en lo que él proveyere sea absoluta.
A Tiburino, porque en él se encierra
el valor que esta gente disoluta
ha menester para su horrible estrago, 760
Capitán de campaña nombro y hago.
A ti, Sulpicio, cuya fortaleza
es igual a la que es más estimada,
hago Alférez real, do tu braveza
sea cual siempre ha sido ejercitada. 765
Deste modo, de Roma la fiereza
será del valor mío sujetada,
y tú, gran rey Tarquinio, en tu alto asiento,
a pesar del romano mandamiento.

BRUTO No quiero engrandecer, Rey poderoso, 770
la merced generosa que me has hecho,
pues el don muestra bien el generoso
ánimo de ese heroico y alto pecho,
y en memoria de un don tan glorïoso
prometo, porque quedes satisfecho 775
de mí, de ser tan áspero enemigo
a Roma cuanto un tiempo le fue amigo.

TIBURINO Por la merced, ¡oh Rey esclarecido!,
que me haces, te beso pies y manos,
y lo mesmo que Bruto ha prometido 780
prometo yo en los pérfidos romanos,
y en tu gracia no sea recebido
si a sus templos y dioses soberanos,
sin reservar ninguno, no quemare,

---

752. *celebra*, en sentido etimológico, 'hacer público, difundir'.

755. *conduta*, 'provisión o licencia para reclutar soldados' (*Covarrubias*, *s.v. conduta*). Véase también *Almirante* (*s.v. conducta*).

776. *áspero*, 'cruel'.

777. *fue*, por *fui*, forma verbal que utiliza Cueva en otras ocasiones (p. ej. 1992: 100 y 2009: 273).

y a todo su senado degollare. 785

SULPICIO Si me concedes, alto Rey, licencia,
diré de aqueste acuerdo lo que siento,
no ciego de la grande preminencia
que me has dado, mas triste y descontento,
y porque sea contendida mi sentencia, 790
suspende a mi razón el pensamiento
y oye con atención lo que me inspira
el cielo, a quien ofendes en tu ira.
Bien claro entenderás que no me muevo
por interese mío, ni procuro 795
más que tu sólo bien, como a quien debo
la vida y honra en mi destierro duro,
esto que reconozco, aclaro y pruebo
en esto que diré, y al cielo juro
y presento a los dioses soberanos 800
que no me mueve amor de los romanos.
Sola la fe que debo, ¡oh Rey!, tenerte,
y tendré mientras yo tuviere vida,
me incita y me provoca a defenderte
una tan ciega y no acertada ida, 805
porque si quieres en razón ponerte,
entenderás que debe ser temida
y no fácil, cual aquí han mostrado
los que asolar a Roma te han jurado,
que bien sabes y nadie no te engañe 810
con altivas razones, despreciando
a Roma, que no hay gente que le dañe
ni nación a quien tema peleando,
ni hay para qué, ¡oh rey Porsena!, te ensañe
Tarquinio contra Roma, demandando 815
tu favor, el cual debes dalle luego,
mas no ha de ser turbado tu sosiego.

PORSENA ¿Ese parecer das, Sulpicio, en esto?

SULPICIO Excelso Rey, el que conviene he dado,
y pues es justo no te sea molesto, 820
pues va en lealtad, en fe y razón fundado.

PORSENA ¡Yo te mando que dejes este puesto
y con la gente marches que he mandado,

que tu has de ser el que has de ser primero
quien ensangriente en Roma el blanco acero! 825

SULPICIO ¡Antes aquesta tierra que fue amparo
a mi destierro y miserable afrenta
me trague, que yo a Roma le sea avaro,
ni mi lanza en romano vea sangrienta!

PORSENA ¡Oh desleal, oh ingrato! ¿Y no ves claro 830
el yerro que tu vana fe sustenta?
¿Contra mi mando vas, contra mi gusto
y contra aquello de que sólo gusto?

SULPICIO Cuando tu Majestad fuera servido
que puesto en campo un mundo resistiera, 835
ni fuera grave, ni de mí temido,
antes por gloria al riesgo me ofreciera,
mas ser ingrato y ser desconocido
a mi patria, aunque serlo yo quisiera,
no había de consentirlo tu grandeza, 840
mas estimar en mucho mi firmeza.

BRUTO Esa lealtad, Sulpicio, ¿qué declara?
¿Hacer a todos malos y a ti bueno?
No sé yo qué es tu intento, pues tan clara
ves tu ignorancia que en razón condeno. 845
¿Ves una tierra desleal y avara
contra su proprio rey, y estás ajeno
de entender la maldad que dentro encierra,
pues a los suyos y a su rey destierra?
Deja aquesa lealtad, descoge al viento 850
las plegadas banderas, demos muerte
a los que al rey derriban de su asiento,
y muestra en esto esa constancia fuerte.

SULPICIO No seguiré tan crudo mandamiento.

---

828. *avaro*, 'ingrato'.

838. *desconocido*, 'ingrato', 'falto de gratitud'; como en otras ocasiones en la escritura de Cueva, el verso es redundante.

847. Cueva opta casi siempre por el cultismo *proprio.*

850-851. *descoge*, 'despliega'. Cada compañía de los tercios tenía su alférez y su bandera, elemento esencial de la identidad del ejército moderno, pero no del ejército etrusco. *descoge al viento | las plegadas banderas*, entiéndase, por metonimia: 'manda a combatir al ejército que está parado'.

PORSENA A ti te seguirá una cruda suerte, 855
tú morirás tu yerro sustentando.
SULPICIO Para vivir, la muerte te demando.
PORSENA ¿Tanto el amor de Roma te lastima
que pospones tu vida y mi servicio?
Pues eso eliges y de ti se estima, 860
eso será tu galardón, Sulpicio.
No mandaré que la prisión te oprima,
ni que de ti se haga sacrificio,
cual mereces, mas darte aquella paga
con que tu ciega ingratitud se paga. 865
Bruto, tú mesmo en aqueste insano
de Sulpicio has de hacer crüel castigo.
Córtale las narices y una mano,
las dos orejas, presto, como digo.
SULPICIO No causa miedo, en corazón romano, 870
muerte crüel ni áspero enemigo,
que cuando hayas cumplido en mí tu intento
quedaré ufano yo de tu contento.
BRUTO ¿De qué sirve, Sulpicio, esa braveza?
¿Es mejor afearte la persona? 875
SULPICIO ¿Es mejor mostrar punto de flaqueza
y perder de constante la corona?
BRUTO ¿Por qué sigues tan bárbara torpeza?
SULPICIO ¿Por qué sustentas tú lo que abandona
la ley divina y la razón humana 880
con una pretensión tan inhumana?
PORSENA Bruto, ¿qué aguardas? Haz lo que he mandado.
SULPICIO No te detengas, cumple el mandamiento.
Comenzaré a gozar del ser loado
y Porsena a cumplir su horrible intento. 885
BRUTO ¿Desta suerte te quieres ver tratado?
SULPICIO ¡Della quedo glorioso y muy contento!
PORSENA Sal de Cere y a Roma ve, y da cuenta
de mi ida y cuéntale tu afrenta.
SULPICIO No llamo afrenta aquesta, sino gloria, 890

---

865. ACOTACIÓN: Se dirige a Bruto.

888. *Cere*, ciudad situada al norte de Roma y principal enclave de los etruscos (*Livio* I, 2 y I, 60).

pues mi lealtad en esto se comprueba
eternizando el nombre mío y memoria
que ya la Fama por el mundo lleva,
que si de Roma hubieses la victoria,
que no verás, oyéndose esta nueva 895
estimarán en más lo que yo he hecho
que no ser su poder de ti deshecho.

PORSENA Con esto vamos a palacio luego
a reposar, porque en mostrando el día
su pura luz, sin punto de sosiego, 900
a Roma habemos de tomar la vía.

TARQUINIO Eso, gran Rey, es lo que más te ruego.

PORSENA Ya se pone esta empresa a cuenta mía.
¡Ea, Bruto, a las armas, Tiburino,
toquen cajas, marchad, tomá el camino! 905

899-905. Porsena dice que han de descansar antes *tomar la vía* (v. 901) al día siguiente y, en el parlamento siguiente, manda a sus capitanes a movilizar al ejército y comenzar la marcha. No parece que debamos entender que es Porsena el que va a descansar mientras los otros deben comenzar el camino. Es más posible que Cueva, a pesar de los versos anteriores, no quiera perder la oportunidad de terminar la jornada con esta exclamación tan teatral y tan recurrente en su producción dramática.

904. *Ea*, interjección que denota resolución y que eleva el ánimo de los otros personajes. Muy habitual en las arengas y en el estilo de Cueva, como expongo en el cap. 4.

905. *cajas*, 'tambores'. Se transpone aquí de nuevo (véase la nota a los vv. 850-851) el uso de la milicia española del siglo XVI al contexto antiguo, en el que no utilizaban tambores para poner al ejército en movimiento antes de la batalla (Quatrefages 1983: 302-303).

ARGUMENTO DE LA JORNADA TERCERA

Sulpicio llega a las puertas de Roma, cuenta a Tito Lucrecio y a Publio Valerio, cónsules, la venida del rey Porsena, y acabándola de contar muere de las heridas que le mandó dar Porsena, avisando dello al senado. Queman el cuerpo de Sulpicio, meten las cenizas en Roma, llega el campo de Porsena, cerca la ciudad de Roma. Bruto hace campo[1] con Espurio Largio, muere Bruto, despójalo Espurio Largio y vuélvese a Roma. Megera y Tesíphone[2], furias, incitan al rey Porsena y Tarquinio por la muerte de Bruto, y así asaltan con mucha furia a los romanos[3].

PERSONAS DE LA TERCERA JORNADA

TITO Lucrecio, cónsul.
PUBLIO Valerio, cónsul.
EDIL.
Rey PORSENA.
Rey TARQUINIO.
BRUTO.
SULPICIO.
SACERDOTE.
ESPURIO Largio.
FABRICIO, soldado.
MEGERA, furia infernal.
TESÍFONE, furia infernal.

TITO Según trajo la nueva aquel soldado,
de Árdea ha hecho el rey Tarquinio ausencia.
Sin saber el camino que ha tomado

---

[1] *hace campo*, aquí 'desafío', de «hacer campo, salir en desafío» (*Covarrubias*, *s.v. campo*), frente a *campo* como 'ejército en campaña'.

[2] Adviértase la grafía culta con la que se escribe esta palabra en el *Argumento*, frente a la escritura que aparece en la *Tabla de personajes* situada en la misma página. En el impreso de 1588 es frecuente este tipo de desajustes entre los paratextos y las piezas dramáticas.

[3] En este *Argumento* se da mucho protagonismo a la intervención de las furias, pero en el desarrollo de la jornada aparecen de una manera puntual (8 versos) para recoger el cuerpo de Bruto del escenario. En ese momento dan a entender su intención de ir a hostigar a Porsena para que vengue la muerte de su capitán, pero se trata de una mera alusión (vv. 1425-1427) que luego no se lleva a cabo en el desarrollo de la acción, como sí sucede en otras obras, como en *La destruyción de Constantinopla*, donde la presencia de la figura alegórica de la Discordia, la Envidia y la Ambición (Lasso de la Vega 1983: vv. 265-306) provocan la ira de Mahometo, el rey de los turcos, hasta que declara la guerra a Constantinopla.

906. ACOTACIÓN: Salen Tito Lucrecio y Publio Valerio por encima de los muros de Roma.

huyó a su casa y hijos la presencia.

PUBLIO Debe de ir de su pasión forzado, 910
y arrebatado así de su impaciencia,
buscando irá quien la miseria suya
consuele o su lugar le restituya.

TITO Ir puede desde luego procurando
los partos, babilonios y apartados 915
árabes y, el Éufrates traspasando,
hacer allí gran copia de soldados.
Vaya los adiabenos convocando,
y desque juntos todos y pagados
los tenga, venga a Roma a demandalle 920
por fuerza que el real ceptro vuelva a dalle.
Verá que su braveza, que en el mundo
temida ha sido, no podrá ser parte
de volvérselo a dar, aunque el profundo
le ayude y en su ayuda venga Marte. 925

PUBLIO En ese mesmo parecer me fundo,
porque Roma se apresta de tal arte
de munición, soldados y potencia,
que hacer puede a mil mundos resistencia.

SULPICIO ¿Triste osaré llegar 930
a Roma siendo cual fui
desterrado? ¿Es justo en mí

914-921. La relación de pueblos que nombra Tito Lucrecio es anacrónica, es una exageración por 'los pueblos del orbe'. Todos ellos tiene su protagonismo en momentos históricos distintos al tiempo en que se desarrolla esta historia. No aparecen en *Livio*. Algunos son muy anteriores, como los *babilonios*, y otros posteriores, como los *árabes* o los *adiabenos*, 'habitantes de la región de Adiabena', en el norte de la antigua Asiria, conquistada por Trajano (Mexía 2003: 480 y 701).

916. *Éufrates*, río de Mesopotamia. No aparece en *Livio*. Véase la nota a los vv. 914-921.

917. *copia*, latinismo, 'abundancia'.

924. *el profundo*, 'el infierno'.

296. Verso semejante al v. 136.

928. *potencia*, latinismo, 'el poder'.

929. ACOTACIÓN: Sale Sulpicio.

ver su mando traspasar?
¿Tengo de volver atrás
sin decir el mal presente? 935
¡No, ni es bien que yo me ausente,
que el verme le importa más!
Haré lo que debo en esto
a mi patria, y si el senado
condenare haber entrado, 940
a morir estoy dispuesto.
Más importa mi embajada
que no que me den la muerte,
que en Sulpicio aquesta suerte
es la gloria deseada. 945
A Tito Lucrecio veo,
y al cónsul Publio Valerio,
no debe ser sin misterio
pues son los que ver deseo.
¡Desecha, Sulpicio, el miedo, 950
no te falte el corazón,
que en tan honrosa ocasión
verán que doy lo que puedo!
¡Cónsules, gloria y honor
de la poderosa Roma, 955
que el mundo sojuzga y doma
con su esfuerzo y su valor!
¡Conoced vuestro romano,
no os admire su fealdad,
tratado así con crueldad 960
de Porsena, rey toscano!

TITO Romano, ¿quién eres, di?

SULPICIO Soy Sulpicio, a quien lanzastes
de Roma y lo desterrastes.

TITO ¿Pues quién te ha tratado así? 965

SULPICIO Hame puesto así mi hado,
aunque en la causa que ha sido,
mi persona ha ennoblecido,
y mi nombre eternizado.

---

961. ACOTACIÓN: Tito Lucrecio y Publio Valerio se van del muro y salen por las puertas de Roma.

Dadme licencia a contar 970
la causa de mi venida
antes que acabe mi vida,
que ya la siento acabar,
y no me dará fatiga
el morir, que veo acercarse, 975
mas que quiera apresurarse
antes que la causa os diga.

PUBLIO Di, no te impida el temor,
¿qué dolor te señorea?

SULPICIO ¡Ay, romanos! Ver que sea 980
Roma opresa de un traidor.
Esto sólo me ha traído,
herido y cual veis así,
y para saberlo oí
sin divertir el sentido. 985
Como salió mi sentencia
condenándome a destierro,
vine por mi culpa y yerro
a hacer de Roma ausencia.
Fuime a Etruria, hice asiento 990
con Porsena, rey toscano,
que me hizo, aunque romano,
pïadoso acogimiento.
He vivido allí seis años
quieto, aunque desterrado, 995
en sosiego, descuidado
destos miserables daños.
Al fin de estar desta suerte
llegó Tarquinio huyendo,
y contra Roma pidiendo 1000
su favor y poder fuerte.
Porsena le concedió
lo que le venía a pedir,
y protestó destruir

979. *señorea*, 'domina', 'sujeta' (*Covarrubias*, *s.v. señor*).

985. *divertir*, 'distraer', 'apartar'.

990. *Etruria*, región de Italia en la que habitan los etruscos.

a Roma y se lo juró. 1005
A Bruto hizo allí sargento,
proveedor de mar y tierra,
cuanto durase la guerra
que aceptaba tan contento.
A Tiburino, un soldado 1010
toscano, y dél muy querido,
por capitán lo ha elegido
de campaña, señalado,
y a mí, mísero Sulpicio,
para ver aqueste mal 1015
me hizo alférez real
y de mí tal sacrificio.
Bruto y Tiburino, luego
que se vieron en tal puesto,
delante el rey han propuesto 1020
meteros a sangre y fuego.
Yo, viendo la crueldad
de vuestro propio romano
y el deseo del toscano
y de todos la maldad, 1025
habiendo estado escuchando
lo que en esto prometían,
los denuestos que decían
a Roma, en ella hablando,
a Porsena supliqué 1030
que me otorgase licencia
para hablar en su presencia,
y deste modo hablé:
«Vista, Rey, la obligación
que tengo, quiero darte 1035
consejo que desviarte
quieras desa pretensión,
que si a Tarquinio han quitado
de su asiento los romanos,
a vosotros los toscanos, 1040
¿qué os incita su cuidado?

1004. *protestó*, aquí 'declaró su propósito'.

1028. *denuestos*, 'injurias', 'afrentas'.

No dejéis vuestro reposo,
la quietud de vuestra tierra,
amando la odiosa guerra
y esperando el fin dudoso, 1045
y pues sabes la braveza
de Roma, Rey excelente,
no quieras poner tu gente
al rigor de su fiereza.
Tarquinio busque remedio, 1050
y tú, Rey, no lo procures,
ni de restaurallo cures
si en las armas está el medio.
Ya sabes Roma quién es,
y pues lo sabes, no quieras 1055
contra ella alzar banderas,
no te arrepientas después».
Porsena, habiendo escuchado
mi razón, lleno de ira,
con ceño horrible me mira 1060
y así me responde airado:
«Mándote que marches luego
contra Roma, que has de ser
quien primero ha de poner
para destruilla el fuego». 1065
Respondile que la muerte
me mandase dar allí,
antes que esperar de mí
ofenderos de tal suerte.
Encendido en nueva saña, 1070
a Bruto, el crüel romano,
mandó cortarme esta mano
con una crüeza estraña.
Desfigurome cual veis
el rostro, y mandó que luego 1075
viniese sin más sosiego
a decir que lo esperéis.

1945. *dudoso*, «dudoso vale indeterminado» (*Covarrubias*, *s.v. duda*).

1056. *alzar banderas*, 'movilizar un ejército', perífrasis por 'atacar', véase la nota a los vv. 850-851.

El cual, si yo no me engaño,
marchando viene a gran priesa
a conseguir esta empresa 1080
y [a] haceros todo daño.

TITO ¡Oh, Jove eterno! ¿Qué es esto?
¿Es sueño lo que estó oyendo?

SULPICIO No, que yo lo estó diciendo,
y demos fin con aquesto, 1085
que me siento ya acabar,
y entendé que si he venido,
es que algún dios me ha traído
a quereros avisar.

PUBLIO ¿Cuántos días has tardado 1090
desde el día que partiste
y esas llagas recebiste?

SULPICIO Trece sin hoy han pasado.

TITO ¿Pues en qué has tardado tanto?

SULPICIO Las heridas me impedían 1095
el paso, y me enflaquecían
el dolor, ansia y quebranto.
Y agora me afligen más,
que me siento ya acabar
que no puedo respirar. 1100

PUBLIO ¿Con tanta flaqueza estás?

SULPICIO Sí, que ya me veo morir,
y ruégoos, pues que lo veis,
que sepultura me deis,
que es lo que os puedo pedir. 1105

TITO ¡Oh dioses, qué caso estraño!
¡Ya espiró! ¡Muerto es Sulpicio!

PUBLIO De sí hizo sacrificio
por remediar nuestro daño.
Avisemos al senado 1110
del caso que visto habemos,
y licencia demandemos
si será en Roma enterrado.

TITO Yo quiero ir a dar razón
deste famoso misterio. 1115

1097. *quebranto*, «dolor y aflición» (*Covarrubias*, *s.v. quebrantar*).

Quédate, Publio Valerio,
en guardia deste varón.

PUBLIO Mi voluntad te obedece.

TITO Pues yo voy, que a tal vasallo
sólo tú debes guardallo 1120
y a ti su valor merece.

PUBLIO ¡Honrosas llagas que tu rostro afean,
fuerte Sulpicio, honor del reino hesperio,
que dan eterna vida a tu memoria
y señaladas en el alto imperio, 1125
cual el dorado sol lo hermosean
dando al patrio Quirino nueva gloria!
¿Dónde se oirá tu historia
que no tengan invidia de tu muerte,
y estimen tus heridas 1130
en más que no las vidas,
pues mereces por ellas hoy tal suerte
que con la mortal vida que pagaste
a la immortalidad te levantaste?
¡El bárbaro enemigo que con saña 1135
hizo darte esas llagas afrentosas,
a quien no como tú las recibiera,
no vio que en tal demanda son gloriosas,
y que te levantó con gloria estraña
ejecutando en ti crueldad tan fiera! 1140
El sol desde su esphera
no da igual resplandor, cual tú le has dado
a la patria querida,
en ofrecer tu vida
al martirio, ni a Rómulo sagrado 1145
se le ha hecho en la tierra igual servicio,
ni a Marte tan acepto sacrificio.

TITO El senado dispensa, habiendo oído

1121. ACOTACIÓN: Se va Tito.

1147. *acepto*, 'aceptado'.

1148. ACOTACIÓN: Sale Tito.

la muerte que a Sulpicio le da vida,
que aquí donde ha el spíritu rendido 1150
la ofrenda funeral le sea ofrecida,
y que siendo del fuego consumido
el cuerpo, la ceniza sea metida
en Roma y en el templo de Quirino
se ponga en una urna de oro fino. 1155
Viene para este efecto señalado
el sacerdote quirinal, compuesto
del ornamento con que el immolado
al dios Quirino ofrece en su ara puesto.

PUBLIO ¿Que entrar en Roma no le fue otorgado, 1160
muriendo, cual es claro y manifiesto,
por la salud de Roma? ¡Oh, patria cara!
¿Cómo fue en esto tu bondad avara?

TITO El caso fue bien visto y no quisieron
que fuese en Roma el desterrado aceto, 1165
y en que no entrase todos concluyeron,
y esto pasó por general decreto.

PUBLIO ¿Que en ese parecer se resumieron?

TITO Sí, y porque viene el sacerdote eleto
callemos y al encuentro le salgamos, 1170
y las obsequias a Sulpicio hagamos.

SACERDOTE ¡Juntaos, varones del hesperio suelo,
y el alma ilustre del varón Sulpicio
ilustremos, subiendo hasta el cielo
la llama en su honesto sacrificio! 1175
Remuneremos su piadoso celo

1159. *ara*, altar o montículo dispuesto para el sacrificio religioso.

1168. *se resumieron*, 'concluyeron' (*Covarrubias*, *s.v. concluir*).

1168. ACOTACIÓN: Sale el Sacerdote de Quirino.

1160. *eleto*, de *electo*, 'elegido', «el nombrado para alguna dignidad» (*Covarrubias*, *s. v. elegir*).

1178-1199. En este parlamento, el sacerdote alaba el ejemplo de Sulpicio e invoca a las divinidades infernales para que acojan el alma del romano. Las didascalias implícitas nos indican que la escena debió ser espectacular y que, de hecho, se debía simular la incineración del héroe porque desaparece el cuerpo de Sulpicio y es sustituido por una urna, cambio que pudo operarse mediante el uso de alguna trampilla en el escenario, como ha sugerido Shergold (1955) para ocasiones similares.

con su patria, muriendo en su servicio.
Arda la pira, den el cuerpo al fuego,
que la parte mortal consuma luego.
¡A ti, Plutón, señor del hondo Averno, 1180
y a ti, fúnebre y triste Libitina,
a quien el movedor del giro eterno
dio en las obsequias potestad divina,
suplícoos que asistáis, pues el gobierno
desto tenéis, y esta oblación sea dina 1185
que esta alma pase a los elisios prados
de la obscura región de los dañados!
¡Y tú, Sulpicio, a quien la eterna Fama
celebra entre los dignos de memoria,
y con eternas alabanzas llama 1190
tu claro nombre a la immortal historia,
recibe el don del pueblo que te ama,
y en los elisios se te dé la gloria
de tu invicto valor, que dignamente
mereció laurear tu sacra frente! 1195
Vamos al templo, donde sea llevada
esta urna donde tengo recogida
la ceniza, y en orden concertada
de todos sea en la ciudad metida.

TITO Guárdese en todo la costumbre usada 1200
y vamos, que más honra le es debida.

EDIL ¿Cónsules, qué hacéis? ¡Apriesa, apriesa,

1180. *Plutón*, dios del *Averno* ('el infierno') en la mitología grecolatina (*Grimal*, *s.v.*).

1181-1183. *Libitina*, diosa romana encargada de velar por el fiel cumplimiento de las tradiciones y las obligaciones de los vivos para con los muertos (*Grimal*, *s.v.*).

1182. *el movedor del giro eterno*, 'Dios', que hace mover los planetas. No hay en el panteón romano un dios con semejante atributo, por lo que se vuelve a cristianizar las referencias míticas paganas, utilizando para ello la concepción cosmológica del neoplatonismo.

1185. *oblación*, latinismo, 'ofrenda', 'sacrificio'.

1186-1187. *elisios prados*, por *campos elíseos*, lugar arcádico donde residían los héroes y los hombres virtuosos después de la muerte; se presenta como contrapunto de la *obscura región de los dañados* o lugar infernal donde se castigaba a los que habían obrado mal durante su vida. Véase vv. 66-68.

1201. ACOTACIÓN: Sale el Edil, corriendo.

que el enemigo vuestra patria opresa!

PUBLIO ¿Edil, qué dices? No te alteres tanto,
cobra el aliento y di qué es tu recado. 1205

EDIL ¡Que ya se acerca nuestro duro llanto
y el enemigo viene acelerado!

PUBLIO ¿Eso no más te causa tal espanto?

EDIL En arma queda puesto el gran senado.
Horacio es ido a defender el puente 1210
y el pasaje del Tíber con gran gente.

TITO Gran sacerdote, sigue tu camino
y los demás por esta orden que vamos,
y presentad la urna al dios Quirino,
porque nosotros otra vía tomamos. 1215

SACERDOTE Pues me lo mandas, cónsul, yo camino,
y al cielo ruego que con bien veamos
el fin de aquesta no pensada guerra,
y en quietud vencedora nuestra tierra.

PUBLIO Esa nueva, ¿de dónde se ha sabido? 1220

EDIL De Ianículo vino un mensajero,
y dijo que el rey Porsena ha rompido
su fuerza con rigor del duro acero,
que Tarquinio entró en él enfurecido
diciendo: «¡Muera quien el regio impero 1225
me quita, mueran todos los romanos
en poder de los bélicos toscanos!».

PUBLIO Cónsul Tito Lucrecio, no tardemos,
que aquella caja a recoger nos llama.
Dejemos este puesto ya y tomemos 1230
las armas que han de darnos vida y fama.

TITO ¡Oh, eternos dioses! ¿Tal miseria vemos?
¿Tanto el romano pueblo se desama

1210-1211. *Horacio*, es Horacio Clocles, héroe romano que impidió el acceso a Roma del ejército de Porsena por un puente de madera que cruzaba el río Tíber, al defender él sólo la posición hasta dar tiempo a sus hombres a derribar el puente, según recuerda *Livio* (II, 10).

1219. ACOTACIÓN: Vase el Sacerdote, con la urna y su séquito.

1121. *Ianículo*, uno de los montes o colinas sobre los que está asentada la ciudad de Roma.

1128. ACOTACIÓN: Ruido de tambores al fondo tocando a recoger.

de vos, que el miedo cierre nuestras puertas
que a tantos triunfos han estado abiertas? 1235

PORSENA ¡Pagad así, romanos atrevidos,
vuestra altivez, y no pondré en mi ara
las victimas, ni fuegos encendidos,
si hombre dejo de esa tierra avara!
¡Con las armas los pactos son rompidos 1240
en vuestro daño, mi verdad es clara,
pues sois testigos del sangriento estrago
que hoy he hecho dándoos vuestro pago!

TARQUINIO Poderoso rey Porsena, ya veo
el ceptro que estos pérfidos me niegan 1245
en mi mano, y a Etruria hacer trofeo
de su poder, que en mi poder entregan.

PORSENA Si corresponde el hecho a mi deseo,
las causas y razones que los ciegan
serán en condenarlos de tal suerte 1250
que tú poseas tu reino y les des muerte.

BRUTO Por el orden que diste está cercada
Roma, sin discrepar de tu mandado,
la infantería la tiene rodeada,
que no hay paso que esté desocupado, 1255
la demás gente toda está alojada
en sus puestos, y puesta en tal cuidado
que con descuido puedes entregarte
al descanso, pues ves el día faltarte.

PORSENA El cansancio demanda, Rey, que vamos 1260
a entregar nuestros cuerpos al reposo,
pues del trabajo deste día quedamos
tales, que habrá de sernos muy sabroso.

TARQUINIO En la ocasión en que al presente estamos
no podrá ser el descansar odioso. 1265

PORSENA Con ese parecer conformo el mío,
y vamos por aquí, que yo te guío.

1235. ACOTACIÓN: Vanse Tito y Publio. Salen Porsena, Tarquinio y Bruto.

1245. *el ceptro*, latinismo, *cetro*, aquí es metonimia por 'el poder'.

1267. ACOTACIÓN: Se va Porsena, Tarquinio y Bruto y aparecen Espurio y Fabricio, sobre el muro de Roma.

ESPURIO Cuenta Fabricio, vélese este muro,
no haya descuido, pues importa tanto.
FABRICIO Bien puedes de mi guardia estar seguro, 1270
que sueño ni temor te causen llanto,
que por el sumo Júpiter te juro
que no me ponga el fiero Marte espanto
ni me mueva de aquí donde estoy puesto.
ESPURIO Yo estoy bien saneado de ti en esto. 1275
BRUTO Agora que en quietud la gente duerme
quiero llamar a Espurio a la batalla,
que no es razón más tiempo detenerme
si en el valor, cual publicó, se halla.
Pruebe comigo ya sin suspenderme 1280
la fiera espada, el fuerte escudo y malla.
Pídame en campo el gaje que me ha dado
y salga, pues soy dél desafiado.
La fortaleza es ésta, llamar quiero.
¡Ah de la guardia!
ESPURIO ¿Quién es el que me llama? 1285
BRUTO Bruto, que viene a dar castigo fiero
a Espurio, que el descanso y ocio ama.
ESPURIO Siempre fuiste en razones delantero,
Bruto, no en hechos de gloriosa fama.
Yo soy Espurio, en este muro puesto, 1290
y no en descanso, cual aquí has propuesto.
Mas dejando esto aparte, ¿qué me quieres
que a tal hora me vienes procurando?
BRUTO Viendo cuán flaco de memoria eres

1268. *Cuenta*, por *tener cuenta*, «tener advertencia o cuidado en alguna cosa» (*Autoridades*, *s.v. cuenta*).

1275. *saneado*, 'seguro', 'convencido'.

1275. ACOTACIÓN: Sale Bruto.

1280. *sin suspenderme*, 'sin dejarme suspenso', de *suspenso*, 'parado' (*Covarrubias*, *s.v. suspender*).

1281. *malla*, cota formada con anillos de hierro para proteger el tronco de cuerpo de los soldados (*Almirante*, *s.v.*).

1282. *gaje*, 'prenda o señal de un desafío', en alusión al guante con el que Espurio desafió a Bruto en los vv. 361-375.

1289. *razones*, aquí 'palabras'.

y que duermes, te vengo recordando 1295
que dejes ya el hablar a las mujeres
y al campo salgas do te estó aguardando,
pues sabes tú que tú lo demandaste
y este guante en señal dél me arrojaste.
Yo que he sido de ti desafiado, 1300
lugar y armas quiero señalarte,
porque vengas cual yo te aguardo armado,
y no como no puedas señalarte.
Una espada, una cota y un doblado
escudo traigo para conquistarte, 1305
y señalo el lugar aquí delante
do hinco esta jineta con tu guante.

ESPURIO Bruto, no entiendas que temor ni olvido
han diferido la batalla fiera,
que a Toscana a buscarte hubiera ido 1310
si de salir licencia se me diera.
Mas ya que soy de ti reprehendido,
yo acepto el campo y yo saldré allá fuera,
antes que absconda Cintia su luz pura
te iré a buscar y a darte muerte dura. 1315

BRUTO Nadie verá deste lugar moverme
hasta que aplaque el fuego en que me ardo
con darte muerte, y yo en descanso verme,
y así me alojo aquí y aquí te aguardo.

ESPURIO ¡Dioses, no permitáis así ofenderme 1320
de Bruto, que publica que me tardo
de pelear con él, sed hoy comigo
en darle a su arrogancia cruel castigo!
Fabricio, tú has de serme favorable
en una cosa que pedirte quiero, 1325
que será prueba de amistad notable,

1294. *flaco*, «débil, falto de vigor y fuerzas» (*Autoridades*, *s.v.*).

1304. *cota*, «cierta armadura del cuerpo, que resiste a los golpes y punta de espada» (*Covarrubias*, *s.v.*). *doblado*, 'gordo', 'recio'.

1307. *jineta*, «lanza corta con una borla por guarnición, junto al hierro dorado, insignia de los capitanes de infantería» (*Covarrubias*, *s.v.*).

1314. *Cintia*, 'la luna', nombre que se identifica también con el de la diosa Diana, nacida a la vez que Febo ('el sol'), en la ladera del monte Cinto, en la isla de Delos.

y has me el secreto de jurar primero.

FABRICIO Yo muera en un destierro miserable
entre citas, sujeto a su odio fiero,
si a lo que me mandares no acudiere 1330
o si el secreto tuyo descubriere.

ESPURIO Yo he de bajar a pelear con Bruto,
tenga contraria o favorable suerte,
en esto estoy cual oyes resoluto,
y lo que has de hacer en esto advierte. 1335
No es justo que este fiero disoluto
hable, sino morir o dalle muerte,
y así quiero bajar por más seguro
por una escala a donde está, del muro.
Tú has de quedar en este lugar puesto, 1340
y si viniere cónsul o otra gente
a buscarme, dirás que fue a otro puesto
a requerillo en la ocasión presente,
que en el gran Jove espero que muy presto
he de volver, y porque no consiente 1345
el tiempo más espacio, arroja luego
la escala y ten memoria de mi ruego.

FABRICIO Quisiérate estorbar tan fiero intento,
y una ida tan ciega y peligrosa,
y temo persuadir un pensamiento 1350
que está ya resoluto en una cosa.

ESPURIO No hay ya lugar de más detenimiento,
que la noche se pasa presurosa,
quede, Fabricio mío, Dios contigo.

FABRICIO Él te acompañe y dé victoria, amigo. 1355

ESPURIO Este es el puesto donde Bruto fiero
dijo que me aguardaba a la batalla,
la jineta es aquesta y el guerrero
no veo, ni aún él debe de guardalla.

1329. *citas*, 'escitas'. Véase la nota al v. 533. La crueldad de los escitas era proverbial, como atestigua Pedro Mexía (2003: 243) al tratar sobre ellos en el capítulo que dedica a la crueldad en su *Silva de varia lección*.

1342. *fue*, por *fui*. Véase la nota al v. 777.

1355. ACOTACIÓN: Espurio baja del muro por una escala. Aparece Bruto dormido a un lado del escenario.

¿Si es el que duerme allí, que el blanco acero 1360
relumbra? Él es. ¿Confíase en la malla
que con tan gran descuido está durmiendo
esperando contrario? No lo entiendo.
Por no hacer ofensa a mi nobleza,
y que de mí se entienda cobardía, 1365
dejo de darle el fin que su torpeza
merece y conseguir la suerte mía,
mas no permita el cielo que bajeza
haga, ni siga tan infame vía
que digan que durmiendo le di muerte, 1370
porque temí probar con ella suerte.
¡Ah, Bruto! ¿Así te duermes esperando
a tu enemigo? ¡Deja ya el reposo,
toma las armas que te estó aguardando
para darte castigo riguroso! 1375

BRUTO ¡Cobarde! ¿Si el cogerme reposando
te pudo hacer del hecho victorioso,
para qué me quesiste ver despierto
pues pudiendo dar muerte serás muerto?

ESPURIO Eso será como ordenare el cielo. 1380

BRUTO El cielo será en esto de mi parte,
y si no lo quisiere ser, del suelo
le daré guerra al mesmo Jove y Marte.

ESPURIO Esas blasfemias causarán tu duelo,
y ellas serán, ¡oh fiero!, en castigarte, 1385
que al fin, como eres Bruto, como bruto
das de quien eres semejante fruto.

BRUTO ¡Oh dioses, no acudís al ruego mío!
¡Si aquí me falta vuestra ayuda agora
ni en dioses creo ni de dioses fío, 1390
sino sólo en mi espada vencedora!

ESPURIO En ellos y en aquesta mía confío
que he de verte sin vida antes de un hora.
¿Ya enflaqueces de sola una herida?

BRUTO En mi pecho flaqueza no se anida. 1395

ESPURIO Detente, no te vayas retrayendo.

BRUTO Eso te digo a ti que estás temblando
y te vas de mis golpes abscondiendo,

que ya te van con muerte amenazando.

ESPURIO Tu morirás de aqueste golpe horrendo, 1400
¡cobarde!, que ya el puesto vas dejando
y el cuerpo de alma dejarás desierto.

BRUTO ¡Oh, dioses, que vosotros me habéis muerto!

ESPURIO Ya estás rendido, ya en el suelo puesto,
Bruto. ¿Qué es de los fieros y braveza? 1405
¡A acabarse han venido tan de presto
sin ver cumplido el fin de tu fiereza!
Esta jineta y guante llevo, que esto
será el despojo y vo a mi fortaleza
apriesa, pues el día en presto vuelo 1410
viene mostrando con su luz el suelo.
¡Ah del muro!

FABRICIO ¿Quién es?

ESPURIO Yo soy, Fabricio,
echa la escala.

FABRICIO Sube, amigo caro,
que en un lloroso y mísero ejercicio
me has tenido, temiendo el hado avaro. 1415

ESPURIO A mi demanda estuvo tan propicio
que vi mi intento dándome su amparo,
Y así dejo vencido mi enemigo.

FABRICIO ¡Mil veces, summo Jove, te bendigo!

MEGERA Tesíphone, ya ves lo que ha pasado, 1420

1405. *fieros*, en las comedias de Cueva, *fiero* aparece con mucha frecuencia como adjetivo (véase nota al v. 2 de la *Comedia del saco de Roma*). Como sustantivo plural «significa bravatas y baladronadas con que alguno intenta aterrar a otro» (*Autoridades*, *s.v. fiero*).

1415. ACOTACIÓN: Espurio sube por la escala al muro de la ciudad.

1419. ACOTACIÓN: Salen las furias Megera y Tesífone.

1420-1427. *Tesífone* y *Megera*, junto a *Alecto*, son tres divinidades violentas de origen heleno que los romanos denominaron *furias*. Se identifican con los castigos infernales, la venganza y la guerra (*Grimal*, *s.v. erinias*). Cueva pudo asimilar este motivo tanto de la cultura clásica como de la tragedia renacentista italiana y lo incorpora a muchas de sus piezas. En algunas obras hace tan sólo una breve referencia a las furias, y en otros, como en esta pieza, las furias desempeñan un papel dentro de la trama. Según la *Iconología* (1593) de Ripa (2002: II, 365, *s.v. traición*), cada furia «estará pulcra y cuidadosamente vestida, ha de llevar una máscara sobre el rostro de modo que, al levantarla un tanto con una mano dejará en parte al descubierto su rostro horrible y macilento. La máscara que decimos

ese cuerpo llevemos a la tienda
de Porsena, que duerme descuidado,
y demos voces porque el caso entienda,
y siéndole de todo aviso dado,
insistiremos que vengar pretenda 1425
en los romanos esta muerte fiera.

TESÍFONE Bien dices, vamos sin tardar, Megera.

FABRICIO Un sacrificio debes dignamente
al summo Jove, y otro al fiero Marte,
en habiendo ocasión más conveniente, 1430
pues sin dubda acudieron a ayudarte.

ESPURIO Rumor resuena de confusa gente,
no sé qué pueda ser, ponte a esa parte
prevenido, no estés de cosa falto,
no nos vengan a dar algún asalto. 1435

PORSENA ¿Qué se puede esperar, viles romanos,
de vosotros, si usáis tales traiciones,
y a ellas remetís lo que las manos
no hacen, ni los flacos corazones?
¡Pues yo juro a los dioses soberanos 1440
de impedir vuestras vanas pretensiones,
y de Bruto vengar la injusta muerte
de modo que redunde en vos la suerte!

TARQUINIO No se difiera más, demos en ellos,
pongamos por el suelo su alto muro, 1445
que ya no hay que aguardallos, ni creellos,
paguen su insulto con castigo duro.

TIBURINO Fácil cosa será, señor, rompellos.

PORSENA Si es fácil, ¿qué aguardáis? ¿Yo qué procuro?
¡Toquen al arma presto! ¡Al arma amigos, 1450
al arma, mueran estos enemigos!

---

tendrá muy rubios rizados los cabellos, llevando en la cabeza un velo sutilísimo tras el cual se traslucen unas sierpes que conforman su verdadera cabellera».

1427. ACOTACIÓN: Vanse las furias Megera y Tesífone con el cuerpo de Bruto.

1431. ACOTACIÓN: Ruido de soldados.

1435. Acotación: Salen Porsena, Tarquinio y Tiburino.

ARGUMENTO DE LA CUARTA JORNADA

Viéndose los romanos cercados, hubo pareceres entre algunos dellos que abriesen las puertas y se entregasen al rey Porsena. Emilia y Tiberia, dos matronas romanas, acusan la flaqueza de los romanos. Mucio Cévola, con licencia del senado, sale de Roma y va al campo etrusco, mata un soldado, vístese en el hábito etrusco, llega a la tienda del rey Porsena, mata a su contador creyendo ser el Rey, préndenlo, mete el brazo en un fuego y quémaselo. Alza Porsena el cerco, vuelve Cévola a Roma adonde fue recebido con grande alegría.

PERSONAS DE LA CUARTA JORNADA

TITO Lucrecio.
PUBLIO Valerio.
EMILIA, romana.
TIBERIA, romana.
MUCIO Cévola.
SOLDADO etrusco.
Rey PORSENA.
SACERDOTE de Porsena.
CONTADOR de Porsena.
TIBURINO.

TITO Quebrantados de un cerco tan molesto,
cónsul Publio Valerio, ¿qué haremos?
¿Qué acuerdo que sea cuerdo habrá sobre esto,
pues tan sin esperanza nos perdemos? 1455
Que por los altos dioses te protesto,
que si deste arte un mes nos detenemos,
Roma será asolada y destrüida,
sin quedar hombre nuestro con la vida.
Las municiones ya nos han faltado, 1460
la gente está del cerco quebrantada
y pide que el contrario sea lanzado,
pues no hay otro remedio, con la espada.
En varios pareceres el senado
se divide, y no viene en hacer nada, 1465
porque votan los unos y otros dicen
otro, y otros lo dicho contradicen.

PUBLIO Nunca se ha visto Roma en tanto estrecho
después que la fundó Rómulo eterno,

1452. Acotación: Salen Tito y Publio.

ni tanto mal nación jamás le ha hecho, 1470
ni jamás cosa le quitó el gobierno.
Y agora, ¡ay cielo!, no hay quien su provecho
mire ni quien deseche el llanto tierno.
Todos de hambre y sed necesitados,
piden que sean a Porsena entregados. 1475

TITO Anoche se trató que se le abriese
la puerta y la ciudad se le entregase,
y resolutos ya en que se hiciese
tornaron a mandar que se dejase.

PUBLIO Más honesto sería que pereciese 1480
toda Roma y el reino se asolase,
que verse en sujeción de los toscanos,
teniendo aún vida y armas en las manos.

EMILIA Cónsules, ¿tanto sosiego
en esta ocasión tenéis, 1485
viendo encendido cual veis
en vuestras casas ya el fuego?
¿Hay cosa de tanta mengua
que en tan peligroso estado
hayáis las armas dejado 1490
y uséis de sola la lengua?
¿Podéis ver con vuestros ojos,
cosa de tanto dolor,
que el contrario vencedor
os lleve así los despojos, 1495
y que en Roma no haya habido
acuerdo de defenderse,
sino votos de meterse
detrás del muro batido?
¡Dejad, dejad la pereza, 1500
las armas tomá en las manos,
acordaos que sois romanos
y esforzaréis la flaqueza!
¿Do están vuestros corazones,
que del mundo han sido espanto, 1505

1483. ACOTACIÓN: Salen Emilia y Tiberia.

y han puesto en terror y llanto
las más remotas naciones?

TIBERIA ¡Romanos! ¿En qué entendéis?
¿Qué aguardáis? ¿Estáis cercados
y vosotros encerrados? 1510
¿De ese modo os defendéis?
¿No os enciende vuestra pena,
ni vuestra patria os lastima,
ni de vosotros se estima
ver al cuello la cadena? 1515
¡Ay, Roma desventurada,
que bien mereces tal nombre,
pues no tienes sólo un hombre
de quien seas amparada!
En esta sangrienta guerra, 1520
donde quien fuiste no eres,
habrán de ser las mujeres
las que defienden tu tierra.

TITO Matronas, ¿qué frenesí
a tal locura os incita, 1525
o qué furia os solicita
para que habléis así?
¿Vuestra lengua osa decir
cosa que a Roma ofenda,
pues no hay ninguno que entienda 1530
sino en daros el vivir?

EMILIA ¿Nuestro vivir se procura
metidos detrás del muro,
viendo el enemigo duro
que el combate os apresura? 1535
¿No veis que no hay que comer
y que la necesidad
os hace dar la ciudad
al enemigo en poder?

TITO Si en un cerco tan molesto, 1540
do un año se ha padescido,
os habemos defendido,
¿qué más demandáis sobre esto?

TIBERIA ¡Buena defensa habéis hecho,

difiriendo la batalla, 1545
puestos detrás la muralla
y no al peligroso estrecho!
Y de haber así aguardado
en cobardes dilaciones,
sin armas y municiones 1550
la ciudad habéis dejado.
¡Sólo ha habido en el Consejo,
por do la paciencia pierdo,
dar un acuerdo a otro acuerdo,
a un consejo otro consejo! 1555

PUBLIO Romanas, vuestro temor
os hace que nos culpéis,
aunque claro conocéis
que es pasión y ciego error.
Volveos y no temáis, 1560
que en Jove tengo esperanza
que este mal hará mudanza
con el fin que deseáis.

EMILIA El fin será que la muerte
haga en Roma su trofeo, 1565
que en las señales que veo
esta será nuestra suerte.

TITO ¡Otra cosa ordene el cielo!

TIBERIA El cielo ordena el fin nuestro,
y el hado crudo y siniestro 1570
que apresura nuestro duelo.

MUCIO Viendo, ¡oh romanos!, la miseria nuestra,
y que ya estamos sin remedio humano,
contra la suerte a nuestro bien siniestra,
regida por el hado fiero, insano, 1575
sólo un camino de salud se muestra
para que nuestro mal, tan inhumano,
acabe, y ha de ser que yo dé muerte
a Porsena, que causa nuestra suerte.
Ya veis que hay votos, viendo cual estamos, 1580

1371. ACOTACIÓN: Sale Mucio.

que la ciudad cercada le entreguemos,
y que a su yugo, ¡ay, cielo!, sometamos
la cerviz con que el mundo opreso habemos.
Razón será primero que veamos
lo que en aquesta confusión hacemos, 1585
y tentando los medios más dudosos
hallemos los que fueren provechosos.
Todo el discurso desta noche fría,
una deidad, no sé cuál sea, me llama,
y a un hecho me espolea, incita y guía, 1590
que a Roma ha de librar y a mí dar fama.
Inspírame que luego haga vía
a Porsena, que tanto nos desama,
y le dé muerte, pues muriendo él, luego
se verá Roma vuelta a su sosiego. 1595
Vengo a que sólo permitáis que vaya
al campo etrusco a conseguir mi suerte,
pues nada pierde Roma cuando haya
Mucio por su salud sufrido muerte.
Ya veis nuestra flaqueza y que desmaya 1600
la gente, y veis que ya no hay torre o fuerte
que al contrario resista los asaltos,
que al suelo igualan ya los muros altos.

TITO Mucio, bien creo que tu fuerte pecho
aspira a esa hazaña memorable, 1605
mas visto bien nuestro lloroso estrecho
será mejor que en eso no se hable.

MUCIO Cónsul, si estás de mí tan satisfecho
cual dices, seme en esto favorable,
pues sola una licencia te demando 1610
para salir, el bien común buscando.

PUBLIO A tan justa demanda no es justicia
negarle, ¡oh cónsul!, lo que pide en esto.
Vaya, que pues el bien nuestro codicia
algún dios lo encamina, vaya presto. 1615

TITO Cierto que le hacemos injusticia.

1588-1589. Expresiones habituales en la fraseología de Cueva. Véase la nota al v. 490.

1596. *a que*, con sentido de finalidad 'para que' (Keniston 1937: 388).

MUCIO En detenerme más en este puesto.
TITO ¿No ves, Mucio, la muerte conocida?
MUCIO A morir voy por dar a Roma vida.
PUBLIO ¿En qué nos detenemos? ¡Vamos luego 1620
y vaya do le lleva su destino!
Y vosotras, matronas, dad sosiego
a vuestro llanto y padecer contino.
EMILIA ¡Cuando vea apartar de Roma el fuego
y mostrársele el cielo más begnino! 1625
MUCIO Tened, nobles romanas, confianza,
que hoy veréis libre a Roma y con venganza.
SOLDADO Yo entendí que me fuera de otra suerte
el venir a esta guerra por soldado,
y veo que ni ardid ni brazo fuerte 1630
en cosa alguna me han aprovechado.
Quiero por ver si quiere ya que acierte
con priesa alguna el invidioso hado,
sentarme aquí y aquí esperar que venga
algún romano en quien despojo tenga. 1635
MUCIO ¡Potente Jove, dame agora aliento
para que el fin de mi deseo consiga,
de suerte que este hierro vea sangriento
en Porsena, caudillo desta liga!
SOLDADO Rumor de gente desta banda siento, 1640
quiero aguardar aquí, que a más me obliga
la gran necesidad.
MUCIO Hablar he oído,
sin duda alguna espía me ha sentido.
SOLDADO No puede ya encubrírseme el romano
que acercándose viene al fin horrendo, 1645
quiero salir a él y echarle mano,

1623. *contino*, 'continuo'.

1625. *begnino*, metátesis por *benigno*, habitual en la morfología del castellano áureo. «¿Quién duda que el real pecho begnino | no se muestre, oyendo la tristeza | donde están estos míseros contino?», en Cervantes (1981: 346).

1627. ACOTACIÓN: Vanse todos y sale un Soldado etrusco, vanguardia del ejército de Porsena. Sale Mucio.

1643. *alguna espía*, en femenino en la época.

no se me vaya, en viéndome, huyendo.
MUCIO Sin duda este que viene a mí es toscano.
SOLDADO Romano, ¿qué camino vas siguiendo?
MUCIO ¿Quién eres tú que pides esa cuenta? 1650
SOLDADO ¡Soy quien hará esta espada en ti sangrienta!
MUCIO ¡Bárbaro, no se entiende eso comigo,
porque la mía romperá tu pecho!
SOLDADO ¡Tú llevarás, soberbio, el cruel castigo
que puede dar el brazo mío derecho! 1655
MUCIO ¡El mesmo te promete el mío, enemigo,
pues en mil piezas quedarás dél hecho,
dándote el galardón de tu locura
y el fin que habréis de aquesta guerra dura!
SOLDADO ¿Osas hablar estando ya rendido? 1660
MUCIO ¿Rendido? ¿Quién rindió jamás romano?
¡Tú sí, cobarde, quedarás vencido
de aqueste golpe!
SOLDADO ¡Oh, cielo soberano!
MUCIO ¿Quedas de tu locura convencido?
¡Mal cumples tu palabra, vil toscano! 1665
Mas, ¿qué puede esperarse de vosotros,
teniendo por contrarios a nosotros?
Quiero ponerme este vestido etrusco
para que vaya menos señalado,
y así podré llegar al Rey que busco 1670
a dar fin a su vida y mi cuidado.
¿Qué aguardo aquí?, ¿qué tardo?, ¿en qué me ofusco
si de mi parte el cielo se ha mostrado?
Quiero arrojar en esta gruta obscura

1346. *salir*, es habitualmente 'pasar de dentro a fuera' («si de salir licencia se me diera», v. 1311) pero «se toma también por lo mismo que partir o moverse con ímpetu» (*Autoridades*, *s.v.*), como se entiende en este caso: *salir a él* como 'ir con ímpetu hacia él'.

1652. *no se entiende eso comigo*, expresión utilizada «para denotar que no participamos en algo en que nos quieren incluir» (*DRAE*, *s.v. entender*). Véase la nota al v. 799 de la *Comedia del saco de Roma*.

1655. *derecho*, en ocasiones como ésta, se ha de entender por 'justicia' (*Autoridades*, *s.v.*).

éste, y dar ya principio a mi ventura. 1675

PORSENA Quiero primero que el asalto demos
hacer un sacrificio a Jove y Marte,
y que con humildad le demandemos
la victoria en favor de nuestra parte.
A la gente una paga le haremos, 1680
de tanto tiempo cuanto mi estandarte
ha seguido, que ya estará gastada
y de socorro tal necesitada.

SACERDOTE Llegue tu Majestad, que ya está ardiendo
en las reses el fuego y ya humea 1685
la mirra y pío encienso, despidiendo
olor que llega a la región febea.

PORSENA ¡Júpiter poderoso, que estás viendo
nuestro largo trabajo, haz que sea
acabada esta ingrata y fiera gente, 1690
y tú, Marte, a mi ruego sé clemente!
¡Yo os prometo de bronce y fino oro
haceros dos estatuas en memoria
desta merced, y a cada uno un toro
de metal en señal de vuestra gloria! 1695
¡Partiré con vosotros del tesoro
romano, cantarase en mi victoria
de Jove y Marte los gloriosos nombres,
celebrados de hoy más de todos hombres!

SACERDOTE Tu sacrificio, ¡oh Porsena excelente!, 1700
ha sido acepto, porque el puro cielo
a la parte lumbrosa del Oriente
una estrella envió en ligero vuelo,
y en medio de la llama y fuego ardiente

1675. ACOTACIÓN: Mucio deja el cuerpo del etrusco en un escotillón con forma de gruta y se va. Salen Porsena y un Sacerdote.

1684-1687. La *mirra* es una resina aromática se utilizaba para embalsamar a los muertos y el *incienso* es otra resina que difunde un olor aromático al arder. Por las didascalias implícitas se entiende que habría un fuego en escena y que habría algo de incienso quemándose. *febea*, de Febo, «nombre que dan los poetas al sol» (*Autoridades*, *s.v.*); *a la región febea*, aquí 'a las alturas'.

1687. *la región febea*, 'el cielo', de Febo como Sol.

1699. *de hoy más*, 'a partir de hoy'.

una culebra está, por do revelo 1705
que hoy tendrá fin la trabajosa guerra
si mi arte profética no yerra.

PORSENA Vamos, y toquen que se junte luego
la gente militar, haremos paga,
que no es justo en aquesto más sosiego 1710
sino que pues conviene que se haga.

MUCIO ¡Dioses! Oíd con piedad mi ruego
y sea de suerte que hoy se satisfaga
Roma de mí, que al Rey dando la muerte
ella sea libre de su acerba suerte. 1715

CONTADOR Vengan por orden como voy llamando
los oficiales lleguen los primeros,
tras dellos los que al Rey están guardando,
y los infantes vengan los terceros.

MUCIO ¿Qué aguardo? Este es el Rey que está hablando. 1720
Muera en medio de todos sus guerreros.
¡Muera! ¡Ea, Mucio, ánimo! ¡Ea, brazo,
no dejes deste fiero Rey pedazo!

PORSENA ¡Oh, santos dioses! ¡Oh, maldad terrible!
¿Quién ha tenido tal atrevimiento? 1725
¡Muera el crüel que un caso tan horrible
acometer osó en mi acatamiento!
¡Prendédmelo, traédmelo! ¿Es sufrible
tal caso? ¡Muera el pérfido en tormento!
¡Muera! ¿Qué aguardáis más? ¡Muera o declare 1730
qué fue su intento, y muera si negare!

TIBURINO Poderoso señor, veslo aquí puesto
en tu presencia, manda lo que quieres,
que a hacer tu mandado estoy dispuesto
en todo aquello que servido fueres. 1735

PORSENA ¡Fiero! ¿Tan gran maldad en este puesto
osaste cometer? ¡Dime quién eres,

1711. ACOTACIÓN: Salen Tiburino, el Contador de Porsena y soldados etruscos. Mucio en un aparte.

1723. ACOTACIÓN: Sale Mucio de su escondite y apuñala al Contador de Porsena.

1727. *en mi acatamiento*, aquí 'en mi deshonra', de *acatar*, «vale honrar y tratar con reverencia y respeto a alguna persona [...]. Acatamiento, reverencia, mesura; desacatar, desacato, vale lo contrario» (*Covarrubias*, *s.v.*).

qué fue tu intento! ¿En qué pudo ofenderte
mi contador, que así le diste muerte?

MUCIO Sosiégate, rey Porsena, y aguarda, 1740
diréte lo que pides sin tormento,
y no porque imagines que acobarda
de temor mi constante pensamiento,
que si mandares que mi cuerpo arda
en este fuego, no sabrás mi intento 1745
por rigor, por mi gusto sí te digo
el caso, no por miedo del castigo.
Lo primero sabrás que soy romano,
que de Roma salí a darte muerte
y no a tu contador, mas esta mano, 1750
pues el golpe erró, goce esta suerte.

PORSENA ¡Oh dioses del consilio soberano!
¿Qué es esto? ¿En mortal hay valor tan fuerte?
¡Desvialdo del fuego, desvialdo,
no lo dejéis quemar, presto, quitaldo! 1755

MUCIO Quisiera, ¡oh Rey!, poder remunerarte
la piedad que comigo has hoy usado,
en querer de mi lástima apiadarte,
y apartarme de ser todo abrasado,
y así te pagaré con avisarte 1760
que estás a dura muerte condenado,
porque trecientos mozos han salido
hoy de Roma a este fin que yo he venido.
Todos han hecho juramento al cielo
de morir o quitarte a ti la vida, 1765
y así pisan del campo etrusco el suelo
para que su promesa sea cumplida.
Por no mostrarme ingrato te revelo
esto, aunque en ello Roma es ofendida,
y pues de mí, que soy el menor dellos, 1770
te libraste, razón será temellos.

PORSENA Si el menor eres tú, no dudo en esto
sino que ellos son dioses celestiales,

1751. ACOTACIÓN: Mucio pone su mano sobre alguno de los fuegos cercanos.

1755. ACOTACIÓN: Los soldados etruscos apartan a Mucio del fuego.

y si dioses no son, juro y protesto
que son de las cavernas infernales. 1775
Y así quiero dejar aqueste puesto,
y que de Roma cesen ya los males.
Tú, romano, ve libre a tu sosiego,
los míos alcen el cerco, marchen luego.

MUCIO ¡Dioses que a vuestro pueblo dais victoria, 1780
y al enemigo echáis que la ofendía,
quede fija en los hombres la memoria
deste dichoso y no esperado día!

PUBLIO ¡Salgan juegos, celébrese la gloria
de Mucio, muestren todos alegría! 1785
¡Venga el senado, vengan varias gentes,
y denle su alabanza los oyentes!

FIN DE LA COMEDIA NOVENA

1779. ACOTACIÓN: Los etruscos se van y sale Publio; con él se van llenando el escenario de romanos.

1784-1787. En estos versos finales se rompe la ficción teatral con una llamada a los oyentes y el anuncio de la fiesta. Este tipo de fórmulas aparecen habitualmente en el teatro de Cueva y muestran un grado de codificación muy marcado ya a finales del siglo. En Cueva destaca por su carácter celebrativo y por exaltación de una serie de valores muy determinados.

9.6. APARATO CRÍTICO

9.6.1. Nota inicial

No se contemplan en este Aparato las siguientes variaciones: (1) *A* opta sistemáticamente por la *i* frente a la *y*, y por la *u* frente a la *v*. (2) El uso de mayúsculas para sustantivos comunes, habitual en *A*, que en *B* aparecen en minúscula; asimismo, tampoco se advertirá la variación mayúscula-minúscula al comienzo de cada verso, ya que *A* utiliza las mayúsculas al comienzo de muchos versos y *B* sólo según la puntuación. (3) No se tendrá en cuenta el diferente uso de amalgamas y abreviaturas, ya que varían entre las tres ediciones, y en cada una de ellas, en función del espacio en la página, y carecen de valor textual. (4) No se advierte la variación en el uso de *-s-* sorda frente a *-ss-* sonora. (5) No se tiene en cuenta la presencia o ausencia de hache inicial *h-* (*humilde*, *inhumanidad*).

Esta edición presenta un texto depurado a partir del cotejo de los testimonios conservados. Se utiliza como texto base el testimonio de 1588 (*B*) por ser la última edición que se realiza en vida del autor, y porque pretende corregir la versión anterior (*A*). Al tratarse de una colación de sólo dos piezas de las catorce que forman la colección, no es posible advertir con precisión la relación textual que se establece entre los distintos ejemplares. A pesar de ello, se pueden hacer algunas consideraciones: a) *B* se presenta como una corrección de *A*; ciertamente enmienda la redacción de varios versos, y corrige algunos errores, pero en ella aumenta en número de erratas y aparecen errores en la disposición de los nombres en los parlamentos. b) *C* sigue el texto de *A*, pero lo corrige en ocasiones. c) *A* debió tener varios estados, porque el ejemplar que conservamos culmina, después del colofón, con la rúbrica: *Emendaturus, & emendaturis.* d) En el estado actual de la colación, no se pueden distinguir los estados de B: al menos hay dos, porque la mitad de los ejemplares presentan la rúbrica de la corrección en el colofón, pero la corrección del texto de estos últimos no es sistemática; *Mr* se separa de los demás en un mayor número de casos, razón por la que, entre todos los ejemplares de *B*, se ha utilizado aquí como texto base.

Abreviaturas:

Dp. *Dramatis personæ*, Tabla de personajes.
Tít. Título.
Arg. Argumento general.
Dp. I. *Dramatis personæ*, Tabla de personajes de la primera jornada.
Arg. I. Argumento de la primera jornada.

9.6.2. Preliminares

Licencia y tabla de comedias

fol. 2r. [*errata*] mención *en estos* nuestros reinos] B: mención *en enestos* nuestros reinos.
fol. 2v. [*errata*] *Tabla* de las comedias] B (Mr): *abla* de las comedias.

Dedicatoria

fol. 3v. para hacer *demonstración* de cosas] A (¶ 3v): demostración.
fol. 4r. cualquier manjar es *desazonado*] A (¶ 3v) y B (Mrb, T, Mt, Bc1, Bc2, Me y Lb): desabrido; B (Mr): desazonado.
fol. 4v. convencido a *communicar* este libro] A (4r): comunicar.
fol. 4v. convencido a communicar *este* libro] A (4r) y B (Lb, Mt, T, Bc1, Bc2, Mrb, Me): esse libro; B (Mr): *este* libro.

9.6.3. *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón*

Dp. personas desta comedia del saco (...)] C: personas desta comedia del saco (...) son las siguientes.
Dp. [*errata*] corona al Emperador] A: corona al Empador.
Dp. [*errata*] Emperador Carlos Quinto] B: Emperedor.

Primera jornada

Dp. Avendaño, soldado] C: Solddado.

15. escala] A y C: escala ya (endecasílabo).
18. parecer] A y C: para ser.
21. funeral] C: faneral.
31. Y así, viendo yo esto y dónde estamos] A: I assi viendo esto, i viendonos do estamo; C: Y assi viendo esto, y viendonos do estamos.
60. la causa pide] A y C: Pide la causa.
61. Desto me da razon, porque yo dudo] A y C: Esto me especifica, esto que dudo.
63. aborrezcas] A: aborrescas.
64. enternezcas] A: enternescas.
83-86. En B, los cuatro personajes que intervienen en cada uno de estos cuatro versos aparecen situados un verso por debajo del lugar que les corresponde en el parlamento, según el sentido de los versos y el testimonio de A y C.
91. hoy, Borbón] A: ò Borbon; B: oy Borbon; C: o Borbon.

129. asalta el muro] A y C: sus al Muro.
143. resuena] C: se resuena.
176. alargando] A y C: aguardando.
179. ofende] A y C: offende.
197. excelente] A: excellente.
209. Cuando franceses tuvieras] A y C: Quando estuvieran Franceses.
210. y no Españoles contigo] A: I no Españoles, temieras; C: Y no Españoles, temieras.
211. temieras al enemigo] A: Mas si te guardan, qu' esperas?; C: Mas si te aguardan, que esperas?
212. mas si te aguardan que esperas?] A y C: Que temes los mas paeses?
217. Licencia a entrar se os concede] A y C: Licencia se os concede.
233. [*errata*] humildemente] B: vmilmente.
243. christiano] A: cristiano.
246. luterano] A y C: Lutherano.
251. que en ley humana y en divina os pido] C: qu' en ley vmana, y divina, os pido.
271. con esto, ¡oh concilio] A: con est' o; B: con esto, o; C: con este o.
290. católicos christianos] A y C: Catholicos Christianos.
300. Ocidente] A y C: Occidente.

Segunda jornada

Arg. II. [*errata*] prenden] B: prēde.

305. [*nombre del parlamento*] BORBÓN] falta en B, no falta en A y C.
313. la alta] C: lalta.
328. mil robos, mil estrupos deshonestos] A y C: Mil Estrupos, mil robos.
329. triunfando] A y C: Triumphando.
330. [*errata*] triunfó] B: trunfò; A y C: triumpho.
334. oscuridad] A y C: obscuridad.
348. Tíber] A y C: Tibre.
352. le estrecha] C: lestrecha.
395. tienes] C: tlenes.
430. si fuera la suerte mía] A: I hazer mas que te dezia; C: Y hazer mas que te dezia.
444. [*errata*] muerte] B: muterte.
474. mezquino] A: mesquino.
489. Ni aun de un muerto es bien cargarnos] A: ni aun dun muerto es biē cargarnos; C: Ni aũ muerto es biē cargarnos.
490. pues hay río en que lo echemos] A y C: Auiēdo rio en q (+) lo echemos

528. obscura] C: oscura.
535. en tal decreto] A y C: a tal decreto.
563. pues tan buena ocasión es] A y C: No ves el tiempo que es.
576. [*errata*] nosotros] B: sotros.
581. que] A: Qne.
627. Iglesias] C: Yglsias.
642. junto] A: lunto.
649. que] A: Qe.
677. Que va del día faltando la luz pura] C: Que va faltando la luz pura.
683. Que en orden vengan al Real marchando] A: Que en orden al real vengan marchando.

Tercera jornada

Dp. III. ALEMÁN] A y C: Italiano.
Dp. III. MENSAJERO de Roma] A y C: Mensajero.
Dp. III. [*errata*] JULIA, matrona romana] B: Iulia matrona Ramana.

686. [*errata*] otra] B: orta.
688. lestandarte] En todos los testimonios. Aunque parece una errata por *el estandarte*, sólo con la fórmula contraída se mantiene el endecasílabo.
699. vitorioso] A y C: victorioso.
712. tendrá] A y C: tendran.
717. [*errata*] Filiberto] A y B: Feliberto.
740. [*nombre del parlamento*] ALEMÁN] A y C: ITALIANO.
764. [*nombre del parlamento*] ALEMÁN] A y C: ITALIANO.
788. [*nombre del parlamento*] ALEMÁN] A y C: ITALIANO.
825. estos dos fuertes soldados] C: Estos dos soldados.
835. acidentes] A y C: accidentes.
892. me] C: se.
896. luterano] A y C: Lutherano.
903. blasfemando] A: blasphemando.
928. propuesto] C: propuesta.
930. [*nombre del parlamento*] ALEMÁN] A y C: ITALIANO.
936. christiano] C: Cristiano.
937. [*nombre del parlamento*] ALEMÁN] A y C: ITALIANO.
942. [*nombre del parlamento*] ALEMÁN] A y C: ITALIANO.
945. será que al Tíber Romano] A y C: Es que en el Tiber Romano.
966. arrojé] B: arroge.

971. arrojé] B: arroge.
1004. [*errata*] espíritu] B: espisitu.
1005. christiandad] A: Cristiandad.
1007. Christo] A. Cristo.
1012. christiana] A: Cristiana.
1015. precetos] C: preceptos.
1017. escucháme] A y C: escuchadme.
1029. luteranos] C: Lutheranos.
1038. [*errata*] aprovecharles] B: aprovcharles.
1042. por el suelo ya arruinada] A y C: por el suelo arruinada; B [*errata*]: por el suelo ya aruinada.
1045. sido perseguida] C: sida perseguida.
1048. supremo] A: suppremo.
1060. [*nombre del parlamento*] FILIBERTO] B: falta el nombre.
1124. Cardenal Colona] A y C: Cardenal Corona.
1133. envíen] C: embie.
1193. tratos] C: trato.
1194. oyendo mi voz agora] A y C: Oyendo mi voz sonora.

Cuarta jornada

Arg. IV. [errata] Llegados] B: LLlegados.
Dp. IV. [*errata*] Personas] B: Pesonas.

1263. [*errata*] mano] B: manno.
1283. Lutero] A y C: a Luthero.
1292. luteranos] A y C: Lutheranos.
1302. [*errata*] despojos] B: despojps.
1324. le han movido] A y C: se an movido.
1374. [*errata*] siempre] B: simpre.
1375. [*errata*] obediencia] B: obediendia.
1378. ofendieren] A y C: offendieren.
1391. de la Cisma odiosa] A y C: de Cisma odiosa.
1394. vitorias] A y C: victorias.

9.6.4. *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Escévola*

Dp. TESÍFONE] A: Tesiphone.

Dp. [*errata*] SACERDOTE de Porsena] B: Sacerdoto de Porsena.

Primera jornada

24. [*errata*] gabios] B: Gubios.
49. primer(a)] A y B: primer.
50. Tuve] A: Tnve.
71. ascondió] A: abscondio.
100. y lo mucho] A: I la mucho.
111. que envía a mandarte] A. qu' embia mandarte.
166. conviene] A: coniiene.
206. con recta, firme equidad] A: con recta, i firme equidad.
268. ofrezca] A: ofresca.
307. que contra Jove, y contra el cielo vamos] A: que contra Ioue, i todo el Cielo vamos.
328. cerralla] A: serralla.
340. que] A: quo.
346. [*errata*] detengas] B: dengas.
401. traspasaste] A: transpassaste.
410. tus descendientes] A: tue descendientes.
448. risistido] A: resistido.
468. tales pretensiones] A: tales pretension.

Segunda jornada

506. Que] A: Qie.
517. patentemente] A: patentamente.
525. triunfando] A: triunphando.
599. la quietud] A: Tu quietud; B (Mrb, Mr): la quietud; B (Mt, T, Lb, Me, Bc1, Bc2): *ta quietud*.
691. [*ope ingenii*] echado] A y B: Echada.
792. [*errata*] y oye] B: Iove.
899. porque] A: porqne.

Tercera jornada

Dp. III. TESIFONE] A: Tesiphone.

906. trajo] A: truxo.

920. demandalle] A: demandalla.
990. Fuime] A: Fueme.
990. Etruria] B: Eutruria.
997. miserables] A: mise ables.
1021. sangre y fuego] A: Sangre, fuego.
1105. puedo] B: puede.
1122. honrosas] A: Onrrosas; B: Onrosas.
1223. su fuerza] A: La Fuerça.
1246. Etruria] A y B: Hetruria.
1266. conformo] B: conforme.
1288. En B, el nombre de ESPURIO del parlamento aparece, por error, un verso más arriba; se corrige según en sentido y el testimonio de A.
1333. tenga] B: Tengo.
1341. o otra gente] A: u otra gente.
1370. [*errata*] muerte] B: muette.
1438. remetís] A: remitis.

Cuarta jornada

1486. [*errata*] encendido] B: encencidido.
1549. cobardes] B: covardes.
1565. trofeo] A: tropheo.
1626. nobles romanas] A: noble Romanas.
1633. priesa] A: presa.
1682. ha seguido] A: An seguido.
1687. febea] A: Phebea.

9.6.5. Colofón

[fol. 330v] Emendaturus, & emendaturis.

A:	Sí	(suponemos entonces la existencia de ejemplares no corregidos).
B:	Sí	(T, Mr, Lb).
	No	(Mt, Mrb, Me, Bc2).
		Bc1 ha perdido esa hoja.

CAPÍTULO DIEZ
PRIMERA APROXIMACIÓN
AL ESTUDIO DE LOS DOS DRAMAS ROMANOS

10.1. LA «COMEDIA DEL SACO DE ROMA»

10.1.1. De la ciudad saqueada a la representada

LA RIVALIDAD entre Carlos V y Francisco I, rey de Francia, por el dominio de Europa, tuvo como principal escenario la península italiana, en un rosario de guerras que enfrentaron a ambos países e involucraron a la sede pontificia en varias ocasiones. En este contexto histórico tienen lugar los acontecimientos que dramatiza esta comedia: el saco de Roma de 1527 y la coronación de Carlos V en Bolonia de 1530. Los dos presentan una gran importancia, tanto por el impacto político que provocaron en la sociedad europea del momento, como por la estela cultural y artística que generaron.

Un apunte histórico

La tensión entre los monarcas de España y Francia comenzó con motivo de la candidatura imperial, que se decidió en favor de Carlos V en 1519. Posteriormente, el aumento de la hegemonía imperial en Italia con la toma de Milán en 1521, y los fracasos del rey galo por conquistar Navarra y Luxemburgo, dirigieron todo el conflicto hacia el territorio italiano. En 1523 un ejército francés cruzó los Alpes y ocupó parte del Milanesado, pero fue forzado a retirarse. El Condestable Carlos de Borbón, que, enemistado con Francisco I, se pasó al ejército imperial, invadió Francia y llegó a poner sitio a Marsella, de donde tuvo también que retirarse. En 1524 el propio rey francés tomó el mando de su ejército y logó conquistar Milán y asediar Pavía en 1525. La heroica resistencia de los españoles sitiados, y la llegada de las tropas de socorro, inflingió a los franceses una gran derrota, en la que Francisco I fue hecho prisionero y tuvo que renunciar a sus pretensiones sobre Italia y ceder Borgoña para volver a París. Naturalmente, no

estaba dispuesto a cumplir estos acuerdos: en 1526 organizó la Liga de Cognac, en la que participaron el nuevo Papa Clemente VII, Venecia, Florencia y otras ciudades descontentas con la presencia española por aquellas tierras. La respuesta imperial se dirigió en un primer momento contra el Papa. Como las milicias papales habían atentado contra la familia Colonna, Carlos V encargó a Hugo de Moncada, coaligado con el cardenal Pompeo Colonna, que se acercase a Roma con su ejército desde el sur, como una llamada de atención al Pontífice por su política antiimperial. Este primer asalto a la Ciudad Santa tuvo lugar el 20 de septiembre de 1526 y en él perecieron muchos soldados de la guardia papal y fueron saqueados los palacios de la Curia. Después de una breve tregua, Clemente VII volvió a su antigua política de ataque a la familia Colonna. El Emperador pidió ayuda a su hermano Fernando y éste le envió desde Alemania doce mil lansquenetes al mando del luterano Jorge de Frundsberg. Francisco I empezó por entonces a tomar posiciones en torno a Milán, y Carlos V manda a la zona todo el contingente de refuerzo. En febrero de 1527 se forma en las proximidades de Piacenza un enorme ejército, al mando de Carlos de Borbón, que, al decir del cronista Santa Cruz (1920-1925: II, 285), estaba integrado por dieciocho mil mercenarios alemanes –casi todos luteranos–, diez mil españoles, seis mil italianos y cinco mil suizos, amén de aventureros de toda condición y cuatro mil caballos. Al lado del Condestable destaca también el citado Frundsberg, al mando de los alemanes, el Marqués de Vasto, con los tercios viejos, Philibert de Chalon, el príncipe de Orange, dirigiendo la caballería ligera, y Fernando Gonzaga, al frente de los mercenarios italianos.

Aquella masa armada recuperó rápidamente las plazas españolas en el Milanesado y fue desplazándose lentamente hacia el sur sin encontrar resistencia. Se había decidido marchar sobre Roma y socorrer al reino de Nápoles que sufría los ataques pontificios. En aquel trance, el Papa no consiguió una ayuda oportuna de sus socios de la Liga; tampoco prosperaron las negociaciones con Borbón, y las últimas consignas del virrey de Nápoles, que abogaban por la prudencia y la paz, no llegaron o no fueron atendidas por el Condestable. La situación era ya irreversible. El ejército estaba hambriento, al borde de la rebelión, y la cercanía de un suculento botín debió enloquecer a los soldados. En cualquier caso, el cinco de mayo de ese *annus horribilis* de 1527 los imperiales estaban ya a las puertas de Roma y al día siguiente entraron a saco en la ciudad, entregándose a toda suerte de pillajes, violaciones y sacrilegios. Borbón murió de un disparo en los primeros compases del asalto y, sin autoridad que lo gobernara, el ejército se abandonó durante diez largos meses a una anarquía de crueldad sin límites. El Papa consiguió huir con varios cardenales y refugiarse en el castillo-fortaleza de Sant'Angelo hasta que pudo escapar de la ciudad. No volvió hasta octubre del año veintiocho.

El tiempo que duró el asalto, y todo aquel periodo, fue de una complejidad diplomática enorme. El incidente provocó la incorporación de Francia e Inglaterra a

la contienda. El ejército francés entró de nuevo en el Milanesado e invadió el reino de Nápoles, pero fue contestado en ambos frentes. Dos años después, el Emperador consiguió reconciliarse con Clemente VII por el tratado de Barcelona, de junio de 1529, y viajó a Italia para cumplir el deseo, largamente postergado desde 1520, de completar la triple coronación que prescribe la tradición imperial y ser coronado por el Papa, ceremonia que tuvo lugar en Bolonia el 24 de febrero de 1530 en medio de un gran fasto[631]. Fue elegida Bolonia en lugar de Roma, enervada aún por los días del Saco, y la entrada de Carlos V en la ciudad de los césares tuvo que esperar a 1536, cuando el monarca, de regreso de su victoria en Túnez, fue recibido por Pablo III[632].

El eco cultural de los acontecimientos

La repercusión del saco de Roma fue inmensa. Para unos era un castigo divino por los pecados de la Curia y para otros significaba el desprestigio de Carlos V como cabeza de una monarquía católica. Ha sido definido, «sin paliativos», como «el suceso político-militar y religioso que más literatura política generó en el Occidente cristiano durante la sociedad del Antiguo Régimen» (Vian 1996: 142). La mayor parte de los escritos otorgan al acontecimiento, en palabras de Fernández Murga (1979: 39), «un sentido teleológico de orden superior», un carácter trascendente cuya finalidad sobrepasa las intenciones y la voluntad de los hombres. Unos invocaron a la Providencia y otros a la fatalidad, dentro de las trincheras intelectuales, diplomáticas y literarias que relevaron a la armas en aquellos días y que marcarían el rumbo del Renacimiento europeo.

Conservamos innumerables testimonios literarios sobre el Saco desde el siglo XVI, escritos muchos de ellos al calor de los acontecimientos, de géneros y tonos muy variados. La reflexión política e histórica no ha dejado indiferente, desde entonces, a ningún historiador, pero los aspectos artísticos y culturales han recibido una menor atención hasta la llegada de André Chastel (1983)[633], que estudió aquella hecatombe a partir de los testimonios de la fantasía popular, de la cultura y de la evolución de las formas artísticas, poniendo de manifiesto cómo esta perspectiva de

[631] La primera coronación tuvo lugar en la capilla palatina de Aquisgrán en 1520, donde se le impuso la corona de Carlomagno y con ella el título de Rey de Romanos. La corona de hierro, segundo hito prescrito por el ceremonial antes de la coronación final de manos del Papa, tuvo lugar en 1530, dos días antes de la de Bolonia, y le acreditaba como Rey de Lombardía (Borrás 2000).

[632] La historiografía sobre los acontecimientos que acabo de sintetizar es muy abundante, desde las crónicas carolinas hasta nuestros días. He tenido en cuenta, principalmente, a Vian (1994) y a Fernández Álvarez (1999: 345-385 y 417-423). Una relación actualizada de la bibliografía más relevante se puede encontrar en Vian (2005a: 66).

[633] Con traducción española en Chastel (1986), que utilizaré en lo sucesivo.

estudio realza la importancia del Saco como un acontecimiento de profundas y traumáticas implicaciones históricas, sociales y artísticas.

Desde un punto de vista literario, el primer repertorio de textos italianos y españoles sobre este periodo fue establecido en la crítica española por Fernández Murga (1979). Años después, esta relación fue completada por Vian (1994: 143-243) en su estudio sobre el *Diálogo de Lactancio y un arcediano* de Alfonso de Valdés, en el que recoge testimonios literarios españoles, italianos, franceses y alemanes.

En el terreno de la lírica hispánica cobra especial protagonismo el romance «Triste estaba el Padre Santo», con sus diferentes versiones y glosas[634]. Se pueden documentar también varias tradiciones orales y numerosas obras impresas, como el *Triumpho púgnico lamentable* (c. 1530) de Vasco Díaz de Fregenal o el *contrafactum* de un padrenuestro paródico escrito por un soldado[635]. En la prosa destaca sin duda *La lozana andaluza* (1529) de Francisco Delicado, el *Democrates secundus* (c. 1544) de Juan Ginés de Sepúlveda y el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* de Valdés, difundido en manuscrito desde el verano de 1527, entre otros[636].

En sentido contrario, la jornada de la coronación cerró las heridas provocadas por el saqueo y marcó el punto culminante del reinado del César, al menos en su política exterior. La política carolina de defensa de la ortodoxia frente a la Reforma protestante motivó una determinada actuación diplomática, bélica y propagandística. Desde un punto de vista artístico, se manifestó en la configuración de un nuevo programa simbólico y en la exaltación de unos valores muy determinados. Con este programa simbólico se pretendía enaltecer a los defensores de la fe, principalmente a Carlomagno, a los Reyes Católicos, y a Carlos V, frente a los turcos y a los nuevos enemigos, los protestantes. No se escatimaron esfuerzos para difundir estos objetivos a través, por ejemplo, de la simbología del fasto de las innumerables entradas del Emperador en las ciudades de media Europa, de las representaciones artísticas y literarias sobre las hazañas de la monarquía, y, principalmente, a través de impresos que describían las victorias nacionales, los viajes del monarca y las citadas entradas reales, como he señalado en capítulos anteriores. Y sobre todas ellas, destaca la coronación en Bolonia. El valor legitimador de esta ceremonia, tanto desde una perspectiva política como religiosa, merecía un tratamiento especial, y la imagen triunfal de Carlos V, coronado por el

---

[634] Sobre la dimensión política del romance, su tradición textual y sus características retórico-estilísticas véase Redondo (1998).

[635] Una ampliación de estas referencias, así como un estudio de la tipología y el sentido de este corpus lírico, noticiero e internacional, puede leerse en Vian (1996), (1999) y (2007).

[636] Un estudio específico del conjunto de la prosa y el género dialogístico, de una mayor carga ideológica y combativa, ha sido también desarrollado por Vian (2005a) y (2005b). Véase ahora también el estudio y la última edición de *La lozana andaluza*, realizada por Jacques Joset y Folke Gernert (Delicado 2007).

Papa, campeó por los territorios imperiales en multitud de representaciones plásticas. Se multiplicaba así el valor propagandístico y legitimador de la figura del monarca y de su política a partir de una imagen simbólica cargada de sentido[637].

Escasos precedentes dramáticos

El corpus de la literatura sobre el Saco que acabo de espigar, se caracteriza por una marcada vocación noticiera y un apasionado partidismo. Los textos vienen a ser una toma de posición dentro de un conflicto de gran envergadura, ya sea desde una perspectiva puramente ideológica, como la de Valdés, o más sentimental, como en los *lamenti* romanos.

Frente a este tipo de literatura, el teatro político se encontraba sumido todavía en un largo proceso de gestación que tiene su origen en los espectáculos celebrativos del fasto bajomedieval y que desembocará en el teatro político barroco. Desde la Baja Edad Media encontramos espectáculos de sentido alegórico que ensalzan la figura del monarca o un determinado acontecimiento. A pesar del protagonismo de España en aquel conflicto, no poseemos ningún documento que atestigüe la existencia de espectáculos sobre el Saco en los reinos peninsulares. De haber existido, debieron parecerse –*mutatis mutandis,* naturalmente– a los representados por sus enemigos.

La noticia del saqueo de Roma alcanzó las costas de Inglaterra en un momento especialmente delicado. El divorcio de Enrique VIII llevó a un sector de la opinión pública y, entre ellos, al cardenal Wolsey, a favorecer una alianza contra el Emperador y a manifestar con ello su apoyo al Pontífice. Por este motivo, el cardenal fue enviado a la Francia de Francisco I para firmar un tratado contra España. La firma tuvo lugar en Amiens el día 18 de agosto de ese año. Wolsey había llegado con una gran comitiva y fue recibido por todo lo alto. Dentro del fasto que conlleva la entrada de un embajador, la comitiva inglesa fue recibida, a su llegada a finales de julio, con un espectáculo simbólico bien planificado. Esta representación

[637] La relevancia política y artística de las entradas reales ha sido estudiado por Nieto (1993), de quien recojo los conceptos de «legitimación» y «propaganda». Una descripción de esta ideologización del fasto en el reinado de Carlos V se puede leer en Jonge (2000). Para la preponderancia de la coronación de Bolonia dentro de la propaganda imperial véase a Terlinden (1960). Un repertorio iconográfico de las representaciones de la cabalgada triunfal por Bolonia y de la coronación, desde los impresos más populares hasta los frescos de los palacios, se puede encontrar en *La imagen triunfal del emperador* (Varios 2000). Véanse también los trabajos de Jacquot (1960) y Chastel (1960) al respecto. A lo largo de este trabajo he señalado otras tantas referencias sobre el fasto en la Edad Moderna (cap. 1.2.2, cap. 3 y cap. 6.4) que tengo también en cuenta.

–«a sort of displays piece»– tuvo lugar a los pocos meses del Saco y fue narrada por Edward Halle dentro de la *Crónica* (1548)[638] que escribió sobre aquellos años:

> And at the gate was made a pageaunte in the which was a Nonne called holy churche, and three Spaniardes and three Almaynes had her violated and a Cardinall her reskued and set her up of newe agayne.
>
> Another pageaunte was a Cardinal gevyng a paxe to the kyng of England and the French kyng in token of peace, another paegant was the Pope liyng under and the Emperour sittyng in his Maiestie, and a Cardinall pulled downe the Emperore and set up the Pope.

La lectura de este «pageaunte» (*pageant*, 'desfile') con cuadros teatrales es bastante clara, a pesar de lo arcaico de la lengua: hay un cardenal que salva a la monja «holy churche», une a Francia e Inglaterra, y derriba al Emperador, que tenía al Papa bajo su bota[639]. A través de este montaje alegórico se reinterpreta una realidad histórica actual y se busca un objetivo político directo.

Esta dinámica de espectáculos político-festivos llegará a conformar una tradición textual compuesta por auténticos «dramas de circunstancias políticas», como se puede documentar en las representaciones que celebraron la conquista de Granada[640] o, por ofrecer un ejemplo más cercano, en las *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del rey de Francia*, compuestas por Andrés Ortiz y estrenadas seguramente en el mismo año de 1525. Estos primeros textos dramáticos suelen tener una fuerte marca cortesana y una intención propagandística clara y puntual[641]. Tampoco es posible documentar piezas de este tipo en el panorama castellano que traten directamente sobre el Saco.

García-Bermejo (1996) da cuenta, con el avance de la centuria, de una producción dramática cada vez más rica, pero sin testimonios que traten sobre este

---

[638] Se trata de la *Halle's Chronicle* o *The union of the two noble and illustrate famelies of Lancastre and Yorke*, escrita por Edward Halle y publicada por primera vez en 1548. En ella se narra la historia de Inglaterra desde finales del siglo XV hasta la muerte de Enrique VIII. La cita procede del ejemplar conservado en la British Library (6003), fol. clxi v-clxii r.

[639] La visita de Wolsey duró varios días, en los que se desarrollaron otros tantos *pageants* de contenido político, pero no tan directamente relacionados con el Saco como el que acabo de citar. La noticia de este espectáculo procede de Chastel (1986: 46-51).

[640] Pienso, por ejemplo, en las piezas latinas que se representaron en las cortes italiana de influencia española a finales del *Quattrocento*, como las de Carlo Verardi (*Historia Baetica, seu de expurgatione Granatae*, de 1494), de Jacopo Sannazaro, (*Presa di Granata*; *Il trionfo della Fama*) y de Carlo & Marcellino Verardi (*Fernandus Servatus*, representado en 1493).

[641] Ferrer (1995), estudió la evolución y las circunstancias de los primeros espectáculos de sentido político –que ella denomina «entremeses»– hasta la configuración y escritura de los primeros «dramas de circunstancias políticas» hasta la llegada del moderno teatro político a finales del siglo XVI.

suceso, a pesar de que sí se documentan dramas políticos sobre las múltiples disputas que hubo entonces con los franceses o los turcos. Si hacemos una lectura del corpus teatral inmediatamente posterior al Saco en busca de referencias, encontramos una sola alusión al saqueo. Se trata de la pieza de Hernán López de Yaguas conocida como la *Farsa de la concordia*[642], escrita para celebrar la paz con Francia en 1529. La *Farsa* es una pieza de carácter alegórico en la que se alaba al monarca y se celebra la llegada de la paz. En ese contexto, la Justicia apresa a la Guerra en el tercer acto, y le acusa de traer al mundo todos los males. Ésta se defiende argumentando que también trae la gloria a los soldados españoles, como en su día la concedió a los héroes clásicos y los bíblicos. La Justicia, airada, le contesta:

¿No sabes cuán sin concierto
diste sacomano a Roma?
¡Mal miraste
los templos que despojaste!:
en sacrosantos lugares,
custodias, cruces y altares
y aun los cálices robaste.
¡Mal mirabas
las damas que deshonrabas!
Toda Roma dando gritos,
tú, cebada en tus deli[c]tos,
los sacros pestes jugabas.
¡Oh, maligna,
de toda piedad indigna,
puerta de todos los males,
yo haré que no te iguales
con la paz, santa y benigna! (1967: 100-104, 104)

El resto del texto prosigue con su crítica de la guerra y su alegría por la llegada de la paz. Aunque el drama no versa directamente sobre el Saco, y esta referencia es tan breve, sí nos muestra un deseo de tranquilidad, dentro de Castilla, después de varios años de luchas frente al francés en territorio italiano. Es muestra además de una sensibilidad política desactivada. Repudia el saqueo por los males que ha traído y no habla ni de culpables ni de inocentes.

Para encontrar algún testimonio que trate directamente sobre este suceso habrá que esperar al nacimiento del teatro moderno. Fernández Murga (1979) y Vian (1996) documentaron sólo dos testimonios en la segunda mitad del XVI, la

[642] Manejo la edición de González Ollé (López de Yanguas 1967) que cito a continuación. Véase también García-Bermejo (1996: 89).

Comedia de los engañados de Lope de Rueda y la *Comedia del saco de Roma* de Cueva. Estas piezas fueron escritas en un contexto histórico-social muy diferente y carecen del sentido noticiero y de la carga política específica que se generó al calor de los acontecimientos. La primera fue editada por Timoneda en 1567 y estrenada, supuestamente, dentro de un amplio e impreciso periodo que transcurre entre 1538 y 1558. En esta comedia, el Saco aparece como un referente histórico lejano, pues los sucesos de aquel mayo funesto, acaecidos once o doce años antes de la acción desarrollada en la obra, sirven tan solo como desencadenante de la trama:

> Sin nos prestáis atención [...], oirán un verísimo y no menos agradable acontescimiento que, onze o doze años después de que Roma fue saqueada, acontesció con Verginio, ciudadano de ella. Fue, pues, el caso que, habiendo [...] perdido gran suma de sus bienes y hazienda en el saco [...] se vino a vivir aquí a Módena.

A partir de estas líneas, se desarrolla un argumento propio de una comedia de enredo al modo plautino, inspirada en fuentes dramáticas y narrativas italianas. Como se ve, creo que es conveniente dejar este texto al margen de la literatura política e histórica sobre el Saco por lo anecdótico de la referencia.

10.1.2. La comedia de Cueva

El otro testimonio es nuestra *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto*, estrenada en la sevillana huerta de doña Elvira en 1579 a cargo de Alonso Rodríguez, «famoso representante», que vienen a ser la primera teatralización española del Saco, en sentido estricto. La comedia se divide en dos partes, fácilmente reconocibles. La primera se desarrolla en las tres primeras jornadas y pone sobre las tablas el saqueo de Roma por las tropas imperiales. La segunda, prácticamente desconectada de la anterior, escenifica en la última jornada la coronación de Carlos V en Bolonia. Podemos sintetizar su argumento del siguiente modo.

Argumento

En la primera jornada, la ciudad del Tíber aparece ya sitiada y un Consejo de guerra discute sobre la conveniencia del asalto. Borbón, el general de origen francés que manda el ejército, no manifiesta una decisión clara sobre este asunto. La opinión de los demás capitanes está dividida, don Fernando justifica el asalto por el bien de la tropa y el capitán Morón no lo acepta por motivos religiosos. La insistencia de los soldados y de don Fernando motiva, al fin, la decisión de atacar a la mañana

siguiente. En la segunda jornada comienza el asalto y muere el general Borbón. Dos soldados españoles –Avendaño y Escalona– recogen su cuerpo y cautivan a tres nobles romanas para protegerlas de los otros combatientes. Posteriormente, estos mismos soldados matan a dos alemanes de su propio ejército que había cometido un robo sacrílego. Termina el primer día de asalto. En la tercera jornada, Filiberto sustituye a Borbón como general del bando imperial. Un soldado español, de nombre Farias, se enfrenta a otro soldado luterano que estaba cometiendo un robo sacrílego e intentaba forzar a una monja durante los combates. Don Fernando descubre la pelea y los lleva ante Filiberto, que, al escuchar la razón de su desafío, decide ajusticiar al alemán. Llega entonces un mensajero de Roma pidiendo clemencia y la vida de las tres romanas cautivas. Filiberto ordena el fin del asalto y Avendaño y Escalona entregan a las mujeres, que alaban la hidalguía de los soldados. Por último, el general manda que todo el ejército parta rápidamente para Bolonia donde se va a coronar a Carlos V.

La última jornada representa la coronación del Emperador. Uno de los personajes de las jornadas anteriores, el capitán don Fernando, se encuentra en Bolonia con su amigo el capitán Sarmiento. Se desarrolla entre ambos un diálogo sobre los sucesos del Saco –la riqueza del pillaje, el modo en que los españoles defendieron la ciudad de los luteranos, etc.–, que concluye con una exposición de las razones que han llevado Carlos V a coronarse en Bolonia en lugar de en Roma. Ya por último, salen al tablado el Emperador y el cardenal Salviati y ocupan el lugar central de la escena. Salviati alaba al monarca y le propone un juramento por el que se compromete, expresamente, «a defender a la Iglesia | del molesto Luthero». El rey lo ratifica y recibe las insignias propias de un Emperador: un cetro, una espada, un *globus* de oro, y la corona imperial. Con esta imagen de Carlos V investido termina la representación.

Verdad teatral frente a verdad histórica

La crítica, al analizar el contenido de esta comedia, ha lanzado sobre ella agrias censuras, porque «desaprovecha casi totalmente el rico material dramático que el asunto ofrecía» y por «su descarado falseamiento de la verdad histórica» (Fernández Murga 1979: 67-68)[643]. Desde la óptica de la literatura noticiera, marcada por el enfrentamiento ideológico de los días del Saco, esta reflexión es pertinente. Pero ésta no es la perspectiva desde la que se ha de estudiar esta comedia, sino el contexto dramático y sociopolítico del estreno (1579). Una nueva situación histórica y unos nuevos moldes teatrales dan sentido a unas nuevas expectativas, tanto

[643] En el mismo sentido se expresa Vian (1994: 145) y (2005b: 15, nota 9).

artísticas como políticas[644]. El interés de este drama reside precisamente en haberse desligado de los condicionantes del teatro político anterior, y ser capaz de elaborar su propia «verdad» teatral.

La comedia no contextualiza las circunstancias que originaron el saqueo. Tampoco presenta un culpable claro. En el texto, al menos, el problema se difumina; quizá por ello, en el *Argumento general* de 1588, se indicó de forma más patente que la culpa había sido de Borbón y que los saqueadores fueron los luteranos:

> Borbón, de nación francesa, capitán general de nuestro invito Emperador Carlos Quinto, movido de su libre determinación, movió el campo contra la ciudad de Roma para quererla saquear y, prosiguiendo en su horrible pensamiento, fue entrada la ciudad y puesta a saco, muriendo Borbón en el primer recuentro, sin perdonar los luteranos, de que era el mayor número del ejército, cosa profana ni divina en que no pusiesen sus violentas manos.

Sorprende que se apunte eso de «movido de su libre determinación» y de «prosiguiendo en su horrible pensamiento» cuando en la jornada primera no deja de recibir presiones en este sentido y se muestra angustiado por tener que decidir. En cualquier caso, no se menciona a Carlos V, ni al Papa o a la Curia dentro de esta cuestión, como era lo habitual en los textos precedentes. La historia no es más que un decorado, una ocasión para presentar en el escenario escenas aisladas, de gran fuerza dramática, en las que los españoles realizan actos heroicos protegiendo a la cristiandad de los luteranos.

Desde el punto de vista de la «verdad teatral» que se perseguía con esta pieza, era importante conectar el saqueo con la coronación, aunque con ello se falseara la historia y se variara la norma de las tres unidades. El Saco parece reducirse a dos día y, al finalizar, se recibe el aviso de la coronación y Filiberto moviliza a los soldados para salir hacia Bolonia inmediatamente (vv. 1172-1196).

---

[644] Son ciertamente unos moldes teatrales nuevos pero muchos de sus elementos dependen de tradiciones anteriores. Ya he destacado en otros lugares la dependencia de Cueva del fasto cortesano, que es muy relevante aquí, tanto en la jornada de la coronación, como ya se ha indicado, como en las jornadas sobre el saqueo. Un ejemplo vivo de esta tradición se documenta en las ficciones escenográficas representadas en la visita de Felipe II a Valencia en 1585 en la que se dio vida a una toma del peñón de Vélez y a una recreación de las batallas de Lepanto, San Quintín y Malta, como relata Cock (1876: 230-33). En el ámbito del fasto cortesano con ocasión del paso de Carlos V por los Países Bajos, Jonge (2000: 61-65) incluye varios ejemplos del gusto por las danzas con espadas y la representación de asedios simulados Para un acercamiento a estos pasatiempos y a su relación con la historia del teatro y de la ideología cortesana véase Cátedra (2000 y 2005: 157-170 *et passim*), y López Alemany (2006).

Las ceremonias regias, el fasto civil y cortesano, y los espectáculos dramáticos o paradramáticos vinculados a esta tradición, tenían un enorme poder propagandístico y legitimizador. El ceremonial cortesano, y las coronaciones en particular, tenían lugar una sola vez. Mantenían después un eco en la población gracias al fasto público, dentro del cual se solían «representar» estas ceremonias en los días posteriores[645]. Después debían cambiar de formato, como hemos visto, y mantener su finalidad propagandística a través de grabados e impresos de todo tipo. Cueva recoge todos estos materiales y los eleva a la categoría de elementos dramatizables, pero en un teatro nuevo, el de los corrales, que es esencialmente distinto al de la fiesta cortesana. Esta recreación le interesaba tanto por su valor político como por su dimensión escénica.

Dentro de esta particular «verdad teatral» quiero detenerme, en los dos últimos apartados, en el modo en el que caracteriza a los personajes y en el uso particular que hace de las fuentes en el momento de la creación del texto.

10.1.3. Caracterización de los personajes

Los capitanes

Como es connatural a los dramas históricos, algunos de los personajes que dan vida a esta comedia fueron reales. El breve relato de los acontecimientos que se ha apuntado más arriba habrá ayudado al lector a reconocer a los más destacados. La nómina de los mandos militares comienza con Borbón, el Condestable Carlos de Borbón (1489-1527). Aunque era «de nación francesa», como indica Cueva, se enemistó con su rey cuando éste le reclamó la herencia que le había dejado su difunta esposa. Borbón se sintió entonces humillado y en peligro, y huyó hacia Borgoña en 1523, donde fue recibido por Carlos V. Desde entonces fue un jefe militar del ejército imperial y uno de los grandes enemigos de Francisco I. Su personalidad es quizá la más compleja de la comedia. Por un lado, la imagen que nos transmite su personaje es menos negativa que la de las crónicas (Vian 2006: 1079-1080), pero, por otro, la comedia hace de él un personaje tan torpe y pusilánime que resulta inverosímil y antihistórico. El *Argumento general* explica que el Saco se debió, directamente, a la codicia de Borbón, pero, en el desarrollo del drama, el asunto es

[645] En el contexto de los primeros años del siglo XVI, y de las piezas situadas entre los «entremeses» de circunstancias políticas y los propios «dramas de circunstancias políticas», podemos destacar varios ejemplos basados en la representación de alguna ceremonia regia. El Bachiller de la Pradilla representó en su *Égloga Real* (1518) un besamanos que recreaba el que habían tributado al monarca en palacio los distintos estamentos de la ciudad (Köhler 1911: 209-236). Naharro escenificó la recepción de unos embajadores en la *Comedia Trophea* de 1517 (Nieto 1993: 132-141). Y en la anónima *Representación sobre la elección imperial de Carlos V* (*c.* 1519) se recreó, en la Plaza Mayor de Valladolid, la coronación imperial de Carlos V en Aquisgrán (Espejo 2007), entre otros.

confuso. Borbón se muestra poco resuelto y débil, arrastrado por las circunstancias y por voluntades ajenas. Durante la reunión que decidirá el futuro del asedio, varios soldados se enfrentan a él de un modo tan teatral como improbable. Le acusan de ser un cobarde y de no cumplir sus promesas (vv. 113-184). El Real recibe a un emisario de los romanos y Borbón indica que le quiten las armas antes de dejarlo entrar, provocando así la ira y la vergüenza de los soldados españoles (vv. 205-224). La segunda jornada empieza con un monólogo lírico donde Borbón muestra de nuevo algo de su intimidad: ha pasado la noche muy inquieto, sufriendo por los males que se avecinan en la Ciudad Eterna. Una vez comenzado el asalto, Borbón muere cuando escalaba el muro enemigo (vv. 159-466). Parece un personaje con una personalidad mediocre, marcado por un hado inclemente que le lleva al infortunio.

Don Fernando es Ferrante Gonzaga (?-1557), un noble italiano que estuvo al servicio de Carlos V y se contó entre sus generales en varias ocasiones. Es el único personaje de la comedia que recibe el título de *don* y que aparece en las cuatro jornadas. También es el único que incorpora su apellido al nombre en la tabla de los personajes, aunque luego nunca se le nombra como «Gonzaga». En todo momento se muestra altivo y muy interesado en que comience y prosiga el ataque y el saqueo. Se puede detectar en él cierta ironía maliciosa al decir a Borbón que ostenta su cargo «meritísimamente» (v. 35) o al decir al capitán Morón que se ha vuelto un «estrellero» (v. 60). Y es además el único capitán interesado por el botín. No parece tener muy buena reputación entre los soldados españoles, que lo insultan en varias ocasiones y que lo identifican despectivamente como un italiano tosco y de pocas luces («bergamasco», v. 658)[646].

El caso de Morón es bastante complejo. A primera vista parece tratarse de un capitán español[647]. Sin embargo, como indicó Vian (2006: 1077), se trata del italiano Girolamo o Gieronimo Morone, de adscripción política cambiante –unas veces luchó contra España y otras a su favor–, que en la primavera de 1527 formaba parte del ejército imperial, y que históricamente se encontraba en aquella reunión de capitanes. El personaje sirve para exponer las consecuencias religiosas del asalto. No hay noticias de que Morón se opusiera al saqueo, como sabemos que sí se opuso el Marqués de Vasto, que no aparece en el drama. Este personaje no tiene más protagonismo que el de ser la única voz que critica al saqueo. Carece de cualquier otro elemento de caracterización.

Filiberto es Philibert de Chalon (1502-1530), príncipe de Orange, que

[646] Esta caracterización de Fernando Gonzaga se corresponde históricamente con multitud de testimonios sobre su afán por allegar riquezas en los días del Saco, como estudió Vian (2009), que desconoce cómo pudo llegar esta mala fama del italiano a nuestro dramaturgo, ya que Cueva no dispuso de la correspondencia diplomática del momento ni de las crónicas inéditas, como indico más adelante.

[647] Así lo entendió, por ejemplo, Watson (1971: 56).

sustituyó a Borbón a frente del ejército, como se indica en la jornada tercera. No interviene –ni siquiera se le nombra– en las dos primeras. El dato es curioso porque significa que no participó del Consejo de guerra que decidió el asalto. Luego, sin explicación alguna, pasa a ser el general del ejército. Se muestra siempre firme y resolutivo. Ante la barbarie cometida, decide terminar el asalto y levantar el asedio. No se indica nunca su nacionalidad.

Los dramas bélicos barrocos, así como los dramas genealógicos, suelen representar las grandes hazañas de la monarquía y tener como protagonistas a capitanes reconocibles. Dichas comedias, de hecho, suelen estar elaboradas para enaltecer su figura[648]. Nuestro drama se sitúa en un momento previo, en plena formación de los patrones comerciales del teatro bélico, y presenta en este sentido una fisonomía diferente. Del mismo modo que Cueva simplifica y manipula los acontecimientos históricos, presenta unos capitanes-marioneta con el objeto de exaltar la figura de los verdaderos protagonistas, los soldados españoles. Frente a éstos, los capitanes que se presentan explícitamente como extranjeros aparecen caracterizados con marcas negativas: serán cobardes o poco vigorosos, como el francés Borbón, o codiciosos, como el italiano don Fernando. Filiberto, del que nunca se indica su nacionalidad, sirve tan solo para hacer avanzar el argumento pero su actitud es noble. En esta nómina destaca la ausencia del Marqués de Vasto, que sería quizá el único personaje que su auditorio podría reconocer más fácilmente, y que precisamente por eso –por no atemperar de ningún modo su reputación– no aparece en el drama.

Los soldados españoles

El grupo de personajes que forman los soldados –Avendaño, Escalona y Farias– viene a ser, por contraposición, el más destacado de la comedia. Avendaño y Escalona son una pareja de soldados españoles que aparecen en la primera parte. Su personalidad se define principalmente a través de sus acciones: presionan a Borbón para que comience el combate, recogen su cuerpo muerto, cautivan a las romanas para defenderlas de los otros soldados, y matan a unos luteranos sacrílegos. Resultan ser arrojados, valientes, nobles y religiosos. Se expresan en redondillas y en un lenguaje normal, salvo en el uso de algunos términos propios de la soldadesca y unas pocas expresiones de germanía (p. ej. vv. 656-659)[649]. El tercer soldado español es Farias, que interviene en la jornada tercera en un duelo con otro alemán sacrílego. Durante este parlamento se pone de manifiesto un nuevo rasgo del soldado español,

[648] Véase el caso de los dos dramas barrocos que se estudian en el cap. 8.

[649] El nombre de *Avendaño* aparece en otras obras del siglo XVI, por ejemplo *La farsa de Avendaño.*

que se suma al de valeroso defensor de la fe y al de defensor del honor de las mujeres: su soberbia –que tiene para Cueva un sentido positivo, como sabemos–, adornada aquí con un matiz burlón y hasta cómico a través de la pullas que lanza al luterano (p. ej. vv. 752-755), donde encontramos también alguna expresión vulgar. En los tres casos se trata de personajes inventados por el escritor, de tres manifestaciones de un mismo personaje-legión que se nombra repetidas veces como «los soldados españoles», y cuyas características he desarrollado ya ampliamente.

Los personajes vacíos

Los luteranos no tienen nombre, son meros sujetos pasivos de la acción y carecen de la más mínima caracterización teatral, si exceptuamos los rasgos de avariciosos, sacrílegos y violadores. Aparecen en escena cometiendo alguna fechoría, que motiva la respuesta heroica de los españoles.

Las matronas romanas aparecen en dos jornadas, a mitad de la jornada segunda y al final de la tercera. Su personalidad también es bastante sencilla. Resalta solamente el lamento de Cornelia, la madre, ante la destrucción de Roma, y la entereza con la que Camila y Julia, las hijas, se proponen defender su virginidad con la propia vida si fuera necesario. Su función dentro de la comedia se reduce a representar una de las líneas de fuerza del teatro de la época, la exaltación de la integridad femenina, y a dar pie con ello a que se manifieste una de las virtudes de los soldados españoles, la protección de unas damas virtuosas del furor de los luteranos[650]. Aunque no se dicen sus nombres dentro los parlamentos, el autor los incluyó en la tabla de los personajes, quizá por su condición elevada, y porque poseen un estado de personalidad teatral mayor que el de otros personajes como Atambor, Guarda, o Mensajero. Éstos tienen una misión funcional. Son una suerte de autómatas que ayudan al autor a desarrollar la trama y a unir las escenas y los espacios. Este recurso, común en muchas piezas del sevillano, presupone en el escritor una reflexión sobre el modo en que se ha de articular el desarrollo del argumento, pero, al mismo tiempo, evidencia un estado, aún embrionario, del teatro comercial, incapaz de desarrollar una historia de manera más ágil, y menos artificial, a partir de cuadros superpuestos.

En la segunda parte, destinada a escenificar la coronación del monarca, podemos distinguir dos tipos de personajes. Por un lado, el capitán Sarmiento y don Fernando Gonzaga –que es el único personajes de la primera parte que aparece aquí–, y por otro, los personajes de la escenificación misma del ritual regio. La personalidad de don Fernando ha sido expuesta más arriba, y, por lo que respecta a Sarmiento, se trata de un personaje del que no teníamos noticia hasta ahora.

[650] Véase, sobre este particular, un juicio muy similar de Matas (1998: 1025).

Encarna la función de interlocutor de don Fernando y da ocasión a éste a iniciar un discurso sobre la jornada del Saco y sobre los motivos que han llevado al Emperador a coronarse en Bolonia. Carece de mayor entidad teatral, y, con los datos que aporta la comedia, no ha sido posible encontrar un referente histórico.

En la secuencia final, el cardenal Salviati y el Emperador no llegan a desarrollar una personalidad, no lo necesitan tampoco por su condición de personajes históricos ampliamente conocidos y por estar representando –reviviendo– un suceso histórico muy difundido (vv. 1364-1403). El cardenal se limita a seguir el ritual y el Emperador sólo dice una frase para ratificar su juramento en defensa de la fe, que se concreta de forma explícita en la lucha contra el protestantismo. Las intervenciones de ambos tienen un estilo elevado y solemne. Representan una ceremonia dentro del teatro y su intervención se ajusta a las rúbricas previstas.

Balance final

Los personajes, por tanto, están tan supeditados al mensaje global de la comedia que su caracterización como personajes individuales es muy poco relevante. Representan un papel más simbólico que personal. A la altura de 1579 ya no importaba siquiera el propio Saco. Sólo interesaba remarcar un mensaje simple y populista –sin buscar para ello una correspondencia «real» con los hechos históricos– el de la propia exaltación y el del ataque al enemigo. El espectador no salió del corral discurriendo sobre quién había sido el culpable de semejante desgracia sino que en aquellas jornadas los soldados españoles defendieron la ciudad de Roma de los sacrílegos luteranos y que, «por entonces», Carlos V recibió la corona imperial como defensor de la fe. La comedia es, por tanto, una llamada a la lucha contra los luteranos y una legitimación de esa lucha, que eran el verdadero problema de la década de 1570.

En líneas generales, por tanto, estoy de acuerdo con Matas (1995: 274-275) en que la caracterización de los personajes es muy débil por estar supeditada a una función simbólica y condicionada por el interés doctrinal de la pieza. La simplificación, el maniqueísmo, el anacronismo de las caracterizaciones y el propio desarrollo de la trama desdicen de la obra desde la perspectiva de un teatro mucho más elaborado, como el del Barroco, pero responde a un código de valores, a un sentido y a una ideología que son las de la época en que se escribió y son el fruto de una intervención consciente del autor.

10.1.4. De las fuentes a la interpretación del drama

El romancero de la historia reciente

Juan de la Cueva reflexionó en muchos lugares sobre la cultura literaria en torno a la historia, y al papel que en ella desempeñaban los romances[651]. Tanto en esta vertiente teórica como en la escritura de sus dramas, muestra una tendencia a escribir teatro histórico sobre asuntos que fueran nuevos dentro del repertorio teatral, pero que a su vez fueran ya conocidos por el espectador y tuvieran, de partida, una gran carga emocional. Los sucesos que dramatiza esta comedia, como queda dicho, se encuentran entre los de mayor impacto de toda la cultura del Antiguo Régimen.

Dentro del romancero destaca de un modo particular el conocido romance «Triste estaba el Padre Santo», que fue escrito en el verano de 1527 y que mantuvo una gran actualidad dentro del romancero. Fue editado y reeditado en la mayoría de las colecciones impresas de la segunda mitad del siglo XVI[652]. Se ofrece aquí la edición crítica establecida por Vian (1994: 147-148) a partir del cotejo de los muchos testimonios que presenta el texto en manuscritos, cancioneros y pliegos sueltos.

ROMANCE QUE DICEN «TRISTE ESTABA EL PADRE SANTO»

Triste estava el Padre sancto lleno de angustia y pena,
en Sant Ángel, su castillo, de pechos sobre un almena,
su cabeça sin tiara de ceniza y polvo llena,
viendo a la reyna del mundo en poder de gente agena,
los tan famosos romanos puestos so yugo y melena, 5
los cardenales atados, los obispos en cadena,
las reliquias de los sanctos sembrados por el arena:
el vestimento de Christo, el pie de la Magdalena,
el prepucio y vera Cruz hallada por Santa Helena;
las iglesias violadas sin dexar cruz ni patena. 10
El clamor de las matronas los siete montes atruena,
viendo sus hijos en tierra, sus hijas en mala estrena.
Cónsules y senadores de quexas hazen su cena,
por faltall(e)s un Oracio como en tiempo de Porsena.

[651] Véase el primer apartado del cap. 4 y los versos que dedica a este asunto en su *Exemplar poético* (1986: vv. 671-688, 1699-1712 *et passim*).

[652] Rodríguez-Moñino (1973: II, 787) documenta su aparición en 23 romanceros diferentes entre 1550 y 1587, en colecciones que fueron conocidas y reeditadas a lo largo de toda la centuria. Fue, por tanto, uno de los textos más difundidos dentro de este corpus romanceril. Véase también el citado trabajo de Redondo (1998) para el estudio de su tradición textual, su intención política y su distribución en pliegos de cordel.

La gran sobervia de Roma aora España la refrena; 15
por pecados de un pastor el ganado se condena.
Agora pagan los triunfos de Venecia y Cartagena;
ya la nave de Sant Pedro quebrada lleva la antena,
el governalle quitado, el aguja se desordena:
grande agua coge la bomba, menester tiene carena 20
por la causa del piloto que la rige y mal govierna.
¡O Papa, que en [los] Clementes tienes la silla setena,
mira que tu potestad es transitoria y terrena!
Tú mesmo fuiste el cuchillo para cortarte tu vena.
¡O fundador de los cielos, danos paz, pues es tan 25
buena!
que si falta'n los cristianos huelga la gente agarena,
por guerras esto se halla como abejas en colmena.
La justicia es ya perdida, virtud duerme a la serena:
el cavallo vence al potro como en la mar la vallena;
fuerça reyna, fuerça vale, dice ansí mi cantilena. 30

Para Cueva y su generación, un texto como éste no era un elemento más, o un eco impreciso, de la memoria colectiva de su época. Como se ha tratado ya, el romancero erudito ayudó a establecer los patrones temáticos y genéricos de la cultura histórica que subirán al escenario los dramaturgos de la generación de 1580. La *Rosa real* (Valencia, 1973) de Timoneda (1963), por ejemplo, reúne 21 romances de tema histórico reciente: cuatro sobre Lepanto, uno sobre ciertas monstruosidades de los luteranos, seis con elogios de personajes insignes, y el resto son narraciones encomiásticas de las victorias nacionales del Quinientos (Pavía, Viena, Túnez, Flandes, etc.). Los dos primeros, precisamente, se dedican a la coronación de Carlos V en Bolonia, que es el único asunto, junto con Lepanto, que recibe la atención de más de un texto. Y el penúltimo del todo el librillo es el de «Triste estaba el Padre Santo». El dramaturgo, por tanto, selecciona dos acontecimientos decantados y previamente seleccionados por la tradición del romancero impreso. Entre los 25 romances históricos que compila Mendaño (1966) para su *Primera parte de la Sylva de varios romances* (Granada, 1588) encontramos de nuevo textos sobre Pavía, Viena, Túnez, uno sobre la coronación de Bolonia y de nuevo el poema sobre el Saco. Y la selección en este caso es más reducida porque entre los 25 hay otro contra los luteranos, varios sobre historia medieval (6 sobre los infantes de Lara y uno sobre Bernardo) y otros tantos sobre historia antigua (Cipión, Nerón, Sofronia y Mucio Scévola). En definitiva, el esquema que presenta Cueva en su corpus teatral histórico.

Las fuentes narrativas

Pero más allá de la influencia del romancero, debió servirse de fuentes históricas para dar forma al drama, a pesar de sus desajustes con la historia real y de que una parte de las escenas no precisan, necesariamente, de un referente. La realidad bibliográfica del momento no parece facilitar que el dramaturgo consultara o pudiera consultar las crónicas eruditas dedicadas a esos años. A pesar de su supuesta cercanía con la obra de Mexía, no he encontrado ninguna relación clara con su *Historia del Emperador Carlos V*, que seguía por entonces en manuscrito. Tampoco pudo consultar las obras de Alonso de Santa Cruz, Prudencio de Sandoval, o de Juan Ginés de Sepúlveda, publicadas durante el siglo siguiente o mucho más tarde. Por esta misma razón, no se sirvió de relaciones italianas, como las de Guicciardini o Jacopo Buonaparte (Vian 2006: 24n).

Frente a esta tradición de cronistas, Morby (1936) sugirió, en su Tesis inédita, que el sevillano pudo utilizar entonces la *Historia general de todas las cosas succedidas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiempo: en la qual se escriuen particularmente todas las victorias y successos que el inuictissimo Emperador Don Carlos uvo, dende que començo a reynar en España, hasta que prendio al Duque de Saxonia* de Paolo Giovio[653]. Es fácil que leyera esta obra por lo conocido que era su autor en el entorno sevillano y porque había sido publicada en dos volúmenes y en dos ediciones, en latín, en 1555-1556 y 1558-1560, y gozó de mucho éxito en la época, hasta el punto de que fue traducida al castellano dos veces en esa centuria: por Gaspar de Baeza (Salamanca, 1562-1563; reeditada en un volumen en Granada, 1566), cuyo título he citado arriba, y por Villafranca (Valencia, 1562) (Cuart 2001). La obra presenta cierto carácter misceláneo y gacetillero que sería muy del gusto del dramaturgo. Posiblemente recogió del italiano la idea de la indisciplina del ejército, del deseo de combate, del odio de los soldados a Borbón o de los sacrilegios de los luteranos. También se ha apuntado que, al igual que Jiménez de Quesada en su *Antijovio*, Cueva reaccionó a las críticas de Giovio al comportamiento de los soldados españoles (Vian 2006: 1078n). En síntesis, Cueva presenta significativas semejanzas con bastantes datos del italiano, que simplifica además al hacer de ellas materia teatral, pero también claras desemejanzas en otros puntos. Por lo tanto, debió utilizar además otras fuentes para el resto, y en concreto para pasajes todavía oscuros como la resistencia de Morón al asalto, el episodio de las matronas (que procede quizá del romancero) o la caracterización de don Fernando Gonzaga (Vian 2009)[654].

---

[653] Tesis que no he podido consultar, pero Vian (2006: 1074).

[654] Esta es la conclusión general a la que ha llegado Vian (2006) en su estudio de esta dependencia, siguiendo la redacción de la traducción de Villafranca, conclusión a la que me sumo a

Otra referencia significativa dentro de la «verdad teatral» que persigue Cueva, y que puede ayudarnos a discernir por qué eligió este pasaje de la historia reciente para sus propósitos, es la colección de cuentos de Giraldi (Vian 2006: 1075) que ha sido citada ya en varias ocasiones como fuente para sus dramas novelescos (*vid.* cap. 3.3.1). Los *Hecatommithi* (1565) toman el saqueo como marco de la colección, del mismo modo que Boccaccio hizo con la peste de 1348 en el *Decamerón*. Giraldi comienza con una descripción del Saco. En aquella contienda, un grupo de damas y de caballeros se refugian en el palacio de Colonna, pero, al extenderse la peste por la ciudad, el anfitrión propone un traslado a sus posesiones en Fondi. Tras deliberar sobre su situación, deciden abandonar no sólo Roma, sino Italia, y dirigirse a Marsella. Colonna les proporciona dos barcos y parten del puerto de *Civitavecchia*. Durante la travesía tiene lugar la narración de los cuentos, que el autor dice haber compuesto para entretener a los pasajeros.

«Giraldi Cinzio –anota Fernández Murga (1979: 49)– nos presenta una detallada descripción del asalto y del saco de Roma, recargando las tintas, de acuerdo con sus propias ideas sobre la tragedia, para provocar en el lector, como aconsejaba Séneca, el horror y, mediante el horror, la catarsis o liberación de las malas pasiones. El acontecimiento se prestaba a ello, y Giraldi no despreció la ocasión». En la traducción española de 1590, que tengo presente, esta descripción, como ya apuntó Aldomá (1996: 20), fue significativamente simplificada, pero centra todavía su interés en criticar la conducta de los luteranos como únicos culpables del Saco:

> Después que los Alemanes, manchados con la pestífera secta de Luthero, cercaron la insigne y famosa Ciudad de Roma, el año de mil y quinientos y veynte y siete pudieron sin mucha dificultad entrarla, a causa de haver cogido a los de dentro descuydados y desapercebidos. Y por tanto, començando a saquearla, hizieron en ella y en sus ciudadanos [...] no menor ruyna y estrago que los Godos, quando en tiempo del Papa Inocencio primero la cercaron, acaudillados de su Rey Alarico. Y de la manera que entonces los mísseros romanos padecieron tanta hambre que [...] los unos comían la carne y miembros de los otros.

Y aquella situación fue la que terminó originando la peste:

> Assí aora, haviéndose comido los vencedores quanto dentro y fuera de la ciudad havían robado, y teniéndoles Dios ciegos los ojos del entendimiento, de manera que maltratavan a los que de otras partes les trayan

partir de mi cotejo del texto con la traducción de Baeza publicada en Granada en 1566 (ejemplar de la Universidad de Salamanca, BG 32591, fols. 183r-186v para el Saco y fols. 34v-35r del segundo volumen para la Coronación).

> mantenimiento, nadie havía ya que quisiesse traérsele. Y por esta causa después que se huvieron comido los cavallos, los jumentos, los perros y los gatos, y hasta los ratones començó la gente vulgar y pleveya a comer, fuesse lo que fuesse, quanto se les ponía delante, como les aliviasse algo la hambre. Con la qual muchos dellos quedaron tan flacos y devilitados, que no hombres sino sombras parecían. Desta hambre porque mejor su maldad se castigasse, vino a engrendrarse entre ellos una tan cruel pestilencia, que ninguna calle havía en Roma que no estuviesse llena de hombre muertos o cercanos a la muerte, auque era tan grande el número desta maldita gente, que por muchos que morían, parecía que faltava ninguno. Ni tampoco la trabajosa hambre, y pestífera mortandad engendrava más flaqueza o menos brío en sus sobervios ánimos, para que dexassen de hazer los mesmos delitos y las proprias crueldades que al principio[655].

Aunque esta obra pretende haber nacido en 1528, pertenece a un momento en el que el incidente se muestra como un doloroso atentado debido a la acción de los adversarios de Roma. Los cuentos, además, aunque están escritos dentro de la tradición de Boccaccio y Bandello, presentan una clara intención moralizadora; se presentan como ejemplos gráficos de conducta. Esta colección se inscribe dentro de la cultura que impera en los países católicos después de Trento. En concreto, para Chastel (1986: 251-252), esta evocación de la ciudad asediada por los luteranos es uno de «los rasgos más chocantes» dentro del corpus literario y artístico sobre el Saco, y se ha de entender como un producto de la Contrarreforma. Nuestro drama se presenta ahora como una pieza que transmite una «verdad teatral» plenamente coherente con su época. Y este maniqueísmo y esta simpleza en la caracterización de los personajes y en la concepción de las escenas, para ridiculizar o demonizar al enemigo, se encuentra en otros muchos textos del momento, como los dos romances citados más arriba o los pliegos de cordel compuestos por Juan de Mesa por estos años, de una marcada beligerancia antiluterana[656].

Esta beligerancia se documenta en muchos otros puntos de la producción de Cueva. En la *Historia y sucesión de la Cueva* (1604), por ejemplo, se manifiesta al elogiar la figura de su hermano Claudio («que el impero | tendrá en punir la cisma de Lutero», 1886: 69) o la de su primo Luciano de Negrón (1886: 72), miembros de la Inquisición hispalense:

---

[655] Cfr. *Primera parte de las cien novelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio, donde se hallarán varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y política, y sentencias, y avisos notables. Traduzidas de su lengua Toscana por Luys Gaytán de Vozmediano*, Toledo: Pedro Rodríguez, a costa de Julián Martínez, 1590. Ejemplar BNE (R/11888), fols. 2v-3r. Mantengo la puntuación y las grafías del original. Actualizo tan sólo la acentuación.

[656] Véase la edición y el estudios de estos pliegos en Carro, Sánchez & Cátedra (2008).

Contra el rebelde Apóstata, que huye
la verdadera ley, que el verdadero
legislador dio al mundo, que destruye
la cisma, y pertinacia de Lutero
calificando el ciego error, que argulle
Luciano de Negrón [...]

Las fuentes iconográficas

La innegable vocación visual de esta pieza se sitúa en el contexto cultural de la Reforma católica amparada por la Corona española. La lucha dentro de la llamada «batalla de las imágenes»[657] frente a la estética luterana y la difusión de las disposiciones tridentinas pasa en gran medida por una cultura de la imagen y de «lo externo». Se hace necesario, por tanto, incorporar a este estudio algún referente de ese imaginario, que estuvo presente tanto en la confección de la comedia como en su recepción. A modo de ejemplo se recogen al final de este capítulo varios grabados de la época que representan los pasajes fundamentales de su argumento.

El texto de la comedia, por ejemplo, no indica cómo murió el general Borbón. Simplemente expone, sin el concurso de didascalia alguna (vv. 459-466), lo siguiente:

Este muro levantado
por esta escala entraré,
y luego que en él esté,
el fuerte tengo ganado.
Poca defensa hay aquí.
Arriba, arriba, Borbón,
no te falte el corazón.
¡Muerto soy, triste de mí!

Borbón murió de un disparo mientras trepaba por una escala sobre los muros de Roma. Una muerte tan teatral como ésta llegó a ser interpretada como un castigo divino por su conducta anticristiana. En cualquier caso, remite a una tradición pictórica que debía estar en la mente del dramaturgo al componer la escena

[657] La postura luterana se expresó, principalmente, por medio de imágenes. Este fue el primer fruto de los nuevos medio de difusión de la cultura, que permitían la multiplicación indefinida de textos e imágenes. La imprenta y el grabado permitieron la transformación rápida y decisiva de la mentalidad de la cristiandad septentrional. Se genera así un nuevo frente de guerra, el de las imágenes, al que la Contrarreforma se incorpora más tarde. Véase, entre otros, a Chastel (1986: 74-88), y para una perspectiva más amplia de la propia transmisión de conocimientos a través de las imágenes, transcendiendo esta discusión religiosa véase Bouza (2003).

y en la de los lectores, para los que no era ya necesario aportar más detalles. Una muestra de esa tradición se recoge más adelante en un grabado de 1555.

Por último, dada la importancia que tiene en la obra la coronación de Carlos V, se ofrecen varias imágenes y grabados con representaciones de Carlos V coronado, que debemos situar dentro del gran proyecto propagandístico indicado anteriormente. En la representación teatral no debieron disponer de la utilería suficiente como para transmitir todo el boato que un acontecimiento de este tipo requería, pero sí pretende, a partir de ciertos elementos de una carga simbólica enorme, reactivar el poder propagandístico y legitimador del momento inicial. Había que volver a presentar al Emperador con todos sus atributos. Para ello el dramaturgo traslada directamente esta imagen desde el mundo del fasto y de la propaganda visual al escenario. Y el traslado se tiene hace –como sucedía en el caso del emblema de Alciato en la *Tragedia de la muerte de Áyax*– de un modo íntegro, directo, aunque ello suponga variar las normas teatrales tradicioanales. Cambia después aquellos detalles que le interesaba reforzar en ese momento: el juramento presenta al monarca como defensor de la fe, pero explícitamente como defensor de la fe frente a los luteranos, y sustituye la figura del Papa que prescribe el ceremonial, y que aparece en toda la tradición iconográfica, por el de uno de sus cardenales, seguramente porque podía resultar irreverente subir a un pontífice a los tablados.

Considero que es un desacierto juzgar esta escena como una «tácita censura a la figura del rey Felipe II» (Matas 1995: 275). Alabar al padre no desacredita al hijo. Al revés: todo el interés de los Habsburgo reside en presentarse como una dinastía providencial llamada a desempeñar una misma función en la historia. De hecho, la construcción mítica de Carlos V tiene un momento de esplendor durante el reinado siguiente (Quart 2001: 212), y Sevilla, como sabemos, es además uno de los lugares en los que se opera, en esos años, una sacralización de la imagen monárquica, a través de todo tipo de representaciones pictóricas y escultóricas; en ellas se identifica a los monarcas –especialmente de Felipe II– con los defensores de la fe, y este esquema pasa después a los carros y apariencias del fasto público y después al teatro (Cornejo 2005). Y, en concreto para el caso de Cueva, conviene revisar la impronta que dejó en él la producción político-moral de Mal Lara. Pienso en concreto en la primera de las líneas de significado que identifiqué en la decoración de la Galera Real, que visitó el rey en 1570 y que pereció en Lepanto. Me referí a ella como la del discurso dinástico. Por ello, convenía al diseñador situar relieves de Carlos V y de Felipe II como referentes de un programa político y un destino común para el joven Juan de Austria en su lucha contra los enemigos de la cristiandad (*vid.* 1.2.2). Y la imagen que montaron los artistas «en un friso largo quanto son las tres bancazas» en la popa del barco, por indicación del humanista y de «algunos hombres doctos de esta ciudad», fue precisamente la «de la entrada del Emperador en Bolonia» y su coronación. Tiene tanto interés este recuerdo en el programa simbólico de todo el

barco, que Mal Lara se ve en la necesidad de narrar con detalle el suceso dentro de su *Descripción de la Galera Real*. El recurso es habitual en todo el manuscrito, pero en este caso la glosa o explicación de la imagen es la más extensa de todo el texto. Primero apunta cuáles fueron y cómo discurrieron las dos coronaciones anteriores, en las que no se explaya porque «esta coronación de Carlos está escrita por muchos, y por el obispo Iovio que en su grande historia lo trata en el libro XXVII, cap. IX» y después se centrar en narrar los acontecimientos de ese día y, en concreto, en el propio rito de la coronación: primero –nos indica– «el cardenal Salviati tomole el juramento de fidelidad» y después «en tanto que durava la misa, le iva dando el Papa al emperador las insignias, y para ello hincava el César la rudilla [sic] en tierra. Primero le dio el sceptro, de allí a rato el estoque, después el mundo o globo de oro con su cruz, y últimamente, la rica corona de oro de dos cercos» (en el mismo orden que indica Cueva). Y describe toda la pompa del recorrido y de los asistentes, etc. Como último apunte, incluye un soneto de Herrera dedicado a don Juan, al que invoca como la «diestra heroica de Carlos» (Mal Lara 1876: 295-304). Dada la cercanía de Cueva a estos dos escritores –y a Mosquera, que prologó la obra– resulta más pertinente, a nuestro juicio, entender esta pieza como un nuevo producto de este mismo entramado político-cultural. Cueva vio sin duda dicho barco, quizá participó de su diseño o estaba al corriente de cuáles eran los elementos que lo formaban y, en cualquier caso, vivió en ese mismo mundo, del que procede la última jornada de su comedia.

Adviértase, ya por último, que esta escena está situada al final de la comedia. Como en casi todas sus piezas, el sevillano ha previsto una apoteosis final que ayude, mediante el propio espectáculo teatral, a remarcar el contenido didáctico de su obra. En este caso, el recurso se ve multiplicado además por la enorme carga espectacular y simbólica que la propia escena supone.

10.2. La «Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola»

Argumento de la pieza

La primera jornada comienza *in medias res*. Tarquinio el Soberbio se encuentra asediando los muros de Árdea y se muestra disgustado al saber que su hijo Sexto Tarquinio ha forzado a Lucrecia, y que la romana se ha suicidado por no vivir con semejante deshonra. Llega a su campamento un mensajero de Roma diciéndole que, por las culpas de su hijo, los romanos han decidido expulsar a su dinastía del reino. El rey se pone en camino de regreso, junto a su lugarteniente Bruto. Roma encarga su defensa a Espurio Largio. Cerca ya de la ciudad, Tarquinio invoca al dios Quirino pidiendo ayuda, quien se le aparece y le comunica la ira que ha provocado la conducta de su hijo en el ánimo de Júpiter y en el suyo propio, y que los dioses no van a apoyar su causa sino la del pueblo. El rey llega al muro y no le quieren abrir. Los vigilantes informan al senado de la llegada del rey. Discuten Bruto y Espurio Largio y terminan desafiándose a un duelo. Tarquinio intenta comprar sin éxito a Espurio, capitán de la guardia. El cónsul Publio Valerio notifica al Rey el acuerdo del senado de expulsarle del poder y le envía a su familia para que se vayan de los límites de Roma. Tarquinio y su séquito se van, planeando ya pedir auxilio Porsena, vecino rey de los etruscos, para vengarse de los romanos.

Jornada segunda. En la corte de Porsena, el rey ha tenido esa noche un mal sueño. Un cortesano, de nombre Tiburino, dice haber tenido también un sueño semejante, pero que veía en él un buen augurio para el reino. Aparecen Bruto y Tarquinio, y el antiguo monarca pone a Porsena al corriente de su situación, narrando el suceso de la violación de Lucrecia. Termina su discurso solicitando su ayuda para atacar a los romanos. Porsena decide ayudarle; hace a Bruto su sargento mayor, a Tiburino capitán y a Sulpicio, un ciudadano romano desterrado de Roma, nombra alférez mayor, pero este último no acepta el cargo por no querer atacar a su antigua patria. El rey manda que le corten las orejas, la nariz y una mano y lo manda a la ciudad como mensajero de su llegada. Porsena da la orden de marchar sobre Roma.

Tercera jornada. Sulpicio llega malherido a las puertas de Roma. Allí se encuentra con los cónsules Tito Lucrecio y Publio Valerio, a los que narra su vida después del destierro e informa de que el rey Porsena avanza con su ejército hacia la ciudad. Al poco, fallece en aquel lugar por las heridas recibidas. Tito vuelve corriendo a Roma para avisar al senado, Publio elogia a Sulpicio, y regresa Tito con un sacerdote de Quirino. Tiene lugar allí un rito espectacular en el que queman el cuerpo de Sulpicio y meten sus cenizas en una urna. Llega entonces un edil avisando de que han comenzado los combates y de que Porsena está cercando la ciudad. El sacerdote vuelve a Roma y la guardia se defiende del ataque. Termina el primer día

del asalto. De noche, Bruto vuelve a los muros y tiene lugar el desafío entre Bruto y Espurio Largio planteado en la primera jornada, que luchan sobre el escenario y termina con la muerte del primero, cuyo cuerpo recogen dos furias. Tarquinio y el ejército de Porsena quieren venganza, y el rey ordena de nuevo el ataque.

Cuarta jornada. La situación de los romanos cercados es cada día más insostenible. En el senado unos proponen entregar la ciudad al enemigo y otros seguir resistiendo. Dos matronas romanas echan en cara a los cónsules su falta de gallardía. Aparece Mucio Cévola y solicita ir solo al campamento etrusco para acabar con Porsena. Se le concede la licencia y cruza las líneas; mata un soldado enemigo y se viste con sus ropas. Porsena y un sacerdote realizan un espectacular sacrificio a Júpiter y a Marte y el sacerdote interpreta un augurio en sentido favorable para las tropas de Porsena. El rey se alegra y manda venir a su contador y a los soldados para darles la paga. Mucio sale entonces de su escondite y apuñala al contador, al que confunde con el monarca. Los etruscos apresan a Mucio y lo llevan ante la presencia del rey. El romano mete el brazo homicida en un fuego. Porsena se asombra y manda que quiten el brazo del fuego. Como agradecimiento, Mucio le informa de que hay otros trescientos romanos como él dispuestos a matarle. Porsena, asustado, levanta el cerco. Aparece finalmente Publio, que alaba la conducta de Mucio y llama a los romanos a celebrar su hazaña.

Claves destacadas

Esta comedia fue representada por Alonso de Capilla, «ingenioso representante», en las Atarazanas de Sevilla, y es una de las dos que estrenó en el año 1581. Su producción ha ido en disminución desde 1579 pera ha aumentado en calidad. Esta pieza está mejor construida que las anteriores; presenta también versos o expresiones procedentes de las primeras, como indico en la edición. Encarna gran parte de las ideas expuestas en los capítulos centrales de este trabajo, que se señalan en este último epígrafe como un ejemplo paradigmático del proyecto cultural de su autor.

En sus cuatro jornadas desarrolla un pasaje de la primitiva historia de Roma (VI a. C.) sobre la expulsión de la dinastía de los Tarquinios y el comienzo de la República, variando los datos históricos en función de sus intereses pedagógicos. Su intención, más que política, es moral. Dentro de las líneas de fuerza de su argumento nos encontramos con varios personajes cuyo ejemplo, positivo o negativo, procede del canon de personalidades ejemplares que elaboró el Humanismo: Lucrecia y Mucio en el primer caso y Sexto Tarquinio y Tarquinio el Soberbio en el otro. La historia de la violación de Lucrecia se narra con crudeza en el drama con un claro sentido doctrinal, aunque su caso era muy conocido por los espectadores. Había sido cantado en romances viejos desde finales del siglo XV y

impreso muchas veces a lo largo de la siguiente centuria (Moya 1995-1996 y Armistead 1978). A Mucio, como se ha tratado por extenso en el cap. 4, le ocurrió lo mismo; su historia fue una de las más difundidas dentro del romancero erudito.

Sin embargo, como le ocurrió con la *Tragedia de la muerte de Áyax*, la historia de Mucio no era suficiente para dar contenido al drama. El título del drama se refiere exclusivamente a él, y el *Argumento general* se centra en contarnos su historia, pero Cueva necesita ampliar la narración. Para ello se sirvió de las *Décadas* de Tito Livio: del final de su libro primero y del comienzo del siguiente, dentro de una narración más amplia sobre el reinado de Tarquinio el Soberbio y su definitiva expulsión (de los libros I, cap. 46-II, cap. 15 se centra en el libro I, 57-II, 13)[658]. La verdad es que este territorio es uno de los más visitados por Cueva, que dedicó un grupo de los romances del *Coro febeo* a episodios procedentes de Tito Livio muy cercanos a este momento: la historia de Rómulo y Remo (romances nn. 64 y 65, y *Livio* I, 4), el rapto de las sabinas (n. 52 y *Livio* I, 9), la batalla entre los horacios y los curiacios (n. 11 y *Livio* I, 24), la subida al poder, en un reino vecino, de Tarquinio Prisco, uno de los hijos del Soberbio (n. 82 y *Livio* I, 35), la crueldad de Tulia (n. 27 y *Livio* I, 46) y el caso heroico de Cloelia en el asedio de Porsena (n. 48 y *Livio* II, 13).

Pero el dramaturgo varía la historia para adaptarla al escenario y a su programa doctrinal. Los hechos históricos claramente se simplifican, eliminando todos los pasajes accesorios, y se abrevia en pocos días lo que sucede en años. Pero la intervención más significativa del dramaturgo atañe esencialmente a los personajes. El autor ha seleccionado los nombres más relevantes del periodo y los ha dispuesto a su antojo: Tito Lucrecio y Publio Valerio fueron, ciertamente, cónsules, pero no tienen el protagonismo que les da el sevillano; Espurio Lucrecio (aquí Espurio Largio) era otro cónsul, anciano y poco activo, que en el drama pasa a ser el capitán de la guardia, y el personaje de Bruto, sobre todo, no es en modo alguno asimilable al Bruto de Livio. Al igual que en el caso anterior, se inventa al personaje de Sulpicio, cuyo nombre recoge de otro capítulo.

En el testimonio de los personajes se centran gran parte de la intención educadora del drama. El valor ejemplar de la historia de Lucrecia es claro. También lo es la figura de Tarquinio, que encarna aquí el estereotipo del tirano, y cuyo comportamiento provoca en los demás personajes una recurrente reflexión sobre la tiranía y el ejercicio del poder (p. ej. vv. 655-665). Bruto se nos presenta como un soldado que pretende estar por encima de toda ley en busca de su propio interés. En varias ocasiones se muestra contrario a la voluntad de los dioses, contra los que llega a blasfemar (vv. 1380-1391). El ejemplo contrario a éste es el de Espurio: capitán de

[658] Tengo en cuenta la división en capítulos de la edición que he citado en los preliminares y en la anotación del texto en el cap. 9.

la guardia de Roma, un hombre fiel, íntegro, sacrificado, religioso, que será por tanto en que mate a Bruto en un duelo singular. El caso más paradigmático es el de Sulpicio, cuya participación en estos episodios procede totalmente de la imaginación de Cueva. Su personaje muestra una clara lección de fidelidad, de sacrificio hasta entregar la vida por la patria, y de actitud religiosa. La aparición puntual de las matronas, como un ejemplo de fortaleza ante la adversidad, está en la línea, por ejemplo, de las matronas de *El saco de Roma*. Y Mucio, por último, que no aparece hasta el v. 1572, expone su vida para matar a Porsena, confía en la ayuda de la divinidad, y se muestra extremadamente fuerte y astuto cuando tiene que dar cuentas al rey de su asesinato. Los demás personajes hacen sin más que avance la acción y están menos caractericados. En suma, se exaltan y denigran unas actitudes muy determinadas de un modo sistemático. Y esta lección moral se ve reforzada por el carácter espectacular de algunas escenas: los combates en escena, la imagen de Mucio poniendo su mano sobre el fuego, los elogios explícitos, etc. Estos personajes encarnan, además, muchas de las aspiraciones de la ideología de la fama (p. ej. vv. 1588-1595), y unas determinadas actitudes bélicas: la pieza está llena de elementos de la llamada cultura de la guerra, desde la terminología militar del Quinientos –que aparece aquí trasladada a la de la Roma antigua–, hasta la propia dinámica teatral de la pieza, basada en ataques, arengas, discusiones sobre el muro, combates, etc.

La dimensión espectacular del teatro es la segunda clave de la propuesta escénica de Cueva: cautivar y educar al espectador mediante el uso de todos los recursos técnicos disponibles. Además de las escenas ya citadas, recuérdese que hay varios augurios, una incineración en escena, un sacrificio a Júpiter, una aparición de Quirino, un uso sistemático del muro como recurso escénico, varias escenas de combate, un momento en el que dos furias aparecen para llevarse el cuerpo de Bruto (entendemos que aparecen volando), etc.

En definitiva, Cueva subió a las tablas en esta comedia unos motivos renacentistas que habían adquirido con los años gran valor ejemplar. Tiziano y Tintoretto, por ejemplo, no dejaron de pintar una Lucrecia, y el ejemplo de Mucio había pasado de la tradición clásica a la tratadística militar, como recoge Álava y Viamont en *El perfecto capitán* (Madrid, 1590):

> Y siendo la gloria del capitán la osadía del soldado, con razón a de procurar tener en su compañía gente atrevida y animosa. Y assí, lo que Mucio Scévola, uno de los soldados del campo romano, hizo, que fue salir a matar al rey Porsena, que pretendía rendir este imperio, aunque erró el golpe, hiriendo por él a otro, resultó en mucha honra de su general, y provecho de Roma, pues con su atrevimiento obligó a su contrario a alçar el cerco y dexar su patria libre de molestias y peligros (Mancho 2005: 85).

Con una aplicación ejemplar similar saltó también a la literatura en una pieza como ésta, y en otras tantas del momento, como en los sonetos de su amigo Juan de Arguijo (1971: 119-123), que se ocupó del romano situándolo entre los ejemplos de Horacio Clocles –utilizado por el dramaturgo en esta comedia (vv. 1209-1211)– y Curcio, comentado ya en varias ocasiones (*vid.* 4.1.1).

10.3. ESQUEMA MÉTRICO Y USO LITERARIO

En los siguientes cuadros se muestra la distribución de los versos por estrofas, por la cantidad y la calidad de los personajes que los utilizan, por los contextos en que se desarrollan y por su frecuencia de uso.

10.3.1. *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón*

Jornada I

VERSOS	ESTROFAS	Nº	PERSONAJES	MATERIA
1 112	octava real (14)	112	Borbón y sus capitanes	Discusión sobre la conveniencia del asalto
113 224	redondillas dobles (14)	112	Soldados, Borbón y mensajero de Roma	Los soldados incitan al general a comenzar el asalto
225 304	octava real (10)	80	Mensajero, Borbón y capitanes (Avendaño solo el v. 276)	El mensajero pide clemencia a Borbón y éste, alentado por los soldados, ordena el asalto para el día siguiente

Jornada II

VERSOS	ESTROFAS	Nº	PERSONAJES	MATERIA
305 330	estancias (2)	26	Borbón solo	Monólogo sobre el triste destino de Roma
331 362	octava real (4)	32	Fernando y Borbón	Arenga y orden de batalla
363 490	redondillas dobles (16)	128	Borbón, Fernando, soldados, guarda y Romano	Apresan y sueltan a un espía. Inicio del combate. Muere Borbón y su cuerpo es recogido por los soldados
491 555	estancias (5)	65	Las matronas romanas	Lamento por la destrucción de Roma y firmeza por mantener su honor
556 667	redondillas dobles (14)	112	Matronas romanas y soldados españoles y alemanes	Los soldados prometen guardar a las señoras y matan a dos soldados alemanes
668 683	octava real (2)	16	Fernando	Manda «a recoger»

Jornada III

VERSOS	ESTROFA	Nº	PERSONAJES	MATERIA
684 731	octava real (6)	48	Filiberto y Fernando	Filiberto quiere terminar el asalto pero Fernando le anima a proseguir
732 987	redondillas dobles (32)	256	Filiberto, Fernando, Farias, Alemán y Guarda	Desafío entre Farias y un alemán. Filiberto escucha su historia y ajusticia al alemán. Entrada del Mensajero
988 1075	octava real (11)	88	Mensajero y Filiberto. Don Fernando no habla	El Mensajero se queja de los males que Roma ha sufrido por parte de los luteranos y pide que se levante el cerco. Filiberto acepta
1076 1195	redondillas dobles (15)	120	Mensajero, Filiberto, Atambor, Avendaño, Escalona, matronas romanas	El mensajero pide las tres romanas cautivas. Los soldados se las entregan y éstas alaban la honradez de los españoles. Filiberto ordena que se levante el campo y que todo el mundo vaya a ver la coronación del Emperador.

Jornada IV

VERSOS	ESTROFA	Nº	PERSONAJES	MATERIA
1196 1363	redondillas dobles (21)	168	Fernando y Sarmiento	Diálogo sobre el Saco y la coronación
1364 1403	octava real (5)	40	Salviati y Emperador	Juramento y coronación

Frecuencia de uso

JORNADA	NÚMERO DE VERSOS		
	redondillas	octavas reales	estancias
I.	112	192	–
II.	240	48	91
III.	376	136	–
IV.	168	40	–
total	896	416	91
1403 vv.	63.8 %	29.6 %	6.5 %

Como indican las tablas, la estrofa más utilizada es la redondilla, dispuestas aquí en unidades dobles. La redondilla fue muy común en el teatro del Siglo de Oro. Lope, en su *Arte nuevo* (1609), la aconseja para tratar los asuntos de amor[659]. Aquí es utilizada para aportar dinamismo a la acción teatral en diálogos rápidos, escaramuzas y desafíos. En redondillas se expresan todos los personajes de la comedia, pero los de baja condición lo hacen únicamente en redondillas.

La segunda unidad más utilizada es la octava real. El Renacimiento español asumió el uso italiano de las octavas reales con un sentido preferentemente épico, pero también, en ocasiones, bucólico o alegórico. Cueva asume en esta pieza la tradición culta de los poemas épicos que se ponen de moda en la segunda mitad del siglo XVI, tradición que se desarrolla especialmente en octavas. Su uso otorga al verso, cuando la secuencia lo requiere, un tono heroico y altisonante. Esta estrofa está siempre y sólo en boca de personajes elevados y en momentos de especial fuerza escénica, como las discusiones del Consejo de guerra, las arengas militares o la coronación.

Los dos momentos de mayor sentido lírico están escritos en estancias, también llamadas «canciones de estancias» o «canciones petrarquistas». Debido a su carácter marcadamente lírico, emotivo y elevado, aportan un sentido más estático a la escena. Está reservada a los altos personajes: el monólogo de Borbón al inicio de la jornada segunda (vv. 305-330) y el canto de la madre ante sus hijas por la destrucción de Roma (vv. 491-555).

10.3.2. *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola*

Jornada I

VERSOS	ESTROFAS	Nº	PERSONAJES	MATERIA
1 160	octava real (20)	160	Tarquinio, Bruto, paje, mensajero, Tito Lucrecio y Publio Valerio	Noticia de la violación de Lucrecia. Decisión de expulsar de Roma a los Tarquinios (Cambio de escena sin que cambie la estrofa)
161 240	redondillas dobles (10)	80	Edil, Publio, soldado, Espurio Largio, Tito Lucrecio	Roma se prepara para la defensa. Nombra jefe de la guardia a Espurio
241 488	octava real (31)	248	Tarquinio, Bruto, Quirino, Espurio, Publio	El dios Quirino repudia a Tarquinio. Tarquinio y Bruto llegan a los muros de Roma. Espurio les prohíbe la entrada. Publio notifica al rey su

[659] Cfr. *Arte nuevo*, v. 312, en Lope (2005: 148).

				expulsión y le envía a su familia

Jornada II

VERSOS	ESTROFAS	Nº	PERSONAJES	MATERIA
489 537	tercetos (16+1 v.)	49	Porsena y Tiburino	Augurios en la corte de Porsena
538 665	redondillas dobles (16)	128	Sulpicio, Porsena, Tiburino, Bruto, paje	Bruto se presenta en la corte de Porsena y anuncia la llegada de Tarquinio
666 905	octavas reales (30)	240	Tarquinio, Porsena, Bruto, Tiburino, Sulpicio, Tiburino	Tarquinio cuenta su desventura. Porsena se compromete a ayudarle. Sulpicio no quiere participar y es castigado. Porsena manda marchar contra Roma

Jornada III

VERSOS	ESTROFA	Nº	PERSONAJES	MATERIA
906 929	octava real (3)	24	Tito Lucrecio, Publio Valerio	Temor por las posibles represalias de Tarquinio
930 1121	redondillas dobles (24)	192	Sulpicio, Tito, Publio	Sulpicio anuncia la llegada del ejército de Porsena y muere
1122 1147	estancia (2)	26	Publio	Elogio a Sulpicio
1148 1451	octava real (38)	304	Sulpicio, Publio, Tito, sacerdote, edil, Porsena, Tarquinio, Bruto, Espurio, Fabricio, Tiburino, Megera y Tesífone.	Incineración de Sulpicio, retirada de los romanos al interior de la ciudad. Ataque y sitio de la ciudad por el ejército de Porsena; duelo entre Espurio y Bruto, con muerte de éste; las furias recogen su cuerpo; los atacantes quieren venganza (Varias escenas sin cambiar de metro)

Jornada IV

VERSOS	ESTROFA	Nº	PERSONAJES	MATERIA
1452 1483	octava real (4)	32	Tito, Publio	Dudas sobre la conveniencia de seguir resistiendo

1484 1571	redondillas dobles (11)	88	Emilia, Tiberia, Tito, Publio	Las matronas echan en cara a los cónsules su poca gallardía
1572 1787	octava real (27)	216	Mucio, Tito, Publio, Emilia, soldado, Porsena, sacerdote, contador, Tiburino	Mucio solicita licencia para ir solo a matar a Porsena. Mata a un soldado y entra en el campamento etrusco. Sacrificio a Júpiter. Asesinato del contador. Mucio ante Porsena. Retirada del ejército (Varias escenas sin cambiar de metro)

Frecuencia de uso

JORNADA	NÚMERO DE VERSOS			
	redondillas	octavas reales	tercetos	estancias
I.	80	408	–	–
II.	128	240	48+1	–
III.	192	328	–	26
IV.	88	248	–	–
total	488	1224	48+1	26
1787 vv.	27.30 %	68.50 %	2.75 %	1.45 %

El tono de la pieza es eminentemente solemne, épico, y sus personajes son elevados. Por esta razón es tan grande el protagonismo de las octavas, que acaparan varias escenas entre las que no se produce ningún cambio estrófico. Su temática ha hecho menos pertinente el polimorfismo que destacaba en la comedia anterior.

10.3.3. Reflexión general

Estos cauces estróficos aparecen en las demás obras de Cueva en unas proporciones y un uso muy similares[660]. A la luz de estos datos, se pueden apuntar dos conclusiones: a) Cueva muestra un rasgo innovador para el teatro de la época al utilizar un sistema polimétrico que otorga a la escena mayor dinamismo; b) aparece incoada la técnica de adecuación entre una determinada estrofa, un tema, una

[660] En un número notablemente inferior, se pueden encontrar tercetos encadenados, por ejemplo en la *Comedia del degollado* y en la *Comedia de la constancia de Arcelina*, y endecasílabos sueltos en dos ocasiones, en *El viejo enamorado* (II) y en *El infamador* (II); en ambos casos, los versos sueltos están puestos en boca de rufianes en sendos monólogos humorísticos.

situación y unos personajes, que caracterizará, aunque con cierta flexibilidad, el teatro de la *comedia nueva*.

Gracias a la cuidadosa lectura de Morby (1940) de las piezas del sevillano, es posible realizar un juicio más elaborado sobre el sentido de la versificación en la obra de Cueva. Veamos algunas de ellas. Las catorce obras, y sus respectivas jornadas, comienzan siempre en metros italianos (a excepción de la jornada II de la *Tragedia de Áyax Telamón* y, precisamente, la IV de la *Comedia del saco de Roma*). En sentido contrario, y sin contar con algunas comedias de temática novelesca, las jornadas suelen terminar en octavas reales. Sucede así en tres de las cuatro del Saco y en todas las de Mucio. Con su carga emotiva, la octava aporta a la escena el efecto teatral que Cueva suele reservar para el cierre de las jornadas.

Dentro del esfuerzo por adaptar el metro al hablante, Morby (1940: 215) destaca que, con muy pocas excepciones, las mujeres del teatro de Cueva se expresan siempre en redondillas. Muy significativo resulta, por tanto, que las damas romanas de la *Comedia del saco* intervengan en redondillas cuando hablan con los hombres (jornadas II y III), pero, en su momento de aparición, solas en el escenario, se presenten con una serie de estancias líricas. Su condición noble se muestra tanto en su conducta como en sus parlamentos. En la *Comedia de la libertad de Roma* hablan en redondillas, principalmente, en el único episodio de la última jornada que no se escribe en octavas.

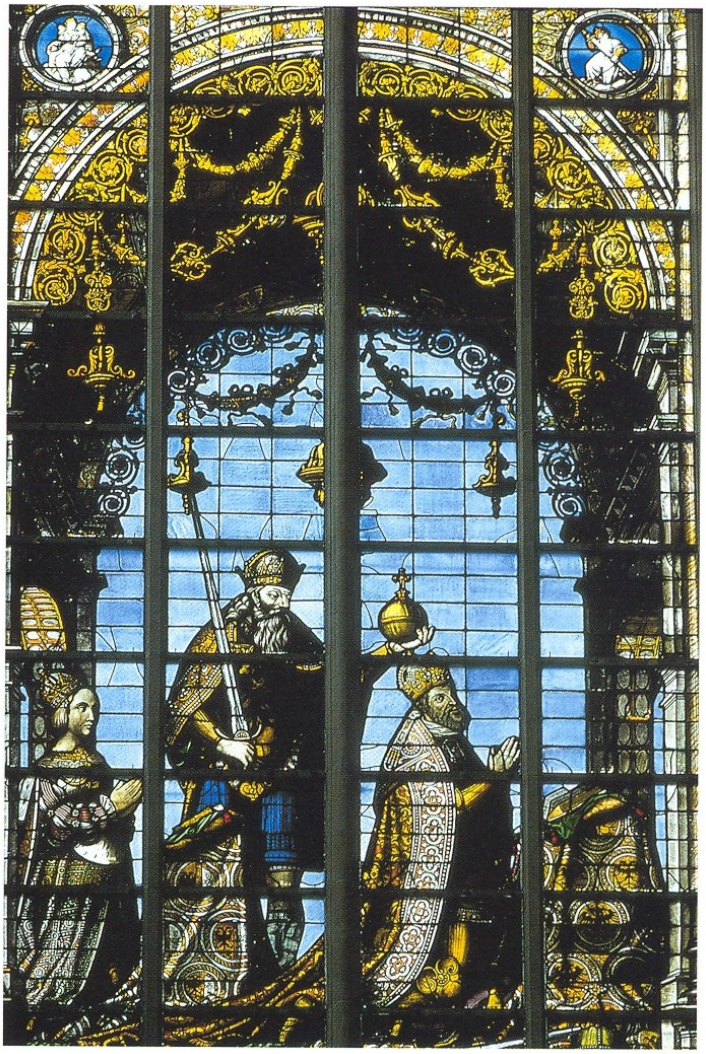
No se puede afirmar, por tanto, que la creación dramática de Cueva sea del todo caótica o improvisada, como entiende, entre otros, Icaza (Cueva 1917: xliii): «Y es que Cueva, sincero hasta la puerilidad en su lírica, es improvisado e inconsciente hasta lo descabellado e injusto en su dramática. De ahí sus aciertos y sus errores: la bondad y la gracia de algunos versos y el prosaísmo de muchos». Y más adelante (1917: xlvii): «El poeta no se detiene a planear la trama escénica: el concepto de la forma dramática no existe para él», e insiste, de un modo tan retórico como injustificado:

> La improvisación es clara y manifiesta en las escenas mal esbozadas y en el curso paradojal de las comedias. Si el auditorio no sabe, si sospecha, ni imagina siquiera lo que va a pasar, es porque el autor a su vez ni lo sabe, ni lo sospecha, ni puede imaginarlo tampoco. Los sucesos van saliendo de su pluma con la inconsciencia y la rapidez vertiginosa de la pesadilla (1917: li).

Estos argumentos se repetirán en las múltiples ediciones de su estudio que antecede la edición de *El infamador* y de *Los siete infantes de Lara* (1924, 1953 y 1973, todas en Clásicos castellanos, núm. 60), y que tanto ha influido en la percepción que se ha tenido de Cueva, precisamente porque durante mucho tiempo ha sido el único texto accesible.

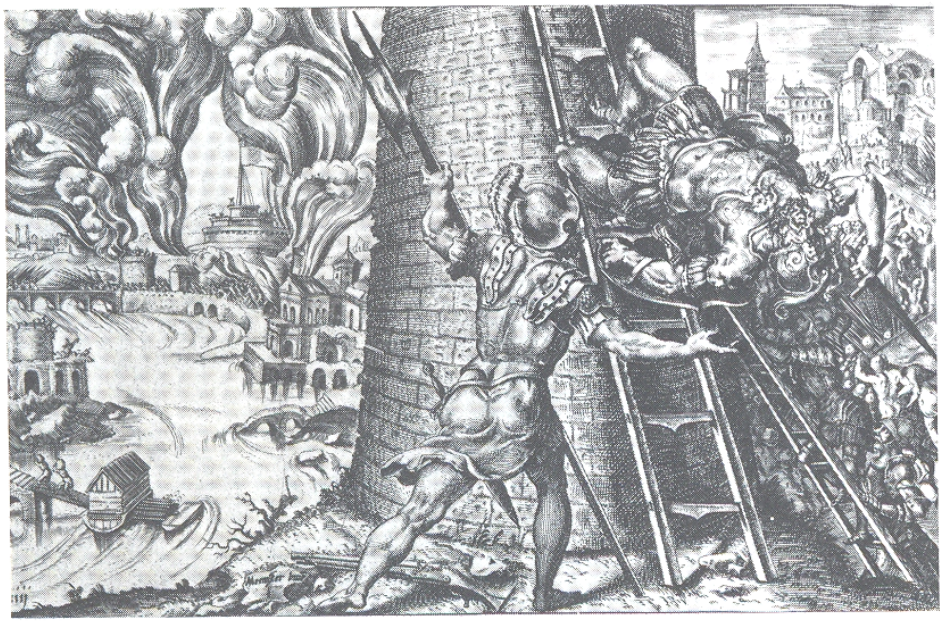
Como hemos visto, sin embargo, los cambios en la estructura estrófica no se producen de manera azarosa sino que atienden a un plan y persiguen un sentido. Estamos ante un artista que busca de manera consciente un determinado efecto y lo elabora siguiendo unas pautas reconocibles. A pesar de esto, también es claro que Cueva ejecuta con poco garbo una técnica que se encuentra aún en un estado de gestación. Por otro lado, el vuelo de sus versos es el de un poeta de segunda fila que, en ocasiones, trasforma los motivos poéticos en meros clichés retóricos[661]. También se pueden encontrar algunos versos forzados para ajustar el cómputo silábico y que, en la lectura, resultan antinaturales. El caso más llamativo es el verso 688 del Saco «que arbolando de César lestandarte», endecasílabo, en lugar de «el estandarte», dodecasílabo. Con respecto a las rimas, el lector curioso advertirá también alguna rima forzada, por ejemplo entre los versos 805-805, y que el juego *esquivas-captivas* se repite tres veces en el texto de la primera comedia (vv. 593-594, 1104-1107 y 1156-1159). Quizá se pueda conceder al sevillano un margen de error en estos puntos, teniendo en cuenta que se trata de un texto que nació para ser representado y que es uno de los primeros ejemplos de teatro profesional impreso en España.

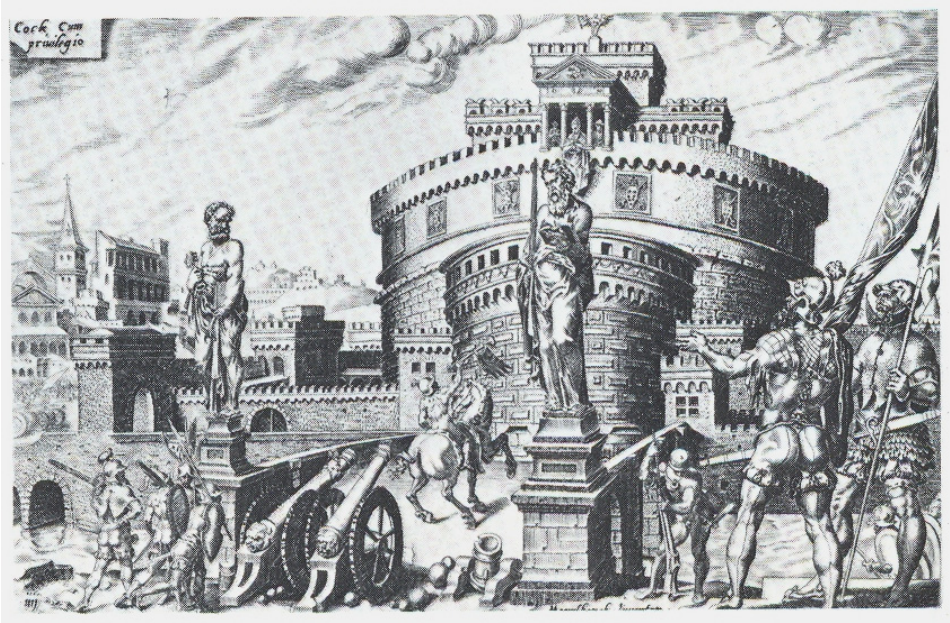
[661] La codificación de elementos poéticos de Cueva ha sido estudiada ya por Reyes Cano (1980: 173-174 *et passim*) para el caso de su poesía lírica. El sevillano trasforma los motivos petrarquistas en meros clichés retóricos o en fórmulas poéticas estereotipadas ayunas, en ocasiones, de aliento poético propio.



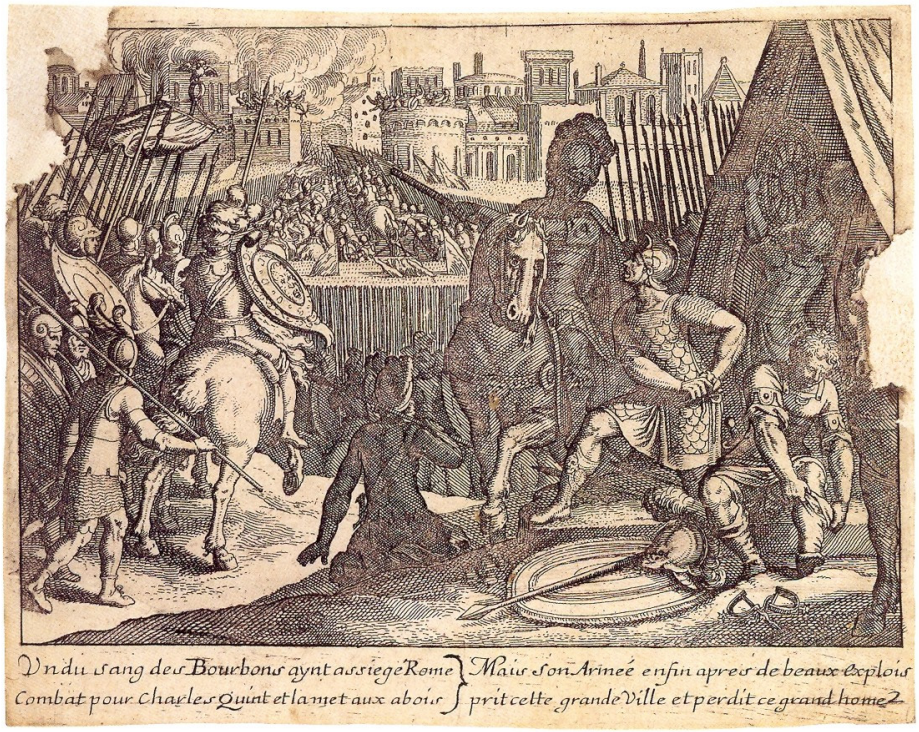
Bernard van Orley, *Carlomangno presenta a Carlos V*
Catedral de san Miguel y santa Gúdula (Bruselas)
[detalle de la vidriera central]

Carlos V con los atributos imperiales
Relieve del artesonado de la sala capitular
del Ayuntamiento de Sevilla (1565)



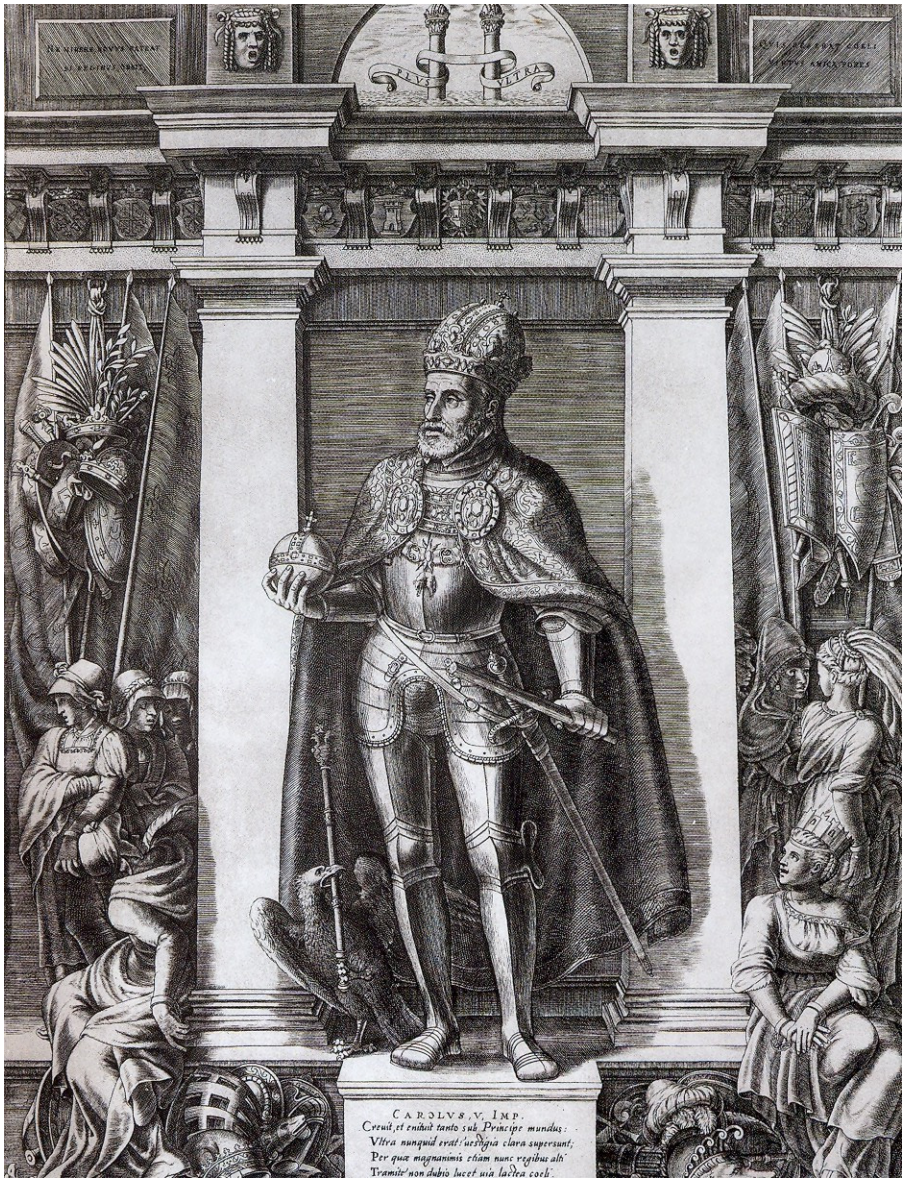


Jerome Cock, inspirado en Martin Heemskerck,
[imagen 1] *La muerte de Borbón*,
[imagen 2] *Los lansquenetes ante el castillo de Sant Ángelo*,
en *Divi Caroli V Imp. opt. max. victoriæ*, 1555



Antonio Tempesta (dibujo) y Mathias Merian (grabado),
[imagen 1] *El Saco de Roma en 1527*,
[imagen 2] *Cabalgada de Clemente VII y Carlos V [...] después de la coronación de Bolonia*
Victorias de Carlos V, 1614

Coronación imperial de Carlos V en Bolonia [detalle central de la portada],
en *La maravillosa Coronación del Invictíssimo y Serenissimo César Don Carlos*, c. 1530



Gaspar de Avibus,
Carlos V revestido de los atributos imperiales [detalle central],
en Francesco Terzi, *Austriacæ Gentis Imaginum*, Insbruck, 1569

CUARTA PARTE
CONCLUSIONES Y APÉNDICES

CONCLUSIONES

LAS PIEZAS HISTÓRICAS de Juan de la Cueva forman parte del primer periodo de la renovación teatral que propuso en España la generación de 1580, en sintonía con los afanes de superación del clasicismo aristotélico que habían tenido lugar en Italia unas décadas antes. La seña de identidad de estos dramaturgos fue el deseo de dar al teatro la dignidad que este género tenía en la Antigüedad, una operación que conllevaba, en primer lugar, un distanciamiento del teatro de los autores-actores sin renunciar a su éxito popular. Pretendieron escribir un tipo de obras que tuvieran en cuenta los gustos del público, pero sobre todo una destacada altura literaria y una utilidad social (moral, política, etc.). Se distinguieron también por ser los primeros profesionales de la escritura teatral, al componer piezas que luego vendían a compañías de las que no formaban parte.

Estos dramaturgos dieron vida al primer impulso del teatro comercial, escribieron un teatro innovador, buscaron su inspiración en fuentes nuevas, promovieron nuevas fórmulas dramáticas a partir de un alejamiento progresivo de los modelos clasicistas, y aportaron novedades dramáticas como la apuesta definitiva por el verso, la polimetría, la superación de las tres unidades, la reducción de jornadas, la mezcla de elementos cómicos y trágicos, la introducción de temas y tipos dramáticos nuevos, etc. Fueron también los primeros en utilizar los nuevos espacios de los corrales y aprovechar los elementos de la tramoya que incorporaban. Dentro de este afán por elevar la calidad literaria de los textos, la crítica ha señalado siempre como un demérito teatral que su teatro era demasiado libresco –sobre todo en el caso de las tragedias–, con un estilo que fue arrumbado pocos lustros después. En definitiva, con su propuesta dramática ayudaron a aquilatar los principales elementos del vertiginoso desarrollo del teatro a finales de siglo XVI.

En las páginas de este trabajo se ha tratado el teatro de Cueva dentro de estos parámetros de análisis –los habituales dentro de la investigación teatral tradicional– pero sobre todo se ha pretendido centrar la atención en el estudio sincrónico de su corpus de teatro histórico con la intención de describir su naturaleza y su razón de ser en el tiempo preciso en que fue compuesto. En la mayoría de las ediciones del

teatro de Cueva, Virués o Lasso de la Vega se analizan sus propuestas como elementos de un complejo proceso de decantación dramática que dio lugar a la *comedia nueva*. Estas reflexiones de tipo diacrónico suelen partir de la concepción del teatro de Lope de Vega, y de los dramaturgos de su época, como el punto culminante del teatro español a partir del cual valorar toda la tradición precedente. Con esa aproximación, se pierde la posibilidad de percibir «el rumor de las diferencias» que anuncian la llegada de un cambio epistemológico, por progresivo que fuere, en unos términos y por unas causas que están ligados al teatro, pero no sólo a él.

Por eso, más allá de analizar cuál fue su aportación a la historia teatral española, me he dedicado a describir en este trabajo el entramado cultural que sustenta y explica su propuesta dramática, y a responder a la pregunta de por qué se decidió a escribir estas piezas, unas obras que se estrenan en los primeros corrales sevillanos, al poco de ser construidos, en el mismo umbral del teatro comercial, cuando faltan aún algunos años para que triunfe la fórmula barroca.

En este sentido, se ha descrito a Juan de la Cueva como un autor con un profundo conocimiento de la tradición clásica e italiana, de una obra literaria muy amplia –sobre la que tenía una consideración muy elevada– que abarca casi todos los géneros literarios de prestigio del momento. Su interés por llevar a la imprenta sus creaciones, y por transmitirlas con pulcritud, es una consecuencia natural de la dignidad que otorgaba a su oficio y una muestra de su interés por divulgar los conocimientos que había recibido.

Aunque es uno de los primeros escritores que escriben teatro de un modo profesional, no es propiamente un dramaturgo profesional, como lo serán más tarde Lope o Calderón. Su teatro es una manifestación literaria más de un programa cultural que se desarrolla en todas sus obras. Por esa razón se han tenido presentes aquí todas sus obras: hay ciertos aspectos de su teatro que se advierten con mayor claridad si se leen en paralelo a sus poemas épicos o a sus romances.

En los primeros apartados de este trabajo se ha resaltado –posiblemente como nunca se había hecho hasta ahora– la relación de Cueva con el Estudio de los humanistas Juan de Mal Lara y Diego Girón, y con los escritores relacionados con su academia, que continuó su andadura en otras tantas academias después de su muerte, manteniendo las directrices más relevantes del movimiento intelectual original. Al margen de alguna desavenencia puntual, Cueva mantuvo un trato frecuente, desde su primera juventud, con todos aquellos escritores que se formaron a la sombra de Mal Lara y con los principales creadores, militares y mecenas relacionados con los saberes humanistas emanados desde este Estudio.

La creación literaria de estos sevillanos parece pivotar sistemáticamente sobre las academias; allí maduran los proyectos literarios, se ponen en común, y se comparten unos determinados intereses culturales. Mal Lara afirma en todas sus

obras que solicitó la colaboración de sus amigos, de los hombres doctos de su ciudad, estableciendo así una dinámica de trabajo en grupo que facilitaba el establecimiento de una metodología y de unos intereses comunes.

En las obras de este humanista se forjó un canon literario que vino a ser la norma compositiva, ética y estética del humanismo sevillano de la segunda mitad del siglo XVI, y que se ha denominado al final de este trabajo como un «canon épico» porque situó el poema épico como el paradigma genérico ideal, pero se puede entender también como un canon totalizador que aglutina, de modo orgánico, el sentido, los fines y los modelos literarios y artísticos que adoptó dicho grupo. Ha resultado por ello algo artificial el estudio de sus principales características en capítulos separados, porque se presentan de tal modo que no se puede explicar un determinado aspecto sin tener presentes los demás. Todo este canon fue construido sobre los cimientos de un optimismo cultural que se deriva de la convicción de estar viviendo un momento privilegiado de la asimilación del legado clásico, que discurre en paralelo al tiempo de mayor hegemonía política española.

La dimensión ética del teatro de Juan de la Cueva depende del ideal propuesto en estas academias, que fomentaron una filosofía de vida de raíces neoestoicas que proponía el perfeccionamiento moral de los individuos a partir del ejercicio de la virtud. Esta dimensión ética estaba acompañada de una marcada vocación divulgadora –que es un rasgo peculiar del humanismo sevillano frente al de otros lugares–, que acercaba el contenido y la finalidad reformadora del legado humanista a los no letrados. Esta dinámica, que llevó a Mexía a escribir la *Silva de varia lección* y a Mal Lara su *Filosofía vulgar*, fue llevada al extremo en el teatro de Juan de la Cueva, que presenta de forma explícita una galería de ejemplos positivos y negativos con la intención de educar a los espectadores. Tanto en sus piezas como en sus romances se proyectan además unos valores muy determinados –los de la nación, la honra, la castidad, la religión, la nobleza, las virtudes de la guerra, etc.– que son defendidos a partir de todo tipo de sacrificios y con la propia vida si es necesario. Este proyecto conectó fácilmente con los propósitos de la Reforma católica, como hemos visto en varios ejemplos de sus dramas y romances.

Sevilla destacó también como altavoz de las hazañas de la Monarquía Hispánica, gracias a la impronta magistral de Mal Lara, y vivió unos años de profundo optimismo político que coinciden con el tiempo de mayor producción de nuestro autor. Un optimismo de tintes imperiales, a partir del cual adquieren mayor sentido los poemas épicos de Herrera y nuestras piezas de teatro histórico, en las que se exaltan las glorias patrias y se denigra –casi siempre de un modo muy simple– a los principales enemigos del momento, los turcos y los protestantes. Dentro de este contexto, han quedado definitivamente desautorizadas las teorías que hacían de Cueva un opositor a la política internacional de Felipe II, y el contexto sociopolítico de la ciudad del Guadalquivir debe dejar de estar bajo sospecha de sedición para ser,

en cambio, el lugar más favorable para subir al escenario pasajes de la historia épica medieval que exalten los ánimos imperiales del presente.

Esta deriva patriótica del humanismo hispalense venía precedida por un desarrollo de los géneros literarios con los que se cultivó la escritura de la historia en la Sevilla del momento. A través de estos géneros, los literatos hispalenses contribuyeron a fundamentar la concepción nacional de España como Estado Moderno. Este cultivo de la historia activa dentro del canon el *topos* humanista de la búsqueda de la fama como garante de la inmortalidad, en la línea de las aspiraciones del escritor renacentista que han sido expuestas aquí a partir de ejemplo paradigmático de Juan de Mena. Esta aspiración a adquirir una fama perdurable vino a ser una constante entre los humanistas sevillanos, y a ser expresada por medio de unos motivos recurrentes que se reflejan tanto en la decoración de los palacios donde se reunían estos académicos como en el programa alegórico de los sepulcros, el fasto civil o la decoración de los teatros.

Esta aspiración tiene una función nuclear en los dramas históricos de Cueva, porque la memoria y el reconocimiento son los motores de la virtud, y permiten al escritor presentar las obras de los personajes como una escuela de casos ejemplares. Este planteamiento de fondo se manifiesta a través de los motivos establecidos en el canon hispalense. En el caso de los hombres, la gloria se obtiene a partir de la exaltación de lo guerrero, de la defensa de la patria, de la nobleza y de la religión. Y para las mujeres en la defensa de la propia honra. En suma, son los mismos valores que se exponen en los romances. Estos casos se desarrollan a partir de los siguientes recursos: a) la apelación a la Fama para que alabe a tal o cuál personaje; b) la aparición de divinidades paganas y personajes alegóricos que sancionan de modo expreso el contenido pedagógico del drama (la Fama, Marte, Diana, etc.); c) los combates a la vista del público; d) las coronaciones en escena; e) la «celebración» del caso ejemplar en las estrofas finales con una finalidad didáctica y espectacular cercana en muchos casos a la apoteosis del personaje-modelo; y f) la retórica épica de impronta clasicista, entre los más destacados.

La cultura humanista en el Renacimiento sevillano parece estar en manos de un grupo de autores, muy relacionados entre sí, que elaboran unos códigos de representación que luego exportan a la colectividad. Este afán por adquirir fama es tan recurrente y tan uniforme que aporta una unidad de sentido a todos sus dramas y un sentido nuevo a su interés por iniciar o por colaborar en el inicio del drama histórico en España. Algunos de estos recursos aparecen, auque en menor medida, en otros dramaturgos finiseculares, pero terminan diluyéndose en el teatro del primer Lope de Vega. La propia concepción de la obra literaria ya había cambiado. Detrás de la propuesta literaria de los humanistas hispalenses, que pretendían educar a sus lectores a partir del recurso al canon de personajes ilustre y cantaban las glorias de su nación, se escondía un deseo evidente de querer cincelar su propio nombre en

el Templo de la Fama. Y estas aspiraciones se basan en un concepto muy elevado de la creación literaria, que exige un estilo sublime, en sintonía con la nueva concepción de un canon de autores modernos que se va imponiendo por esos años.

Además de las grandes líneas culturales del momento, este canon modeló aspectos más menudos de la composición literaria, dependientes de la *inventio* y la *elocutio*, que hemos visto aparecer en Cueva y en los principales escritores hispalenses. Se estableció así un capital simbólico que era después elaborado a partir de un sistema de trabajo de procedencia humanista. Para desarrollar su particular mensaje moral, por ejemplo, echaron mano de la tradición de los espejos de príncipes, del género retórico del elogio y el vituperio, hilvanado con la tradición de los hombres y las mujeres ilustres de la Antigüedad y de la historia nacional, del recurso a la alegoría, al uso reiterado de emblemas, de la mitología cristianizada, de la relación entre pintura y poesía, etc.

Después de aprender esta metodología de trabajo y recibir este canon literario, la función más específica de Cueva consistió en hacer avanzar aún más los límites genéricos del propio canon, y aumentar su potencial educativo, al escribir obras de teatro inspiradas en los mismos principios. Después de las tragedias de Mal Lara, cuyas obras pertenecen a un momento teatral anterior, no se ha documentado actividad dramática alguna por parte de los demás integrantes de las academias sevillanas. La tradición humanista de la educación del príncipe, de la que se han citado aquí varios ejemplos de principios del Quinientos, va aumentando el espectro de receptores a lo largo del siglo y llega al punto de mayor difusión con el teatro de dramaturgos como Juan de la Cueva, que ofreció a los primeros espectadores que pagaban una entrada por ver una representación una lección moral y política que en esencia no era otra que la que habían estado recibiendo los nobles durante años. También hemos podido advertir que Cueva no domina suficientemente los recursos del género teatral porque presenta esas lecciones de un modo poco elaborado, y suele subir al escenario los elementos de ese capital simbólico de un modo directo. No los domina en el sentido de que no elabora su propuesta dramática de un modo orgánico: su afán educativo y su interés por cautivar al espectador a partir de recursos escénicos espectaculares privilegia en ocasiones una composición episódica y poco equilibrada de los dramas, aunque son evidentes las mejoras entre la *Tragedia de la muerte de Áyax* (1579) y la *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* (1581).

De forma paralela a la composición de su corpus teatral, Cueva escribió un número muy significativo de romances, dependientes de este mismo canon, que agrupó en dos romanceros concebidos según el patrón editorial de los romanceros eruditos sevillanos, que fueron diseñados, en su forma y en su finalidad, a partir de unos modelos culturales similares: el cultivo de la historia con una finalidad educativa y un sentido patriótico, unas mismas fuentes y un capital simbólico y metodológico idénticos.

El romancero erudito, y el de la época de Cueva, vino también a seleccionar y aquilatar, durante la segunda mitad del Quinientos, un conjunto de pasajes de la historia antigua y la historia medieval castellana, heredados de la tradición humanista, portadores de una lectura política y moral muy determinada. El romancero sirvió a los dramaturgos de esta generación, que compusieron obras de teatro y romances sobre los mismos asuntos, como una fuente textual, una fuente temática y sobre todo como un banco de pruebas donde elevar dichas anécdotas a la categoría de materia dramática.

Este tipo de aportaciones ofrece una lectura sincrónica del teatro finisecular que puede ampliar las categorías de trabajo habituales, y unas pautas que explican el nacimiento y el éxito del teatro historio, años antes de la llegada de Lope de Vega.

Se transcribe el texto del ejemplar del *Coro febeo de romances historiales* (1588) de la BNE (R/6285). Se actualiza sólo la puntuación y los acentos. Se respetan las sangrías del original.

Romance a la contienda de Áyax Telamón y Ulises por las armas de Aquiles [13r]

Muerto el immortal Aquiles [13v]
por Paris, siendo llamado
al templo sobre seguro,
a que fuesse desposado
con la bella Policena,
hija del gran Rei Troyano,
en vengança de la muerte
que dio Aquiles a su ermano,
el nunca vencido Hétor,
muro de Troya llamado,
y averlo por más ultrage
por tres vezes arrastrado,
en torno del patrio muro,
de los pies al carro atado,
y tener ya por el suelo
el alto Ilión sagrado,
y ofrecidos lo despojos
al bélico Marte airado,
todos los príncipes Griegos
en acuerdo se an juntado,
a sossegar las discordias
qu'entre ellos se an levantado,
en pretensión de las armas
que de Aquiles an quedado.
Muchos son los pretendientes,
y dos los más señalados, [14r]
el uno el valiente Áyax,
segundo de Aquiles llamado,
qu'en esfuerço y valentía

con Marte era comparado. 30
El otro el facundo Ulisses,
rei de Ítaca nombrado,
más poderoso en razones[662]
qu'en hechos aventajado,
el cual, convocando a todos, 35
las armas a demandado.
No las pide con las suyas,
mas con razones que a dado,
tan vestidas d'eloquencia,
con artificio tan alto, 40
que forçó las voluntades
a no avérselas negado.
El valiente Áyax las pide
con el escudo embraçado,
sus fuertes armas vestidas, 45
la gruessa lança vibrando,
dando a entender que su esfuerço
las de Aquiles a eredado.
El príncipe Agamenón,
rei de Micenas llamado, 50
emperador elegido [14v]
para el incendio Troyano,
viendo la gran dissensión,
y el exército alterado,
por los diferentes votos 55
del vulgo desacordado,
mandó que todos lo Griegos
se juntassen al Senado,
para proveer justicia,
sin ser ninguno agraviado, 60
y para satisfación
de la sentencia a mandado
que Áyax y Ulisses sean
presentes a lo acordado.
Lo cual cumplido por ellos, 65
y junto el Greciano campo,
los principales se assientan,

[662] *razones*, 'palabras'.

y el vulgo en torno parado.
Áyax temiendo que Ulisses
usasse de sus engaños 70
y sobornasse los votos,
o por amistad o trato,
que siempre en cosas de duda,
ayuda mucho el recato,
estando junto el concilio, 75
en medio se a presentado, [15r]
embraçado el fuerte escudo
qu'es siete vezes doblado,
con siete pieles de toro
cubiertas de azero claro, 80
puesta la mano en la espada,
y el color algo mudado,
no porque temor le altere,
que nada la causa espanto,
mas porqu'el color se muda 85
si el ánimo está indinado,
recogiéndose la sangre
al coraçón alterado,
queda el rostro sin color,
y el semblante más airado. 90
Desta suerte llegó Áyax,
fuego por la vista echando,
estremeciendo la tierra
do el pie assienta el Griego bravo,
pesto en medio de los Griegos, 95
los ojos a levantado,
al promontorio Sigeo,
la Griega armada mirando,
de fiero dolor movido,
y de ira arrebatado, 100
desató la muda lengua [15v]
y en voz alta assí a hablado.

Oración de Áyax.

«O Gran Júpiter Olimpo,

retor del Sydereo estrado,
vengador de la injurias, 105
lançador de ardientes rayos,
¿tan grande maldad permites,
como ser yo agraviado?
en que Ulisses se me atreva,
pretendiendo y demandando, 110
las armas que se me deven,
como a quien a libertado
toda l'Argolica armada,
que no la uviera abrasado
el gran defensor de Troya, 115
Hétor, deudo mío cercano,
contra el cual puesto en defensa,
resistí su intento osado,
que todo el poder del mundo
sino yo podía estorvallo, 120
ni Ulisses, ni sus razones,
ni su ingenio delicado,
con que quiere preferir
al furor de Marte airado, [16r]
Si aquí vale la eloquencia, 125
y el valor no es estimado,
Áyax quedará vencido,
y Ulisses galardonado,
como el qu'es mas diestro en lengua
qu'en desbaratar un campo. 130
No permitáis, altos Griegos,
ser yo en esto agraviado,
poné en memoria mis hechos,
mis immortales trabajos,
cuantos en tan larga guerra 135
por vuestra causa e passado.
Si tiene algún valor esto,
para ser remunerado,
mis altos hechos lo piden,
hechos con aqueste braço, 140
a la luz del claro día,
de todo el mundo mirado,

no en la sombra de la noche,
de tinieblas rodeado,
como los a hecho Ulisses, 145
ascuras y acompañado,
y assí, cual él, son oscuros,
y no para ser contados
entre varones heroicos, [16v]
dinos de ser celebrados, 150
y pide premio por ellos,
el covarde, afeminado.
Siendo su contrario Áyax,
¿qu'espera el desventurado?
¿Cuál indolencia lo incita 155
a tan sobervio cuidado?
¿Es la locura passada,
que fingió por ser dexado,
entre púrpuras de Frigia,
entre ungüentos y regalos, 160
entre mugeriles juegos,
y entre mugeriles actos,
y atrevese a pedir armas,
quien de verlas tiene espanto?
Déxelas a los varones[663] 165
que las emos profesado,
que no usando Ulisses dellas
no dárselas no es agravio,
y en dárselas sí le agravian
pues le obligan al trabajo, 170
y que su peso sustente
el cuerpo hecho al regalo.
Si las quiere por guardallas,
por se obra de Vulcano, [17r]
no lo sufrirán las armas, 175
hechas a menos descanso,
ni es justo que a tal estremo
vengan, que siendo su amo
Aquiles las den a Ulisses,
qu'es estremo tan contrario 180

[663] [errata]*varones*] *varanes.*

que del más bravo del mundo
vengan al ombre más manso,
esto es evidencia clara,
no ai réplica en lo que hablo,
que no ai para qué dar armas 185
a Ulisses, no yo lo alcanço
el para qué las demanda,
viendo que yo las demando.
Si es para acabar las guerra
ya acabó, y esse cuidado 190
nunca lo tuvo cuidoso,
porque no estava su cargo,
quen los mayores peligros
estava a mayor recaudo.
Y atrévese el miserable 195
pedir en este Senado
lo que se me debe a mí,
sin poder serme negado,
y si a mis obras se niega, [17v]
de fuerça me será dado, 200
por la virtud de mis padres,
pues sabéis que so engendrado
del valiente Telamón,
cuyo nombre es celebrado
desde el Aurora a Tarteso, 205
y del Nilo al Istro elado,
y temido hasta agora
de los valientes Troyanos,
pues fue el primero qu'en Troya
escaló el muro sagrado, 210
cuando otra vez por Alcides
fue por tierra derribado.
Esto os mueva, ilustres Griegos,
darme el premio demandado,
merecido por mis obras, 215
ganado por mi trabajo,
dad armas al que con ellas
vuestra guerra a sustentado,
y a Ulisses dalde razones,

que son las armas que a usado. 220
No miréys a mi rudeza
ni a mi dezir descuidado,
ni al bajo artificio mío,
ni al proceder ordinario, [18r]
que la justicia que tengo 225
me descuida en este caso,
que daréis justa sentencia,
dándome lo demandado».
Dixo el valiente Áyax,
y luego que uvo acabado, 230
tendio los airados ojos
por todo el ancho Senado,
y baxando la cabeça
dio señal que avía acabado.
Un gran murmurio entre todos 235
al punto se a levantado,
más el eloquente Ulisses,
que mucho avía aguardado,
corrido de verse assí,
de Áyax tan afrentado, 240
le ocupava una verguença
de verse tan mal tratado,
y mostrávalo el color,
del rostro todo inflamado,
los ojos fixos en tierra, 245
gran rato estuvo parado,
por dos o tres vezes quiso
hablar, y se avía parado,
mas estando desta suerte, [18v]
con un rostro sossegado, 250
dio facultad a la lengua,[664]
y desta suerte a hablado.

Oración de Ulisses.

«Si mis votos y los vuestros
uviéramos conformado,

[664] [errata] *lengua*] *lengna.*

no uviera avido, altos Griegos, 255
tanta duda en este caso,
ni tus armas, fuerte Aquiles,
uvieramos demandado,
que por tu immatura muerte
pedimos ant'el Senado, 260
premio indino de los ombres,
pues ninguno te a igualado».
Y diziendo esto, lo ojos
fingió limpiar con la mano,
para persuadir a todos 265
que Aquiles le causa el llanto,
y tornando a su oración,
prosigue lo començado:
«Mas pues Fortuna lo quiso,
y el rigor del crudo hado, 270
que ayan de darse las armas, [19r]
que armaron tu pecho airado,
a quién se le pueden dar
que me sea comparado.
Aunque Áyax con enojo 280
a dicho de mí al contrario,
sin ser lo que dize assí,
pues ninguno se a mostrado
en más riesgos, ni peligros,
ni en hechos más señalados, 285
ni avido casos de onor,
comunes ni reservados,
donde el ultrajado Ulisses
no sea el primero hallado.
Si en nobleza de mis padres, 290
bien sabe todo el Senado,
que soi nieto de Mercurio,
y de Júpiter sagrado,
y este onor me lo dan todos,
sin que yo me haga claro, 295
porque de alabança propia
al onor resulta daño.
Bien sabéis, o ilustres Griegos,

por negocio averiguado,
quel librar Áyax las naves 300
no fue por valor de braço, [19v]
mas por amistad y deudo
que trató con el Troyano,
y que por señal de fe
le fue dél un cinto dado, 305
y Hétor le dio una espada,
qu'es essa que tiene al lado,
por lo cual el parentesco
fue por ambos confirmado.
Dando y recibiendo dones, 310
del enemigo en el campo,
este tal no es nuestro amigo,
antes es nuestro contrario,
pues lo hizo por seguro,
por vivir dél descuidado, 315
no nos obligue a nosotros
lo que por su bien à obrado.
Diferente obra es la mía,
y beneficio más alto,
a mi patria y a los míos, 320
y a todo el Greciano campo,
cuando entré dentro de Troya
y del templo consagrado,
a Palas saqué su imagen,
del poder de los Troyanos. 325
Yo fui en matar al rei Rheso, [20r]
traxe sus blancos cavallos,
que Troya no se ganara,
según estava hadado,
si el pasto gustassen della, 330
o beviessen del río Xantho.
Yo mismo prendí a Dolón,
espía de los Troyanos.
A Héleno truxe preso,
de Príamo hijo amado. 340
Yo revelé la traición,
de Palamedes Greciano,

cuando vendió por dinero,
a todo el Greciano campo.
Yo me hallé con Patroclo, 345
que mató la Hetorea mano,
en dar muerte a Sarpedon,
y a sus valientes ermanos.
Yo reté ante Príamo a Paris,
cuando a Troya fui embiado, 350
por primer embaxador,
a Elena demandado,
llamé traidores a todos
cuantos fueron a su lado,
y no me puso temor, 355
verme en Teucros cercado, [20v]
ni Antenor, ni el fuerte Eneas,
ni Héctor junto a mi lado,
fueron parte que no diesse
fielmente mi recaudo, 360
sin pretender parentesco,
ni dar de amistad la mano.
No huy d'entrar en Troya,
en el cavallo encerrado,
ni hazer otras hazañas, 365
por donde el ser alabado
merezco, y no los ultrages
con que Áyax me a ultrajado,
hechos dignos de alabança,
y por todos celebrados, 370
y aunque algunos son de noche,
como Áyax a contado,
con lo que piensa ofenderme,
ciñe mis sienes de Lauro,
que se declara por ello 375
mi solícito cuidado,
que nunca de día ni noche
supe un punto estar parado,
y quiçá cuando él dormía,
y estava mui descuidado, 380
andava yo entre enemigos, [21r]

su reposo procurando,
sin saber tener reposo,
ni jamás tener descanso,
sin jamás usar de ungüentos, 385
ni mugeriles regalos,
cual de mí Áyax a dicho,
ques de la verdad contrario.
Testigo será de aquesto
Diomedes, en cuyo lado 390
hize cosas de memoria,
y no para ser culpado,
ni dexar de aver las armas,
que con justicia demando,
pues soy el que truxe a Aquiles, 400
a quien tenía encerrado
su madre la diosa Tethys,
porque le fue revelado
que su hijo moriría,
en el incendio troyano, 405
y si yo no lo truxera,
por industria mía hallado,
Troya no podía ganarse,
ni su muro ser entrado,
y siendo por mi traydo, 410
cuanto fue por él obrado, [21v]
se me deve atribuir,
y en mi nombre ser contado.
Este solo beneficio,
merece lo demandado, 415
aunque Áyax contradiga,
lo contrario está provado,
con bastante testimonio
de cuantos me están mirando.
Ellos sean los juezes, 420
ellos sentencien el caso,
conforme a lo que merezco,
si la verdad e contado».
Cessó el eloquente Ulisses,
y luego que uvo acabado, 425

los príncipes del concilio
que an oído lo hablado,
en confusa alteración,
y en discordia se an travado,
sobre a quién darían las armas, 430
que los dos an demandado.
En diversas opiniones
fue dividido el senado,
y al fin los mayores votos,
a una parte se an juntado, 435
mandándolas dar a Ulisses, [22r]
después de mui bien mirado
lo quel uno y lo quel otro
por su parte avía alegado.
Viendo el valiente Áyax 450
serle hecho tal agravio,
lleno de ira furiosa,
y de razón privado,
la fiera espada desnuda,
puesto en medio del senado, 455
dize: «O Griegos, ¿qué aveis hecho?,
¿qué passión os à cegado?
¿qué sentido tenéis todos?,
¿qué decoro avéis guardado?
¿A Áyax quitáis las armas, 460
y a Ulisses las avéis dado?
¿[A] Áyax siempre vencedor
lo vence un afeminado?
Pues tan grande afrenta veo
vénguela mi propia mano, 465
vénguela con darme muerte,
la que a tantos muerte a dado,
pues mano de mortal ombre
tal gloria nunca' alcançado,
yo quiero ganarla en darme, 470
la muerte en tan duro caso, [22v]
y ser de mí vencedor
pues e sido incontrastado».
Esto diziendo, en el suelo,

el duro pomo a hincado, 475
y en la punta de la espada
el fiero pecho a arrojado,
teniendo por mejor suerte
morir que verse afrentado.

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA. OBRAS DE JUAN DE LA CUEVA

¶ OBRA NO DRAMÁTICA. EDICIONES MODERNAS

(1795) *Conquista de la Bética. Poema heroyco*, ed. Ramón Fernández (pseudónimo de Pedro Escala), Madrid: Imprenta Real, 1795.

(1886) *Historia y sucesión de la Cueva*, Sevilla: *Archivo Hispalense*, vol. I, págs. 261-272 y 290-309; y vol. II, págs, 17-24, 41-48, 65-72 y 87-96, 1886.

(1887) Wulff, Federic A., *Poèmes inédits de Juan de la Cueva. I. Viage de Sannio*, Lund: Regia Academia Carolina, t. 23, 1887.

(1904) Walberg, E., *Juan de la Cueva et son Exemplar poético*, Lund: Hakan Ohlsson, 1904.

(1980) *Juan de la Cueva's Los inventores de las cosas*, ed. Beno Weiss & Louis C. Pérez, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1980.

(1983) Reyes Cano, José María, *Las Rimas de Juan de la Cueva. Introducción y edición crítica*, Barcelona: Tesis inédita de la Universidad de Barcelona dirigida por José Manuel Blecua, 1983, III vols. Edición del códice *C1* y parte de *C2*.

(1984) *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, ed. José Cebrián García, Madrid: Editora Nacional, 1984.

(1986) *Exemplar poético*, ed. José María Reyes Cano: Alfar, 1986.

(1988) *Églogas completas*, ed. José Cebrián García, Madrid: Miraguano, 1988.

(1990) *Viaje de Sannio*, ed. José Cebrián García, Madrid: Miraguano, 1990.

En Reyes Cano (2009: 341) se anuncia la próxima aparición de una edición de las *Obras completas* de Juan de la Cueva en la editorial Castro.

¶ OBRA DRAMÁTICA. EDICIONES MODERNAS

(1838) *El saco de Roma. El infamador*, en *Tesoro del teatro español desde su origen (año 1356) hasta nuestros días; arreglado y dividido en cuatro partes por don Eugenio de Ochoa*, París: Baudry, 1838, vol. I (Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español. Piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*), págs. 251-285.

(1917) *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, ed. Francisco A. Icaza, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917, II vols. (las catorce piezas)

(1924) *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, ed. Francisco A. Icaza, Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, Col. La Lectura, 1924. Reeditado en 1941, 1953, 1965 y 1973. Ofrece en todas ellas el mismo estudio introductorio que en 1917.

(1924) *Comedia de la muerte del Rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez*, en *Teatro anterior a Lope de Vega*, ed. J. R. Lomba y Pedraja, Madrid: Instituto-Escuela Junta para la Ampliación de Estudios, Biblioteca Literaria del Estudiante, dir. Ramón Menéndez Pidal, vol. XV, 1924, págs. 113-148 [suprime algunas estrofas].

(1928) *El infamador. Los siete infantes de Lara*, en *Teatro escogido*, ed. Eduardo Fernández Marqués, Madrid: Cª. Ibero-Americana de Publicaciones (Col. *Las cien mejores obras de la Literatura española*, vol. 95), 1928, págs. 17-176. Reeditada en 1931.

(1942-1943) *Los siete infantes de Lara*, en *El teatro español: historia y antología (Desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, ed. F. C. Sainz de Robles, Madrid: Aguilar, 1942-1943, vol. I, págs. 765-823.

(1949) *El infamador. Los siete infantes de Lara*, ed. J. Sánchez Fontans, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949.

(1965) *El infamador*, ed. J. M. Caso González, Salamanca: Anaya, 1965.

(1970) *Los prelopistas. Antología teatral de Lope de Rueda, Juan de la Cueva y Cervantes*, ed. Equipo rector: Aurelio Labajo, Carlos Urdiales, Trini González, Madrid: Coculsa, 1970.

(1971) *El infamador*, en *El teatro anterior a Lope de Vega*, ed. E. W. Hesse & J. O. Valencia, Madrid: Alcalá, 1971, págs. 285-367.

(1974) *Bernardo del Carpio*, ed. Anthony Watson, Exeter: University of Exeter (Exeter Hispanic Texts, vol. VIII), 1974.

(1984) *Teatro español. Vol. 4, Égloga de los pastores (o Coplas de Zambrano) [Juan del Encina], Los siete infantes de Lara [Juan de la Cueva], El sí de las niñas [Leandro Fernández de Moratín],* Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, [1984].

(1985) *El infamador. Los siete infantes de Lara*, en *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro*, ed. F. Torres Montes, Sevilla: BCA, 1985, págs. 80-106 (sólo edita fragmentos).

(1987) *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, en *Teatro renacentista*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona: Plaza-Janés, 1987, págs. 237-308 (reeditado en: Madrid: Libertarias, 2005).

(1992) *El infamador; Los siete infantes de Lara*, ed. José Cebrián García, Madrid: Espasa-Calpe, 1992. Se presenta como la 6ª edición con respecto a las cinco que le preceden en esta editorial, las realizadas a partir de la de 1924, pero el editor y el estudio introductorio es diferente.

(1992) *Los siete infantes de Lara*, en *Antología del teatro del siglo XVI*, Madrid: Club Internacional del Libro, 1992.

(1997) *La muerte del Rey Don Sancho y reto de Zamora. Comedia del degollado*, ed. Juan Matas Caballero, León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1997.

(1998) *Comedia de la muerte del Rey Don Sancho*, intr. Ínigo Montoto de Simón, Sevilla: Castillejo (Colección Surteatro, n. 15), 1998.

(1999) *Comedia de la muerte del Rey Don Sancho*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1999.

(2001) *El infamador* [recurso electrónico], [Alicante]: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

(2001) *El saco de Roma* [recurso electrónico], [Alicante]: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

(2002) *Las mejores obras de teatro del Siglo de Oro. Lope de Rueda, Juan de la Cueva, Luis Vélez de Guevara*. Barcelona: Libanó, Colección Biblioteca Al Sur, n. 20, 2002.

(2004) *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, en *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, ed. Mercedes de los Reyes Peña, Piedad Bolaños Donoso, Juan Antonio Martínez Berbel, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Serrano Agulló & Rafael Torán Marín, Sevilla: Consejería de Cultura-Centro Andaluz de Teatro-Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004, págs. 71-129.

(2008) *El infamador*, ed. Anthony J. Grubbs, Newark, Del: Cervantes & Co, 2008.
Reseña: Burguillo (2010).

(2009) *El príncipe tirano. Comedia y Tragedia*, ed., introd. y notas de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo y José Antonio Raynaud, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura (Centro Andaluz de Teatro y Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía), 2009.
Reseña: Burguillo (2009).

(2010) «Edición de la *Comedia del tutor* de Juan de la Cueva», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, ed. Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, 4 (2010), págs. 271-338.

2. BIBLIOGRAFÍA DE LA BUSCA DE «SUELTAS»

La conservación de una comedia «suelta» de Juan de la Cueva de 1603 puede llevarnos a pensar que quizá otras piezas suyas adquirieron este nuevo formato a principios del siglo XVII. Se ha realizado por ello una búsqueda en los siguientes catálogos, sin encontrar ningún testimonio. Se indican aquí para facilitar futuras investigaciones.

AGULLÓ, M., *La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid-Biblioteca Histórica Municipal, 1990.

ARIZPE, Víctor, *The Spanish Drama Collection at Ohio State University Library: A Descriptive Catalogue*, Kassel: Reichenberger, 1990.

——, *The «Teatro antiguo español» Collection at the Smith College Library. A Descriptive Catalogue*, Kassel: Reichenberger, 1996.

ASHCOM, B. B., *A Descriptive Catalogue of the Spanish Comedias sueltas in the Wayne State University Library and the private library of Professor B. B. Ashcom*, Detroit: Wayne State University Libraries, 1965.

BAINTON, A. J. C., *The Edward M. Wilson Collection of 'comedias sueltas' in Cambridge University Library: A Descriptive Catalogue*, Kassel: Reichenberger, 1977.

——, *The Edward M. Wilson Collection of Comedias sueltas in Cambridge University Library: A Descriptive Catalogue*, Kassel: Reichenberger, 1987.

BERGMAN, H. & S. Szmuk, *A Catalogue of Comedias sueltas in the New York Public Library*, London: Grant & Cutler, 1980, II vols.

BOYER, M., *THe Texas collection of Comedias sueltas: A Descriptive Bibliography*, 1978.

CAMERON, W. J., *A Bibliography in Short-Title Catalog Form of Comedias Sueltas Printed or Published in Sevilla*, Londres & Ontario: University of Western Ontario, 1987.

CEREZO RUBIO, U. & R. González Cañal, *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1994.

——, *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas*, Kassel: Reichenberger, 1998.

COMPLUTENSE, Departamento de Bibliografía de la Universidad, *Repertorio de Impresos Españoles Perdidos o Imaginarios (RIEPI)*, Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas-Instituto Bibliográfico Hispánico, 1982.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Catálogo de obras dramáticas impresas, pero no conocidas hasta el presente, con un apéndice sobre algunas piezas raras o no conocidas de los antiguos teatros francés e italiano por E. C. y M.*, Madrid, 1902.

DE LA BARRERA, Cayetano A., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII (nota)*, Madrid: Rivadeneira, 1860 (reeditado en Madrid: Gredos, 1969).

ESCUDERO Y PEDROSO, Francisco, *Tipografía hispalense: Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, Madrid: [s. n.] (Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra»), 1894.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, «Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega», en *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid: BAE, 1850.

GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid: 1863-1889, 4 vols.

GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Teatro Español. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses, y otras obras correspondientes al teatro español*, Madrid: Imprenta Real, 1785.

GRAESSE, Jean George Théodore, *Trésor de livres rares et precieux*, Berlín: Josef Altmann, 1922.

GREGG, K. C., *An Index to The Spanish Theatre Collection in the London Library*, Charlottesville, VA: Biblioteca Siglo de Oro, 1984.

——, *An Index to the 'Teatro Español' Collection in the 'Biblioteca de Palacio'*, Charlottesville, VA: Biblioteca Siglo de Oro, 1987.

REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, *Das spanische Drama im Goldnenen Zeitalter, Ein bibliographisches Handbuch. El teatro Español en los Siglos de Oro, Inventario de Bibliografías*, Kassel: Reichenberger, 1989.

LAURENTI, J. L., *The Spanish Golden Age (1472-1700). A Catalog of Rare Books Held in the Library of the University of Illinois and in Selected North American Libraries*, Boston: University of Illinois, 1979.

MCKNIGHT, W. & M. Barret Jones, *A Catalogue of 'Comedias sueltas' in the Library of the University of North Carolina*, Chapel Hill: University of North Carolina Library, 1965.

MEDEL DEL CASTILLO, F., *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios antiguos y modernos*, Madrid: Imprenta de Alfonso de Mora, 1735 (BNE R/ 14123).

MÉNDEZ APARICIO, Juan, *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de Coordinación Bibliotecaria, 1991.

MESONERO ROMANOS, R. de, *Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español desde Lope de Vega hasta Cañizares (1589-1740)*, 1951.

MOLINARO, J. A. & J. h. Parker & E. Rugg, *A bibliography of 'Comedias sueltas' in the University of Toronto Library*, Toronto: University of Toronto, 1959.

MOLL, J., *Catálogo de Comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española*, Madrid: Real Academia Española, 1966.

MONTARER, Joaquín, *La colección teatral de don Arturo Sedó*, Barcelona: Imprenta Seix y Barral Hnos., 1951.

NICOLÁS ANTONIO, *Biblioteca Hispana Nueva (1500-1672 en que se publica)*, Madrid: FUE, 1999 (1ª en 1672).

PALAU Y DULCET, A., *Manual del Librero hispanoamericano*, Barcelona: Librería Palau, 1948-1977.

PENNEY, Clara Louisa, *Printed Books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*, New York: The Hispanic Society of America, 1965.

REGUEIRO, J. M., *Spanish Drama of the Golden Age: A Catalogue of the 'Comedia' Collection in the University of Pennsylvania Libraries*, New Haven: Research Publications, 1971.

ROGERS, P. P., *The Spanish Drama Collection in Oberlin College Library. A Descriptive Catalogue*, Ohio: Oberling College, 1940.

SALVÁ Y MALLÉN, P., *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia: reimp. facsímil Madrid, Julio Ollero, 1992.

SÁNCHEZ-ARJONA, José, *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, facsímil de la 1ª ed. 1898, con pról. Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla (Colección Clásicos Sevillanos, n. 6), 1994.

SIMÓN DÍAZ, José, «Índice de libros perdidos, rarísimos o imaginarios de los siglos XVI y XVII», en *El libro español*, 1958, vol. I, págs. 13-20; vol. II, págs. 91-96; vol. III, págs. 129-136; vol. IV, págs. 181-188; vol. V, págs. 265-270; vol. VI, págs 307-310.

——, *Bibliografía de la literatura española*, Madrid: CSIC, 1970.

SULLIVAN, H. & Bershas, H., *The Wayne State University Collection of Comedias sueltas. A Descriptive Bibliography*, Detroit: Wayne State University Press, 1984.

SZMUK, S., *A Descriptive Catalogue of a Collection of 'Comedias sueltas' in the Hispanic Society of America*, Ann Arbor: Catholic University of America, 1985.

VÁZQUEZ ESTÉVEZ, Ana, *Impresos dramáticos españoles de los siglos XVI y XVII en las bibliotecas de Barcelona: la transmisión teatral impresa*, Kassel: Edition Reichenberger, 1995, III vols.

VÁZQUEZ ESTÉVEZ, Margarita, *Comedias sueltas sin pie de imprenta en la Biblioteca del 'Institut del Teatre' (Barcelona)*, Kassel: Reichenberger, 1987.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, R. Fernández & A. del Rey, *Ediciones del teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, Kassel: Reichenberger, 2001.

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

A

ACEVEDO, Pedro Pablo, *Teatro escolar latino del s. XVI: la obra de Pedro Pablo Acevedo S. I.*, vol. I (*Lucifer Furens, Occasio, Philautus, Charopus*), ed. V. Picón, A. Cascón, P. Flores, C. Gallardo, A. Sierra & E. Torrego, Madrid: Ediciones clásicas & UAM Ediciones, 1997-2007, 2 vols.

ACUÑA, Hernando de, *Varias poesías*, ed. Luis F. Díaz Larios, Madrid: Cátedra, 1982.

ALBA, Duque de [Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó], «El proceso de ilegitimidad de D. Antonio, Prior de Crato y su resistencia contra Felipe II», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid: Hernando, 1925, vol. III, págs. 189-220.

ALBI DE LA CUESTA, Julio, *De Pavía a Rocroi. Los tercios de infantería española en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Balkan Editores, 1999.

ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. Manuel Montero & Mario Soria, Madrid: Editora Nacional, 1975.

——, *Emblemas*, pról. Aurora Egido, ed. Santiago Sebastián, Madrid: Akal, 1985.

——, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas. Lion, 1549*, ed. Rafael Zafra, Barcelona: Olañeta, 2003.

ALCINA, Juan Francisco, «Aproximación a la poesía latina del Canónigo Francisco Pacheco», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 36 (1975-1976), págs. 211-263.

ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 1985.

ALDOMÁ, Mireia, «Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en España», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Ignacio Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta & M. Vitse, Pamplona: GRISO-LEMSO, 1996, 3 vols., vol. III (Prosa), págs. 15-21.

ALIGHIERI, Dante, *Comedia. Infierno*, ed. y trad. Ángel Crespo, Barcelona: Seix Barral, 2004.

ALONSO, Álvaro, *La poesía italianista*, Madrid: Laberinto, 2002.

ALONSO ASENJO, Julio (ed.), *La Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del Teatro Español de Colegio*, Valencia: UNED, Universidad de Sevilla & Universidad de Valencia, 1995.

ALONSO CORTÉS, Narciso, *Don Hernando de Acuña*, Valladolid: Biblioteca Studium, 1913.

ALONSO, Dámaso, «Una fuente de *Los Baños de Argel*», *Revista de filología española*, 14, 3 (1927), págs. 275-282.

——, «*Los baños de Argel* y *La comedia del degollado*», *Revista de filología española*, 24, 2 (1937), págs. 213-218.

——, «Maraña de hotos (Un tema de cautiverio entre Fulgosio, Pero Mexía, Bandello, Juan de la Cueva y Cervantes)», en *Obras completas (Estudios y ensayos sobre literatura. Segunda parte, finales del siglo XVI y XVII)*, Madrid: Gredos, 1974, vol. III, págs. 121-136.

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen, *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2007.

ÁLVAREZ, Marisa C., *Ut pictura poesis. Hacia una investigación de Cervantes, «Don Quijote» y los emblemas*, Tesis doctoral inédita, Georgetown University, 1988.

ÁLVAREZ MORÁN, María Consuelo & Rosa María Iglesias Montiel, «La leyenda troyana en la Mitografía humanista I: los inicios», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán. III.4*, ed. José María Maestre, Joaquín Pascual Barea & Charlo Brea, Alcañiz-Madrid: Instituto de estudios humanísticos & CSIC, 2002a, págs. 1751-1764.

——, «La leyenda troyana en la Mitografía humanista II: los siglos XV y XVI», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán. III.4*, ed. José María Maestre, Joaquín Pascual Barea & Luis Charlo, Alcañiz-Madrid: Instituto de estudios humanísticos & CSIC, 2002b, págs. 1765-1780.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: La tragedia amorosa*, Kassel: Reichenberger, 1997, 3 vols.

ANÓNIMO, *Comedia Yntitulada del Tirano Corbanto*, ed. Ilse G. Probst Laas, Iowa: University of Iowa, 1931.

ANÓNIMO, «Pequeña Ilíada», en *Fragmentos de épica griega arcaica*, introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 1979, págs. 158-175.

ANTONUCCI, Fausta & Stefano Arata, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. (Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI)*, Sevilla: UNED, Universidad de Sevilla & Universitat de València (Textos teatrales hispánicos del siglo XVI), 1995.

ARANA DE VARFLORA, Fermín, *Compendio Histórico Descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli Ínclita de Andalucía*, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1978 (facsímil de la edición de 1789).

ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa: Giardini, 1989.

——, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54 (1992), págs. 9-112.

——, «Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de oro*, 16 (1997), págs. 53-66.

ARCAZ POZO, J. L., «El mito de Ariadna en romances españoles», en *Humanismo y previvencia del mundo clásico. II.1. Homenaje al profesor Luis Gil*, ed. José María Maestre, Joaquín Pascual & Luis Charlo, Cádiz: Ayuntamiento de Alcañiz, Gobierno de Aragón, Insituto de Estudios Turolenses, Universidad de Cádiz, 1997, págs. 315-324.

ARELLANO, Ignacio, *Historia del Teatro Español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1995.

——, *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Gredos, 1999.

——, «Emblemas en el *Quijote*», en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. Rafael Zafra & José Javier Azanza, Madrid: AKAL, 2000, págs. 9-31.

ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses-Instituto de Estudios Turolenses-Gobierno de Aragón, 2009.

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Nobleza del Andalucía (Sevilla, 1588)*, Libros I y II, Jaén: Instituto de estudios giennenses, 1957.

ARGUIJO, Juan de, *Poesías*, ed. Stanko B. Vranich, Madrid: Castalia, 1971.

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, introd. Pere Gimferrer, ed. Francisco José Alcántara, trad. Jerónimo de Urrea, Barcelona: Planeta, 1988.

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1992.

ARMISTEAD, S. G. & J. H. Silverman, «Una variación antigua del romance de Tarquinio y Lucrecia», *Thesaurus*, 33 (1978), págs. 122-126.

AROCENA, Luis, *Cartas privadas de Nicolás Maquiavelo*, Buenos Aires: EUDEBA, 1979.

ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid: Gredos, 1969.

——, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977.

ARROYO RODRÍGUEZ, Daniel, «Traslación de la tradición poética petrarquista a la ribera bética en la poesía herreriana», *Lemir*, 10 (2006), ed. digital.

ASENSIO, Eugenio, «España en la épica filipina», *RFE*, 33 (1949), págs. 66-109.

——, *Itinerario del entremés*, Madrid: Gredos, 1971.

ATKINSON, W. C., «Séneca, Virués, Lope de Vega», en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, *Estudis Universitaris Catalans*, 21 (1936), págs. 111-131.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Características del Renacimiento», en *Historia de la Literatura Española*, *Renacimiento y Barroco*, Madrid: Taurus, 1982, vol. II, págs. 13-45.

B

BACIERO RUIZ, Francisco T., *Poder, ley y sociedad en Suárez y Locke (un capítulo en la evolución de la filosofía política del siglo XVII)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Vitor [disco compacto], 2008.

BALBUENA, Bernardo de, «El Bernardo (1624)», en *Poemas épicos I*, ed. Cayetano Rosell, Madrid: BAE, n. 17, 1945 (redit. 1851).

BARRETT, L. L., «The supematural in Juan de la Cueva's drama», *Studies in Philology*, 36, 2 (1939), págs. 147-168.

BARRIGÓN FUENTES, M. C. & E. Domínguez de Paz, «La leyenda de Aquiles en España: una simbiosis pictórico-literaria», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos III*, Madrid: 1989, págs. 381-386.

BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, «Cuestiones de iconografía en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco», *Cuadernos de arte e iconografía*, 7 (1991), págs. 186-196.

——, «El *Libro de retratos* de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza», *LOCUS AMOENUS*, 5 (2000-2001), págs. 205-216.

BATAILLON, Marcel, «Simples réflexions sur Juan de la Cueva», *BHi*, 37 (1935), págs. 329-336.

——, «Unas reflexiones sobre Juan de la Cueva», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, págs. 206-213.

BATAILLON, Marcel & G. Cantié, «Un recueil de "sueltas" éditées par Sebastián de Cormellas (Barcelona, 1618-1619)», *Bulletin hispanique*, 54 (1952), págs. 405-411.

BAUTISTA, Francisco, «Santillana, Mena, y la coronación de los poetas», en *From the 'Cancionero de la Vaticana' to the 'Cancionero general': Studies in Honour of Jane Whetnall*, ed. Alan Deyermond & Barry Taylor, PMHRS n. 60, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2007, págs. 55-74.

BELENA, Emmanuel X., *El conde Fernán González de Lope de Vega y sus fuentes literarias e históricas*, Tesis doctoral inédita, Florida State University, 2001.

BELLI, Angela, «Cervantes' *El cerco de Numancia* and Euripides' *The Trojan Women*», *Kentucky Romance Quarterly*, 25 (1978), págs. 121-128.

BELLO URRETS-ZAVALÍA, Ángela María, «Rasgos populares en la poesía de Juan de la Cueva», en *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP). Literatura y cultura popular en el nuevo mileno*, Manuel Cuosillas Rodríguez, La Coruña: SELICUP & Universidad de La Coruña, 2006, págs. 137-145.

BENNASSAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 2001.

BERMÚDEZ, Jerónimo, *Primeras tragedias españolas*, ed. Mitchell D. Triwedi, Chapell Hill: Dpto. Romance Languages University North Carolina, 1975.

BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *Cultura popular y Humanismo. Estudio de la «Philosophia vulgar» de Juan de Mal Lara*, Madrid: Fundación March, 1982.

——, «La biblioteca de Juan de Mal Lara», *Philologia Hispalensis*, IV.I (1986), págs. 391-406.

——, «Introducción», en *Obras completas de Juan de Mal Lara*, ed. Manuel Bernal Rodríguez, Madrid: Fundación Castro, 1996, págs. IX-XXXIV.

BERNIS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid: El Viso, 2001.

BERTHIER, Pierre, *La bataille de l'Oued El Makhazen, dite bataille des Trois Rois (4 aout 1578)*, Paris: CNRS, 1985.

BLANCO, Mercedes, «"Cantastes Rufo tan heroicamente". La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprena modernidad*, ed. Francisco Bautista & Jimena Gamba, San Millán de la Cogolla (Logroño): CiLengua, en prensa.

BLASCO, Javier, *Cervantes: un hombre que escribe*, Valladolid: Editorial Difácil, 2006.

BLECUA, Alberto, «Juan Sánchez de Burguillos, ruiseñor menesteroso del siglo XVI», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Yndurain*, Madrid: Editora Nacional, 1984, págs. 69-103.

BLECUA, Alberto & Guillermo Serés (dirs.), *Lope en 1604*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Editorial Milenio, 2004.

BLECUA, José Manuel, «Imprenta y poesía en la edad de oro», en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid: Gredos, 1970, págs. 25-43.

BLÜHER, Karl Alfred, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid: Gredos, 1983.

BOHORQUES VILLALÓN, Antonio, *Anales de Morón: transcripción del autógrafo (1633-1642)*, ed. Joaquín Pascual Barea, Sevilla: Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, 1994.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI», en *La Comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, diciembre 1991-junio 1992*, ed. Jean Canavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, 1995a, págs. 131-144.

——, «Pedro de Saldaña, Diego de Vera y el corral de "Las Atarazanas" de Sevilla», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, ed. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá & Antonio Serrano Agulló, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1995b, págs. 61-70.

——, «Acerca de la ubicación del corral de las Atarazanas», *Edad de oro*, 16 (1997), págs. 67-87.

——, «Los corrales de comedias sevillanos: nuevas aportaciones documentales sobre el de san Pedro», en *II Coloquio Internacional sobre la Cultura en Andalucía. Vida, memoria y escritura en torno a 1600 (Estepa, 14-16 de septiembre de 2000)*, Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 2001, págs. 301-324.

BONNEVILLE, H., «Sobre la poesía de Sevilla en el Siglo de Oro», *Archivo hispalense*, 169 (1972), págs. 79-112.

BORRAS GUALIS, Gonzalo M., «Entre Italia y España: los ecos artísticos de la coronación imperial de Bolonia», en *La imagen triunfal de emperador*, Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 19-39.

BORREGUERO BELTRÁN, Cristina, «Los soldados en la literatura española de los siglos XVI y XVI», *Studi Ispanici*, (2005), págs. 45-83.

BOUGHNER, Daniel C., *The Braggart in Renaissance Comedy. A Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*, Mineapolis: The University of Minnesota Press, 1954.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Portugal en la Monarquía Hispánica, 1580-1640. Felipe II, las cortes de Tomar y la génesis del Portugal Católico*, Madrid: Editorial Complutense, 1987, 2 vols.

——, «Críticas al rey en la década de 1570. Rezos y hacienda», en *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, dir. José Martínez Millán, Madrid: Parteluz, 1998a, vol. II, págs. 103-131.

——, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid: Akal, 1998b.

——, «Portugal y Felipe II», *Cuenta y razón*, 106 (1998c), págs. 79-88.

——, «"F" Cultura nobiliaria y ejercicios de guerra», en *Las fortificaciones de Carlos V*, Madrid: Ministerio de Defensa, Asociación Española de Amigos de los Castillos & Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000a, págs. 95-115.

——, «Servidumbres de la soberana grandeza: Criticar al Rey en la corte de Felipe II», en *Imágenes históricas de Felipe II*, coord. Alfredo Alvar Ezquerra, Madrid: 2000b, págs. 141-180.

——, *Palabra e imagen en la corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid: Abada Editores, 2003.

——, «¿Cuánto vale una octava rima en verso heroico?: la escritura de *El caballero del sayal* y otras noticias sobre Gabriel Lobo Lasso de la Vega», en *Homenaje al profesor Klaus Wagner: geh hin und lerne*, ed. Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán & Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007, 2 vols., vol. II, págs. 491-504.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando Jesús & Francisco Rico Manrique, «"Digo que yo he compuesto un libro intitulado *El ingenioso hidalgo de la mancha*"», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29 (2009), págs. 13-30.

BRAUDEL, Fernand, *El mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Madrid: FUE, 1953.

BRIOSO SANTOS, Héctor, *Sevilla en la prosa de ficción del siglo de oro*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1998.

BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid: Alianza, 1988.

BUEZO, Catalina, «Soldado fanfarrón», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo & Germán Vega García-Luengos, Madrid: Castalia, 2002, págs. 277-278.

BURGUILLO LÓPEZ, Francisco Javier, *Aproximación al concepto «cancionero petrarquista» y a su relación con la poesía española del primer Siglo de Oro*, Salamanca: Trabajo de Grado presentado en la Universidad de Salamanca y dirigido por el Prof. Miguel García-Bermejo Giner, 2006.

——, «El diseño editorial de las *Obras* (1582) de Juan de la Cueva», en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Vigo: Ed. Academia del Hispanismo, 2008, págs. 159-169.

——, «Reseña a Juan de la Cueva, *El príncipe tirano. Comedia y Tragedia*, ed. Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo y José Antonio Raynaud, Sevilla: Junta de Andalucía-Centro Andaluz de Teatro-Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2009», en *Criticón*, 106 (2009), págs. 199-201.

——, «Reseña a Juan de la Cueva, *El infamador,* ed. Anthony J. Grubbs, Newark, Delaware: Cervantes & Co., 2008», en *Gestos. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 50 (2010), en prensa [aceptada en enero de 2010].

BURKE, Peter, «L'image de Charles Quint: construction et interprétation», en *Charles V 1500-1558. L' Empereur et son temps*, ed. W. Blockmans, P. Burke, F. Checa, G. Parker, *et alii*, Anvers: Fonds Mercator, 1999.

BURTON, David G., *The Legend of Bernardo del Carpio. From Chronicle to Drama*, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1988.

——, «Los horrores de la tiranía en *El príncipe tirano* de Juan de la Cueva», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 79, 240 (1996), págs. 93-104.

BUSTOS GUADAÑO, María del Mar, «La crónica de Ocampo y la tradición alfonsí en el siglo XVI», en *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, ed. Inés Fernández-Ordóñez, Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, págs. 187-217.

BUSTOS TÁULER, Álvaro, «Francisco de Terrazas, poeta toscano, latino y castellano», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (2003), págs. 5-19.

BUSTOS TOVAR, Eugenio de, «Amistades literarias del Gran Duque de Alba», en *Homenaje al Gran Duque de Alba D. Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel. Ciclo de conferencias en el IV centenario de su muerte 1582-1982*, Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1983, págs. 43-70.

C

CAILLET-BOIS, Julio, «Las primeras representaciones teatrales mexicanas», *Revista de Filología Hispánica*, 4 (1940), págs. 376-78.

CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé, *Obra inéditas. I Teatro*, ed. Alejandro Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1957.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El sitio de Bredá*, ed. Joh A. R. Schrek, La Haya: G. B. van Goor Zonen, 1957.

——, *Triunfar muriendo*, ed. facsímil de Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Mª Carmen Pinillos, con un estudio sobre el auto sacramental calderoniano de Cesáreo Bandera, Pamplona: Reichenberger & Universidad de Navarra, 1996.

——, *El sitio de Bredá*, en *Comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid: Fundación Castro, 3 vols., 2006, vol. I, págs. 953-1052.

CALDERÓN DORDA, Esteban Antonio, «La mitología clásica en la obra poética de Juan de la Cueva», en *Amica Verba: in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez,* ed. Ricardo Escavy Zamora, Murcia: Universidad de Murcia, Sevicio de publicaciones, 2005, págs. 133-154.

CALDREA, E., *La poesía de Juan de la Cueva*, Génova: Bozzi, 1970.

CALVETE DE ESTELLA, Juan Cristóbal, *Encomio de don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba*, trad. José López de Toro, ed. y prólogo del Duque de Alba, Madrid: Blass, S. A. Tipográfica, 1945.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro: idea, traza y edificio*, Madrid: El arquero, 1990.

CAMPANA, Patrizia, «*Et per tal variar natura è bella*: Apuntes sobre la variatio en el *Quijote*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17 (1997), págs. 109-121.

CANAVAGGIO, Jean, «Introduction générale», en *Thêatre espagnol du XVIe siècle*, ed. R. Marrast, Paris: Gallimard, 1983.

——, «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», en *V Academia Literaria Renacentista: la literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988, págs. 181-195.

——, «Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva», *Edad de oro*, 16 (1997), págs. 99-108.

——, «Las reflexiones de Marcel Bataillon sobre Juan de la Cueva, sesenta años después», en *España y América en una perspectiva humanista. Homenaje a Marcel Bataillon*, ed. Joseph Pérez, Madrid: Casa de Velázquez, 1998, págs. 35-44.

——, *Un mundo abreviado*, Madrid: Iberoamericana & Vervuert, 2000.

——, *Cervantes*, Madrid: Espasa-Calpe, 2003.

CANAVAGGIO, Jean (dir.), *Historia de la literatura española. Tomo II. El siglo XVI*, ed. española a cargo de Rosa Navarro Durán, Madrid: Ariel, 1994.

Cancionero de romances (Anvers, 1550), ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Castalia, 1967.

CANET, José Luis, «Lope de Rueda y el teatro profano», en *Historia del Teatro Español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003, vol. I, págs. 431-474.

CANTARINO, Elena, «Tratadistas políticos morales de los siglo XVI y XVII», en *Actas de las II Jornadas de Hispanismo Filosófico, 26-27 octubre 1995*, El Basilisco, n. 21, 1996, págs. 4-7.

CAPOTE, Higinio, «La epístola quinta de Juan de la Cueva», *Anuario de Estudios Americanos*, 9 (1952), págs. 597-616.

CARANDE HERRERO, Rocío, «Juan de Mal-Lara y Pierio Valeriano», en *Actas del VII Congreso español de estudios clásicos*, Madrid: 1989, vol. III, págs. 399-340.

——, *Mal-Lara y Lepanto. Los epigramas latinos de la Galera Real de Don Juan de Austria*, prólogo de Juan Gil, Sevilla: Caja San Fernando, 1990.

CARCELLER CERVIÑO, Mª del Pilar, *Realidad y representación de la nobleza castellana del siglo XV: el linaje de la Cueva y la casa ducal de Alburquerque*, Tesis doctoral dirigida por Elisa Ruiz García & Mª Concepción Quintanilla Raso, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

CARO, Rodrigo, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, ed. Luis Gómez Canseco, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1992.

CARRASCO REIJA, Leticia, «La traducción de *Las Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. II.2. Homenaje al profesor Luis Gil*, ed. José María Maestre, Joaquín Pascual & Luis Charlo, Cádiz: Ayuntamiento de Alcañiz, Gobierno de Aragón, Instituto de Estudios Turolenses, Universidad de Cádiz, 1997, págs. 987-994.

CARRASCO URGOITI, María Soledad, «Notas sobre le romance morisco y la comedia de Lope de Vega», *Revista de filología española*, 62 (1982), págs. 51-76.

CARREÑO RODRÍGUEZ, Antonio, «Del "romancero nuevo" a la "comedia nueva" de Lope de Vega: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*, 50 (1982), págs. 33-52.

CARRIAZO RUBIO, Juan Luis, «Manuel Ponce de León el Valiente, un personaje entre la historia y la leyenda», en *Historia, tradiciones y leyendas en la frontera: IV Estudios de Frontera: Congreso celebrado en Alcalá la Real en noviembre de 2001. Homenaje a don Enrique Toral y Peñaranda*, coord. Francisco Toro Ceballos & José Rodríguez Molina, Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2002, págs. 109-128.

CARRO, Eva Belén, María Sánchez Pérez & Pedro M. Cátedra (eds.), *Literatura popular impresa en la Rioja en el siglo XVI. Un nuevo pliego suelto desconocido, impreso en Logroño por Matías Mares en 1588 y censurado por la Inquisición, ahora nuevamente publicado en facsímile, con la obra completa de su autor, Juan de Mesa*, San Millán de la Cogolla, Logroño: CiLengua, 2008.

CARVALHO, Susan de, «The legend of the *Siete Infantes de Lara* and its theatrical representation by Cueva and Lope», *Bulletin of the comediantes*, 40 (1988), págs. 85-102.

CASAS RIGALL, Juan, «Tradiciones postclásicas y materia troyana en el *Quijote*», en *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. Laura Puerto Moro Eva Belén Carro, María Sánchez Pérez, Salamanca: SEMYR, 2002, págs. 55-70.

CASCARDI, Anthony J., «Lope de Vega, Juan de la Cueva, Giraldi Cinthio y la poética española», *Revista Hispánica Moderna*, 39 (4) (1976-1977), págs. 150-155.

——, *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1997.

CASO GONZÁLEZ, José, «*La muerte del rey don Sancho* de Juan de la Cueva y sus fuentes tradicionales», *Archivum*, 15 (1965), págs. 126-141.

——, «Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva», *Archivum*, 19 (1969), págs. 127-147.

CASSOL, Alessandro, *Vita e scrittura. Autobriografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milano: LED, 2000.

CASTILLO CÁCERES, Fernando, *Estudios sobre cultura, guerra y política en la Corona de Castilla*, Madrid: CSIC, 2007.

CASTILLO, Hernando de, *Cancionero general*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid: Castalia, 2004.

CASTRO, Américo, *España en su Historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona: Crítica, 2001 (1ª ed. 1948).

CASTRO, Guillén de, *Las mocedades del Cid*, ed. Víctor Said Armesto, Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, n. 15), 1968.

CATALÁN, Diego, «Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro Nacional», *NRFH*, 3 (1949), págs. 130-140.

——, *Arte poética del romancero oral. Parte segunda. Memoria, invención, artificio*, Madrid: Siglo XXI de España editores, 1998.

CÁTEDRA, Pedro M., *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su Consolatoria de Castilla*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

——, «Fiestas caballerescas en tiempo de Carlos V», en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 93-117.

——, *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II: la biblioteca de don Alonso Osorio, Marqués de Astorga*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002.

——, «De la caballería real de Alonso Quijano al sueño de la caballería de don Quijote», *Boletín de la Real Academia Española*, enero-diciembre (2005), págs. 157-200.

——, *«Jardín de Amor» Torneo de invención del siglo XVI*, Salamanca: SEMYR, 2005.

——, *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid: Abada Editores, 2007a.

——, *Contextos de los monumentos tipográficos riojanos*, San Millán de la Cogolla, Logroño: CiLengua, 2007b.

CÁTEDRA, Pedro M. (ed.), *«Tres colloquios pastoriles» de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567)*, San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2006.

CEBRIÁN GARCÍA, José, «Nuevos datos para las biografías del Inquisidor Claudio de la Cueva (1551?-1611) y del poeta Juan de la Cueva (1543-1612) I», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 66, 202 (1983), págs. 3-30.

——, *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, Madrid: Editora Nacional, 1984a.

——, «El cultismo de las fábulas mitológicas de Juan de la Cueva», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 67, 206 (1984b), págs. 123-140.

——, «Nuevos datos para las biografías del inquisidor Claudio de la Cueva (1551?-1611) y del poeta Juan de la Cueva (1543-1612). II», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 67, 204 (1984c), págs. 53-70.

——, «El entramado retórico de las fábulas mitológicas de Juan de la Cueva», *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 4 (1985a), págs. 19-50.

——, «Juan de la Cueva, traductor de la *Batracomiomaquia*», *Revista de literatura*, 47, 93 (1985b), págs. 23-40.

——, «La forma poética de las fábulas mitológicas de Juan de la Cueva», *Gades*, 13 (1985c), págs. 289-306.

——, *La fábula de Marte y de Venus de Juan de la Cueva*, Sevilla: Universidad, 1986a.

——, «Juan de la Cueva, poeta narrativo» en *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre «El barroco en Andalucía»*, coord. Manuel Peláez del Rosal, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1986b, vol. IV, págs. 51-58.

——, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro (El Adonis de Juan de la Cueva en su contexto)*, Barcelona: PPU, 1988a.

——, «Entre un inquisidor que hacia versos y seis hermanas de varia fortuna (Algo mas sobre Cueva y su familia)», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 71 (1988b), págs. 161-176.

——, «Juan de la Cueva y sus romances rústicos», en *El Romancero. Tradición y pervivencias a fines del siglo XX*, ed. Pedro M. Piñero, Cádiz: Fundación Machado-Univ. Cádiz, 1989, págs. 315-327.

——, *Estudios sobre Juan de la Cueva. «No tengo duda qu'estrañéis mi nombre»*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.

——, «Los *Romances históricos* de la Biblioteca Colombina: otro manuscrito (casi) desconocido de Juan de la Cueva», en *El libro antiguo español. Actas del Segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, ed. María Luisa López-Vidriero & Pedro M. Cátedra, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1992, págs. 123-143.

——, «Cueva en *Flores de baria poesía*», en *En la Edad de Oro. Estudios de ecdótica y crítica literaria*, México: El Colegio de México, 1999, págs. 179-190.

——, «'Celebremos el premio concedido | al joben que çelebra Euterpe i Clío'. Juan de la Cueva y Guadalajara», *Nueva revista de filología hispánica*, 48.I (2000), págs. 83-93.

——, *Juan de la Cueva y Nueva España*, Kassel: Reichenberger, 2001.

——, «Más vale grande y señor que dotor": Con el porqué de Juan de la Cueva de Garoza», en *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro Piñero Ramírez, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, págs. 687-706.

CENTENERA SÁNCHEZ-SECO, Fernando, *El tiranicidio en los escritos de Juan de Mariana: un estudio sobre uno de los referentes más extremos de la cuestión*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2006 (Tesis doctoral).

CEREZO, José Antonio, *Libros de la Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque. Catálogo de la exposición bibliográfica con motivo de la VIII Conference of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, Montilla (Córdoba): Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque & Ayuntamiento de Córdoba, 2007.

CERVANTES, Miguel de, *Comedias y entremeses*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid: Imprenta de Bernardo Rondríguez, 1915-1922, 6 vols.

——, *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos, Madrid: Castalia, 1981.

——, *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

——, *Numancia*, ed. Robert Marrast, Madrid: Cátedra, 1990.

——, *La destruición de Numancia*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid: Castalia, 1994.

——, *El trato de Argel*, Madrid: Alianza & Centro de Estudios Cervantinos, 1996.

——, *La Numancia*, Madrid: Alianza, 1996.

——, *Obras completas II*, ed. Javier Peinado, Madrid: Cátedra (Bibliotheca AVREA), 2005.

CHABÁS, Roque, «Aleij Antonij Nebrissensis. Historiographi regij de liberis educandis libellus ad Michaelem Almaçanum […]», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9 (1909), págs. 56-66.

CHARTIER, Roger, «Escribir y leer la comedia en el siglo de Cervantes», en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, coomp. Antonio Castillo, Barcelona: Gedisa, 1999, págs. 243-254.

CHASTEL, André, «Les entrées de Charles V en Italie», en *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, ed. Jean Jacquot, Paris: Éditions du CNRS, 1960, págs. 197-206.

——, *The Sack of Rome, 1527*, Princeton: University Press, 1983.

——, *El Saco de Roma, 1527*, Madrid: Espasa-Calpe, 1986.

——, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid: Cátedra, 1991.

CHAUCHADIS, Claude, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne del XVI-XVII siècles*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Anejos del Criticón 8, 1997.

CHECA, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid: Taurus, 1987.

CHIABÒ, M. & F. Doglio (ed.), *Centro Studi dul Teatro Medioevale e Rinascimentale. XX Convegno. Tragedie Popolari del Conquecento Europeo, 1996*, Roma: Torre d'Orfeo, 1997.

CHICOTE, Gloria Beatriz, «Cultura popular y poesía narrativa medieval: contactos productivos», *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, 12 (2006), en línea.

CIAVARELLI, María Elisa, *El tema de la fuerza de la sangre. Antecedentes europeos: siglo de oro español, Juan de la Cueva, Cervantes, Lope, Alarcón.*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.

CID, Jesús Antonio, «El Cid en el romancero», en *Ochocientos años del «Mio Cid»: una visión interdisciplinar*, ed. Emiliano Valdeolivas, Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, 2008, págs. 177-200.

COATES, Geraldine, «The 1541 "Crónica general" and the historical theatre of Juan de la Cueva and Lope de Vega: an epic debt», *Bulletin of the comediantes*, 60.1 (2008), págs. 1-29.

——, *Treacherous Foundations: Betrayal and Collective Identity in Early Spanish Epic, Chronicle, and Drama*, Woodbridge: Tamesis, 2009.

COCK, Henrique (ed.), *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henrique Cock, notario apostólico y archeroi de la guardia del Cuerpo Real*, Madrid: Impresores de Cámara de S. M., 1876.

CODOIN, véase Fernández Navarrete (1842-1896).

CONTRERAS, Alonso de, *Discurso de mi vida*, Madrid: Tiempo, 2004.

CONTRERAS RODRÍGUEZ-JURADO, José, «De los asistentes a los alcaldes constitucionales», en *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y patrimonio*, Sevilla: Guadalquivir, 1992, págs. 249-281.

CORBATÓ, Hermenegildo, *Misterios y Autos del teatro misionero en México durante el siglo XVI*, Valencia: CSIC, 1949.

CORNEJO, Francisco J., *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La «Sacra Monarquía»*, Sevilla: Fundación El Monte, 2005.

CORREA, Gustavo, «El concepto de la fama en el teatro de Cervantes», *Hispanic Review*, 27.3 (1959), págs. 280-302.

——, «El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor», *Thesaurus*, 16, 1 (1961), págs. 59-76.

CORREA RODRÍGUEZ, Pedro, *Los romances fronterizos*, Granada: Universidad de Granada, 1999, 2 vols.

COSSÍO, José María, «Imperio y milicias», *Cruz y Raya*, 22 (1935), págs. 70-97.

——, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

——, *Fábulas mitológicas en España*, Barcelona: Itsmo, 1998, 2 vols.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Emblemas morales, Madrid: Luis Sánchez, 1610*, ed. fascimilar de Carmen Bravo-Villasante, Madrid: FUE, 1978.

CRAWFORD, J. P. Wickersham, «The Baggart Soldier and the Rufian in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», *Romanic Review*, 2 (1911), págs. 186-208.

——, «A sixteenth-century Spanish analogue of *Measure for measure*», *Modern Language Notes*, 35, 6 (1920), págs. 330-334.

——, *The Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia: The University of Pennsylvania, 1922 (segunda edición en 1937).

——, «The 1603 edition of Juan de la Cueva's *Comedia del saco de Roma*», *Modern Language Notes*, 35, 6 (1929), págs. 389.

CREMANTE, Renzo, *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1988.

——, «Appunti sulla grammatica tragica di Ludovico Dolce», *Cuadernos de filología italiana*, 5 (1998), págs. 279-290.

CROSAS, Francisco, «Pervivencias de la Troya medieval en el Renacimiento y el Barroco: Joaquín Romero de Cepeda, Ginés Pérez de Hita, Cristóbal de Monroy y Juan Muñoz García», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, dir. Javier San José Lera, ed. Fco. Javier Burguillo & Laura Mier, Salamanca: SEMYR, 2008, págs. 545-553.

CUART MONER, Baltasar, «Jovio en España. Las traducciones castellanas de un cronista del Emperador», en *Carlos V. Europeismo y Universalidad. Religión, cultura y mentalidad*,

coord. Juan Luis Castellano & Fco. Sánchez-Montes, Granada: 2001, vol. V, págs. 197-224.

CUETO, Leopoldo Augusto de, «La leyenda romana de Virginia en la literatura dramática moderna», *Revista de Ambos Mundos*, 1 (1853), págs. 365-379.

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1984 (4ª reimpresión de la primera edición castellana de 1955).

D

DANVILA, Alfonso, *Felipe II y la sucesión de Portugal*, Madrid: 1956.

DAVIS, Charles y John E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, London: Tamesis Books, 1997.

DAVIS, Elizabeth B., *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, Columbia & London: University of Missouri Press, 2000.

DAZA PINCIANO, Bernardino, *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas, Lyon: Gvillelmo Rovillio, 1549*, eds. Manuel Montero & Mario Soria, Madrid: Ed. Nacional, 1975.

DELGADO CASADO, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid: Arco Libros, 1996, 2 vols.

DELICADO, Francisco, *La lozana andaluza*, ed. y estudio Jacques Joset & Folke Gernert, Barcelona: Centro para la edición de los clásicos españoles, Galaxia Gutenberg & Círculo de lectores, 2007.

DEYERMOND, Alan, *El «Cantar de mío Cid» y la épica medieval española*, Barcelona: Sirmio, 1987.

——, *Historia de la literatura española 1. La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1998.

DI STEFANO, Giuseppe, «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 33 (1977), págs. 373-412.

——, «El Parnaso y el romancero», *BHi*, 109.2 (2007), págs. 385-400.

DIAMANTE, Juan Bautista, *El valor no tiene edad*, en *El teatro español, historia y antología (desde el siglo XIV al XIX)*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid: M. Aguilar, 7 vols., 1942-1943, vol. IV, págs. 965-1070.

DÍAZ BALSERA, Vivian, «Alegoría», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo & Germán Vega García-Luengos, Madrid: Castalia, 2002, págs. 5-6.

DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso, *Anales del teatro español correspondientes a los años 1581 á 1599*, El Escorial (Madrid): La Ciudad de Dios, 82, 1910.

DÍAZ-MAS, Paloma (ed.), *Romancero*, estudio introductorio de Samuel G. Armistead, Barcelona: Crítica, Biblioteca clásica, n. 8, 1996.

DÍAZ-REGAÑÓN LÓPEZ, José Mª, *Los trágicos griegos en España*, Valencia: Universidad de Valencia, 1955.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1976.

——, «Lope de Vega y los gustos del *vulgo*», *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 1 (1992), págs. 7-32.

DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora, El *libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación, 1975.

——, «Veinte años de impresiones sevillanas, 1551-1570», *Cuadernos Bibliográficos*, 37 (1978), págs. 1-57

——, La imprenta en Sevilla en el siglo XVII (Catálogo y análisis de su producción), 1601-1650, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1992.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1979.

——, *España, tres milenios de Historia*, Madrid: Marcial Pons, 2001.

D'ONGHIA, Luca, «Pluridialettalità e parodia: sulla *Pozione*'di Andrea Calmo e sulla fortuna comica del bergamasco», *Lingua e stile*, 44 (2009), págs. 3-40.

DURÁN, Agustín, *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra, 1859-1861, 2 vols., 2ª ed.

DURING, Ingemar, *Aristoteles: Exposicion e interpretacion*, México: UNAM, 2005.

DUTTON, Brian, *El cancionero del siglo XV. c. 1360-1520*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.

E

ÉDOUARD, Sylvène, «Argo, la Galera Real de don Juan de Austria en Lepanto», *Reales Sitios*, 172 (2007), págs. 4-27.

EGIDO, Aurora, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, VV. AA., Madrid: Gredos, 1998, págs. 171-184.

ELLIOTT, John Huxtable, *La España Imperial 1469-1716*, Barcelona: Vicens-Vives, 1969.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: CSIC, 1967.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de, *La Araucana*, Madrid, ed. Isaías Lerner: Cátedra, 1993.

ESCAPA, Pablo Andrés, Elena Delgado Pascual, Arantxa Malvadi & José Luis Rodríguez Montederramo, «El original de Imprenta», en *Imprenta y critica textual en el siglo de oro*, dir. Francisco Rico, Valladolid: CECE & Universidad de Valladolid, 2001, págs. 29-64.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «Ecos (menores) de la leyenda de Psique y Cupido en dos poetas sevillanos de la segunda mitad del XVI: Juan de la Cueva y Juan de Arguijo», *Calamus renascens: Revista de humanismo y tradición clásica*, 1 (2000a), págs. 111-120.

——, «Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia Sevillana en el *Hércules Animoso*, de Juan de Mal Lara», *Epos: Revista de filología*, 16 (2000b), págs. 133-156.

——, *El mito de psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI: Cetina, mal Lara y Herrera*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.

——, «Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI: la "Tabla" del *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación*

Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, ed. María Luisa Lobato López & Francisco Domínguez Matito, Madrid: Iberoamericana, 2004, págs. 737-750.

——, «Memoria histórica y humanismo: la época de los Reyes Católicos en los poemas mitográficos de Juan del Mal Lara», en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Anthony J. Close & Sandra María Fernández Vales, Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2006, págs. 213-218.

——, «La forja del canon épico en la Academia de Juan de Mal Lara (con unos versos desconocidos de Fernando de Herrera», *Studia Aurea*, 1 (2007a), edición digital.

——, «La poesía dispersa de Juan de Mal Lara: una formulación estética entre latín y vernáculo (con nuevas noticias biográfico-literarias», *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, 6 (2007b), págs. 119-153.

——, «"Mas si me mira Calíope, diestra": la proyección del canon épico-mitográfico de Juan de Mal Lara en Fernando de Herrera», en *El canon poético en el siglo XVI: VIII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, (Universidad de Sevilla, 21-23 de noviembre de 2006)*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad, 2008, págs. 321-348.

ESCUDERO Y PEROSSO, Francisco, *Tipografía Hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla*, Madrid: Sucesores de Ribadeneyra, 1894.

ESPEJO SURÓS, Javier, *Carlos sobre las tablas: notas a la anónima Representación sobre la elección imperial (ca. 1519)*, Murcia: Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico, 2007.

ESPINO LÓPEZ, A., «El aprendizaje de la guerra a través de las obras de los historiadores de la antigüedad», *Obradoiro de Historia Moderna*, 9 (2000), págs. 189-203.

——, *Guerra y cultura en la Época Moderna. La tratadística militar hispánica en los siglos XVI y XVII. Autores, libros y lectores*, Madrid: 2001.

——, «La edad de oro de la tratadística militar, 1570-1630», *Revista de historia militar*, Número extraordinario 1 (2007), págs. 101-128.

ESTEVE, Cesc, «Orígenes, causas e inventores en la historiografía del Renacimiento», *Talia Dixit*, 3 (2008a), págs. 77-103.

——, «La historia literaria en la poética del Renacimiento», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, dir. Javier San José Lera, ed. Francisco Javier Burguillo López & Laura Mier, Salamanca: SEMYR, 2008b, págs. 577-586.

EURÍPIDES, «Reso», en *Tragedias,* vol. III, ed. Carlos García Gual & Luis Alberto de Cuenca, Madrid: Gredos, 1979, págs. 413-457.

Exposición conmemorativa del IV Centenario de la Batalla de Lepanto. Catálogo, Barcelona: Caja de Ahorros Provincial de la Diputación, 1971.

F

FAZIO, Mariano, *Historia de las ideas contemporáneas. Una lectura del proceso de secularización*, Madrid: Rialp, 2007.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Felipe II y su tiempo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1998.

——, *Carlos V, el César y el Hombre*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.

——, *El Duque de Hierro. Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*, Madrid: Espasa Calpe, 2007.

FERNÁNDEZ CASTRO, María Cruz, *Leyendas de la guerra de Troya*, Madrid: Aldebarán, 2002.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español. T. 1: Discurso histórico; T. 2: Colección de piezas dramáticas*, Madrid: Aguado, 1830.

——, *Los orígenes del teatro español*, en *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid: BAE, 1850, vol. II, págs. 147-304.

FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y Églogas. I, Profanas*, ed. Juan Miguel Valero Moreno, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

FERNÁNDEZ LABRADA, Manuel, *La poesía de Hernando de Acuña*, Granada: Universidad de Granada, 1989.

FERNÁNDEZ MURGA, Félix, «El saco de Roma en los escritores italianos y españoles de la época», en *Actas del Coloquio Interdisciplinar Doce Consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma: Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, págs. 39-72.

FERNÁNDEZ NAVARRETE, Martín *et alii*, *Colección de documentos inéditos para la Historia de España (CODOIN)*, Madrid, 1842-1896, 111 vols.

FERNÁNDEZ S. J., Jaime, «Reflexiones sobre el suicidio en el teatro de Lope de Vega», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Carmen Pinillos, Ignacio Arellano Ayuso, Marc Vitse & Fréderic Serralta, Pamplona: AISO, 1996, vol. II, págs. 151-158.

FEROS, Antonio, «Vicedioses, pero humanos: el drama del rey», *Cuadernos de historia moderna*, 14 (1993), págs. 103-131.

FERRER VALLS, Teresa, «Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de San Luis Beltrán en Valencia (1608)», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, ed. Joan Oleza Simó & José Luis Canet Vallés, London: Tamesis Books & Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, págs. 156-186.

——, «Lope de Vega y el teatro por encargo: Plan de dos comedias», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los Siglos XVI y XVII*, ed. Manuel V. Diago & Teresa Ferrer Valls, Valencia: Universidad, 1991, págs. 189-199.

——, «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. J. L. Canet, J. L. Sirera & R. Beltrán, Valencia: Universitat-Departament, 1992, págs. 307-322.

——, *Nobleza y espectáculo teatral. Estudio y Documentos (1535-1622)*, Madrid-Sevilla-Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.

——, «De los entremeses de circunstancias políticas a las piezas dramáticas de circunstancias políticas: el preludio del drama histórico barroco», en *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col.loqui de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Medieval (Girona 29 de junio a 4 de julio de 1992)*, ed. F. Massip, Barcelona: Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995, págs. 417-424.

—— (ed.), *Teatro Clásico en Valencia, I. (Andrés Rey de Artieda, Los amantes; Cristóbal de Virués, La gran Semínaris, La cruel Casandra, Atila furioso, La infelice Marcela, Elisa Dido; Ricardo de Turia, Apologético de las comedias, La burladora burlada, La belígera española, La fe pagada, El triunfante martirio y gloriosa muerte de san Vicente*, Madrid: Biblioteca Castro, 1997.

——, «Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI», en *Reino y ciudad. Valencia en su historia*, ed. Enrique Berenguer, Madrid: Fundación Caja Madrid, 2007, págs. 185-200.

—— (dir.), *DICAT. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel: Reichenberger, 2008.

FERRERAS, Juan Ignacio, «La materia castellana en los libros de caballerías (Hacia una nueva clasificación)», en *Philologica hispaniensia: in honoren Manuel Alvar*, Madrid: Gredos, 1986, 4 vols., vol. III, págs. 121-143.

FITZMAURICE KELLY, J., *A History of Spanish Literature*, London: William Heinemann, 1893.

FORTUÑO LLORENS, Santiago, «Juan de la Cueva en la poética de su tiempo», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, Cáceres, 30 de marzo-4 de abril de 1987*, ed. M. Ariza, A. Salvador & A. Viudas, Madrid: Arco Libros, 1988, págs. 1171-1182.

FOSALBA VELA, Eugenia, *La Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Barcelona: Seminari de Filología i d'Informática, Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autónoma de Barcelona, 1994.

FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús, «Actividad dramática en el Estudio salmantino del Renacimiento: Plauto y Terencio», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, ed. Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea & José María Maestre, Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos, 2002, 5 vols., vol. III, págs. 1187-1200.

FRANK, V., *El «Antijovio» de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la contrarreforma y del manierismo*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1963.

FRAU GARCÍA, Juan, «El *Exemplar poético* de Juan de la Cueva, claves métricas», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 85, nn. 259-260 (2002), págs. 141-162.

FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca: Anaya, 1968 (reeditada en 1973). Versión revisada y amplidada de la italiana *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, Pisa: Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana dell'Università di Pisa, 1962.

——, «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», en *Actas del IX Congreso de la Sociedad Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 de agosto de 1986)*, Fráncfort: Vervuert, 1989a, vol. I, págs. 457-468.

——, «Considerazioni sul genere tragico nel cinquecento spagnolo», en *Symbolae Pisanae. Studi in onore de Guido Mancini*, ed. B. Periñán & F. Guazzelli, Pisa: Giardini, 1989b, vol. I, págs. 209-217.

——, «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI jornadas de teatro clásico. Almagro, 7,8 y 9 de julio de 1998*, ed. Felipe B. Pedraza & Rafael González Cañal, Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1999, págs. 15-30.

——, «La legendaria reina de Siria, Semíramis, en Virués y Calderón», *Criticón*, 87-89 (2003), págs. 315-324.

——, «La *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola», en «*Por discreto y por amigo». Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. Christophe Couderc & Benoit Pellistrandi, Madrid: Casa de Velázquez, 2005, págs. 253-260.

——, «Juan de la Cueva y un tema clásico en el humanismo español: la contienda entre Áyax y Ulises por las armas de Aquiles», en *Humanismo y pervivenvia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, eds. José María Maestre Maestre, Juaquín Pascual Barea & Luis Charlo Brea, Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos: Madrid: CSIC, 2008, págs. 149-159.

FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre petrarquismo en España*, Madrid: CSIC, Revista de Filología Española, Anejo LXXII, 1960.

FURLAN, Mauri, *La retórica de la traducción en el Renacimiento*, Tesis Doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2002.

G

GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863-1889, 4 vols., con ed. facsímil en Madrid: Gredos, 1968.

GALLÉ CEJUDO, Rafael Jesús, «La historia de Pantea en cuatro romances de Juan de la Cueva», *Myrtia: Revista de filología clásica*, 17 (2002), págs. 255-296.

GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos, 1972.

GALVACHE VALERO, Francisco, *La Educación familiar en los humanistas españoles*, Pamplona: Eunsa, 2001.

GALVÁN, Felipe, «Influencia novohispana en la dramaturgia de Juan de la Cueva», en *América y el teatro español del siglo de oro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, ed. Concepción Reverte Bernal & Mercedes de los Reyes Peña, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998, págs. 401-408.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Varones nobles y nobles poetas: los repertorios de ingenios en el Siglo de Oro», en *En torno al canón, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, págs. 285-316.

——, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Calambur, Biblioteca Litterae, 93, 2009.

GARCÍA ARENAL, Mercedes & M. A. Bunes, *Los españoles y el Norte de África. Siglos XV-XVIII*, Madrid: Mapfre, 1992.

GARCÍA BERNAL, José Jaime, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.

GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispanoamericana*, Madrid, 1919-1963, 86 vols.

GARCÍA DE GREGORIO, Eugenio, «Biografía española. El poeta Juan de la Cueva», *Semanario Pintoresco Español*, (1846), págs. 249-251.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Armas y letras en el Siglo de Oro español*, Madrid: Ministerio de Defensa, 1998.

GARCÍA DE PALACIO, Diego, *Diálogos militares por el doctor Diego García de Palacio, del Consejo de S. M. y Oidor de las Audiencias de México y de Guatemala*, (México: Pedro de Ocharte, 1583), Colección de incunables americanos, siglo XVI, vol. VII, facsímil, Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1944.

GARCÍA GALIANO, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel: Universidad de Deusto-Reichenberger, 1992.

GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, «Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres», *Edad de oro*, 16 (1997), págs. 171-188.

GARCÍA GARRIDO, Manuela Águeda, «La imagen predicada. La virtud como camino hacia la salvación en los retratos de Francisco Pacheco (1564-1644)», *Etiópicas*, 2 (2006), págs. 172-201.

GARCÍA HERNÁN, David, «La función militar de la nobleza en los orígenes de la España Moderna», *Gladius*, 20 (2000), págs. 285-300.

——, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Sílex, 2006.

GARCÍA SORIANO, Justo, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo: Talleres Tipográficos de D. Rafael Gómez-Menor, 1945.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

——, «En torno al término *farsa* en Lucas Fernández», en *«Quien hubiese tal ventura»: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew Martin Beresford, London: Department of Hispanic Studies of the Queen Mary and Westfield College, 1997, págs. 331-340.

——, «Creación del impreso teatral: texto y práctica dramática», en *El libro antiguo español, V. El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, dir. Augustin Redondo, María Luisa López Vidriero & Pedro M. Cátedra, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca: Universidad de Salamanca, Publications de la Sorbonne & Sociedad española de historia del libro, 1998, págs. 111-128.

——, «Gabriel Lobo Lasso de la Vega», en *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid: Castalia, 2009, págs. 568-573.

——, «"estando letras y armas en su punto": Teatro y poder en la España de hacia 1580», en *Actas del Encuentro del Pensamiento al texto. Estrategias de reflexión y de textualización entre la Edad Media tardía y el Siglo de Oro. Kiel, Christian-Albrechts-Universität, 11-12 de junio de 2009*, ed. Javier Gómez Montero & Folke Gernert, en prensa[a].

——, «"me pedís que escriba arte de hacer comedias": Estrategia y contenido del *Arte nuevo* de Lope», *Romanistisches Jahrbuch*, en prensa[b].

GASCÓN VERA, Elena, «El concepto de la tragedia en los escritores cultos de la corte de Juan II», en *Actas del VI Congreso de la Sociedad Internacional de Hispanistas*, Toronto: University of Toronto, 1980, págs. 305-308.

GICOVATE, D. M., «Lo trágico en Lope: *El castigo sin venganza*», *Anuario de Letras*, 16 (1978), págs. 301-311.

GIL FERNÁNDEZ, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid: Tecnos, 1997 (2ª. ed).

——, *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*, Madrid: CSIC-Laberinto, 2003.

GILLET, Joseph Eugene, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, vol. II: *Plays*, Bryn Mawr-Filadelfia: University of Filadelfia; vol. III: *Notes*, Bry Mawr-Filadelfia: University of Pennsylvania, 1951.

——, «Cueva's *Comedia del Infamador* and Don Juan's legend», *Modern Language Notes*, 37 (1922), págs. 206-212.

GILMAN, Stephen, «Lope, dramaturgo de la historia», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: EDI-6, 1981, págs. 19-26.

GIRALDI CINTHIO, Giovambattista, *Scritti critici*, ed. C. Guerreri Crocetti, Milano: Marzorati, 1973.

——, *Orbecche*, en *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, ed. Renzo Cremante, Milano-Napoli: Ricciardi, 1988, págs. 259-448.

GIULIANI, Luigi, «Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva», *Anuario de estudios filológicos*, 19 (1996), págs. 241-248.

GLENN, Richard F., *Juan de la Cueva*, New York: Twayne Publishers, 1973.

GÓMEZ ACEVES, Antonio, «El poeta Juan de la Cueva y la poetisa Felicia. Romances», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 5 (1859), págs. 120-122 y 181-183.

GÓMEZ GÓMEZ, Juan María, «El legado de la *Eneida* en la *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva», *Calamus renascens: Revista de humanismo y tradición clásica*, 7 (2006), págs. 95-108.

GÓMEZ MORENO, Ángel, *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid: Gredos, 1994.

——, «La poética del romancero y la materia cidiana», en *El Cid, de la materia épica a las crónicas caballerescas: actas del congreso internacional «IX Centenario de la muerte del Cid» (Univ. de Alcalá de Henares los dias 19 y 20 de noviembre de 1999)*, ed. Carlos Alvar Ezquerra, Georges Martin & Fernando Gómez Redondo, Alcalá de Henares: Universidad, 2002, págs. 325-338.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (ed.), *Poesía Española 1. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*, Barcelona: Crítica, 1996.

——, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid: Cátedra, 1998, 4 vols.

——, «El romancero alfonsí», en *Historia, reescritura y pervivencia del romancero*, ed. Rafael Beltrán, Valencia: Universidad de Valencia & Dpto. Filología Española, 2000, págs. 105-125.

GONZÁLEZ, Aurelio, «Cervantes y los temas del Romancero nuevo», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares 12-16 noviembre 1990*, Barcelona: Anthropos, págs. 609-616.

GONZÁLEZ, Estebanillo, *La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. Enrique Suárez Figaredo, Valencia: *Lemyr*, n. 13, 2009.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (ed.), *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, Madrid: C.S.I.C., 1947, 2 vols.

GONZÁLEZ ROLDÁN, T., Mª F. del Barrio Vega & A. López Fonseca, *Juan de Mena, La Ilíada de Homero, edición crítica de las Sumas de la Yliada de Omero y del original latino reconstruido acompañada de un glosario latino-romance*, Madrid: Ediciones clásicas, 1996.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto & Natalia Maillard Álvarez, *Orbe tipográfico: El mercado del libro en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI*, Gijón: Trea, 2003.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen, «La influencia de la dramaturgia latina», *Theatralia*, 5 (2003), págs. 77-86.

GRAF, Eric C., «Valladolid *delenda est*: la política teológica de *La Numancia*», *Theatralia, El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario- V Congreso Internacional de Poética del Teatro codirigido y coorganizado por Maria Grazia Profeti*, 5 (2003), págs. 273-282.

GRANADA, Fray Luis de, «Oraciones y ejercicios de devoción», en *Obras completas, Tratados menores*, ed. Álvaro Huerta, Madrid: FUE, 1997, vol. XV, págs. 31-72.

GRANJA, Agustín de la (ed.), *La vida de San Estaquio, comedia jesuítica del Siglo de Oro*, Granada: Universidad de Granada, 1982.

GRIFFIN, Nigel, *Jesuit School Drama*, London: Grant & Cutler. Research Bibliographies & checklist, 1976.

GUASTAVINO GALLENT, Guillermo, «Sobre *La elección por la virtud*, de Tirso», *Revista de literatura*, 27 (1965), págs. 51-63.

GÜELL, Monique, «La défaite d'Alcazarquivir et la mort du roi Don Sébastien de Portugal (1578): sa mise en écriture par les poètes Fernando de Herrera et Luis Barahona de Soto», en *L'actualité et sa mise en écriture aux XVe-XVIe et XVIIe siècles: Espagne, Italie, France et Portugal*, coord. Pierre Civil & Danielle Boillet, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, págs. 251-267.

GUERRERO, Patricia, «La caída del héroe: Ayax Telamonio», *Revista signos: estudios de lingüística*, 51-52 (2002), págs. 93-100.

GUERRIERRI CROCETTI, Camillo, *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnolo*, Torino: Giuseppe Gaubino, 1936.

H

HALLE, Edward, *The union of the two noble families of Lancaster and York, 1550*, Menston: Scolar Press Limited, 1970.

HÄMEL, Adalbert, *Der Cid im spanischen Drama del XVI und XVII Jahrhunderts*, Halle: Niemeyer, 1910.

——, «Sobre la primera edición de las obras dramáticas de Juan de la Cueva», *RFE*, 10 (1923a), págs. 182-183.

——, «Juan de la Cueva und die Erstausgabe seiner *Comedias y tragedias*», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 43 (1923b), págs. 134-153.

HARD, Robin, *El gran libro de la mitología griega*, Madrid: La esfera de los libros, 2008.

HEATHCOTE, A. A., «Reseña a: Anthony Watson, *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*», *Modern Language Review*, 68.2 (1973), págs. 428-429.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, «El teatro en América española durante la época colonial», *Boletín del Instituto de Estudios de Teatro. Buenos Aires*, oct.-nov. (1949), págs. 161-83.

HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid: FUE, 1961.

——, «Sobre la dimensión social del teatro primitivo», *Prohemio*, 2.1 (1971), págs. 25-50.

——, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta, 1973.

——, «La imagen del rey y el teatro de la España clásica», *Segismundo*, 12, 23-24 (1976), págs. 53-86.

——, «Adulación, ambición e intriga: los cortesanos de la primitiva tragedia española», *Segismundo*, 13, 25-26 (1977), págs. 43-87.

——, «La tragedia española en el último tercio del siglo XVI», en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. Francisco Rico Manrique, vol. II (Siglos de Oro, Renacimiento, coord. por Francisco López Estrada), Barcelona: Crítica, 1980, págs. 582-585.

——, «Teatro y consolidación de estructuras político-sociales. El caso de Gabriel Lobo Lasso de la Vega», *Segismundo*, 15, 33-34 (1981), págs. 51-93.

——, «Fray Luis de León y su visión de la figura del rey», *Letras de Deusto*, 13, 25 (1983), págs. 169-178.

——, «Gabriel Lobo Lasso de la Vega y el discurso político centralizador en la España de fines del siglo XVI», en *Homenaje al profesor Ignacio Elizalde*, Madrid, 1989, págs. 123-140.

——, «Teogenes y el difícil arte de morir: la *Numancia* cervantina», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 31 (1992), págs. 917-923.

——, «La semiosis del poder y la tragedia del siglo XVI: Cristóbal de Virués», en *Teatro y poder*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Crítica Hispánica, Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University, 1994a, págs. 11-30.

——, *El teatro del siglo XVI*, Madrid: Ediciones Jucar, 1994b.

——, «Iconos, símbolos y reyes: de Cueva a Lasso de la Vega», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de teatro español y novohispano de los siglos de oro (8-11 de marzo de 1995, Ciudad de Juárez): El escritor y la escena IV*, ed. Ysla Campbell, Juárez: Universidad Autónoma de Juárez, 1996, págs. 17-25.

——, «La textualización del poder político y la tragedia del siglo XVI: Cueva y Lasso de la Vega», en *Littérature et politique en Espagne aux siècle d'or*, ed. Jean-Pierre Étienvre, Paris: Klincksieck, 1998a, págs. 249-257.

——, «Juan de la Cueva y la plasmación textual de la teatralidad: reflexiones sobre *El saco de Roma*», en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. Kurt Spang, Pamplona: Eunsa, 1998b, págs. 103-127.

——, «Cristóbal de Virués y las estrategias de la teatralización», en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez & Rafael González Cañal, Almagro: 1999, págs. 31-50.

——, «Senequismo», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. Frank P. Casa *et alii*, Madrid: Castalia, 2002a, págs. 274.

——, *El tirano en escena*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002b.

——, «Mover palabras en el espacio escénico: *La cruel Casandra* de Virués», en *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII coloquio de GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Toulouse, 2002c, págs. 313-335.

——, «Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II», *Criticón*, 87-88-89 (2003), págs. 395-406.

——, «La tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva», en *Historia del Teatro Español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003, vol. I, págs. 475-499.

——, «Ejercicio del poder y asunción de la libertad en el teatro del siglo XVI», en *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, ed. José María Díez Borque & José Alcalá-Zamora, 2004, págs. 29-50.

——, «Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI», *Criticón*, 94-95 (2005), págs. 33-47.

——, «La realeza y el concierto político-social en el teatro del Quinientos», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2006, págs. 21-42.

——, «La presencia de la dinámica trágica en el teatro del siglo XVI», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, coord. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo & Enrique García Santo-Tomás, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008, págs. 13-34.

HERMOSILLA, Diego de, *Diálogo de los pajes*, ed. José Manuel Franco Rodríguez: Almería: Universidad de Almería, 2003.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Erasmo, «La mujer en *Áyax*, desde Sófocles a Juan de la Cueva», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel & Roberto Castilla Pérez, Granada: Universidad de Granada, Col. Feminae, 1998, págs. 293-302.

HERNÁN-PÉREZ GUIJARRO, María del Pilar, «Cuando el enemigo no es quien te imaginas: Áyax y Don Quijote contra el rebaño», *Per Abbat*, 5 (2008), págs. 77-80.

HERRERA, Antonio de, *Cinco libros de Antonio de Herrera de la historia de Portugal y conquista de las islas de las Açores en los años de 1582 y 1583*, Madrid: Pedro de Madrigal, 1591.

HERRERA, Fernando de, *Poesías completas*, ed. Victoriano Roncero López, Madrid: Castalia, 1992.

——, *Tomás Moro*, ed. Francisco López Estrada, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

——, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra, 2006 (reed. 1985).

HOMERO, *Odisea*, ed. Manuel Fernández-Galiano, trad. José Manuel Pabón: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 1982.

HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid: Playor, 1984.

HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía*, ed. Luis F. Díaz Larios & Olga Gete Calvo, Madrid: Cátedra, 1990.

I

ICAZA, Francisco A. de, «Gutierre de Cetina y Juan de la Cueva», *BRAE*, 3 (1916), págs. 315-335.

——, «Juan de la Cueva», *BRAE*, 4 (1917), págs. 469-483 y 612-626.

——, *Sucesos reales que parecen imaginados de Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Mateo Alemán*, Madrid: Hernando, 1919.

IMPERIALE, Louis, «Carlos V y la batalla de Argel a través de una comedia y una relación de casos notables», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*, ed. Carlos Mata Induráin & Miguel Zugasti, Pamplona: Eunsa, 2005, págs. 877-888.

INFANTES DE MIGUEL, Víctor, «De *Officinas* y *Polyantheas*: los diccionarios secretos del Siglo de Oro», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, 1988, págs. 243-257.

——, «La poesía que enseña: el didactismo literario de los pliegos sueltos», *Criticón*, 58 (1993), págs. 117-124.

——, «Espejos poéticos y fama literaria. Las nóminas de autoridades líricas (siglos XV-XVII)», *Bulletin hispanique*, 106 (2004), págs. 23-44.

ISABA, Marcos de, *Cuerpo enfermo de la milicia española*, ed. Enrique Martínez Ruiz, Madrid: Ministerio de Defensa, 1991.

J

JACQUOT, Jean, «Panorama des fêstes et céremonies du règne», en *Fêtes et cérémonies au tempos de Charles Quint*, ed. Jean Jacquot, Paris: Éditions du CNRS, 1960, págs. 413-491.

JONGE, Krista de, «El Emperador y las Fiestas Flamencas de su Época (1515-1558)», en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación, «Alonso de Contreras: política del vestido y construcción del sujeto autobiográfico en el barroco», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1991), págs. 179-195.

——, «El papel de las ropas en las autobiografías de soldados del Siglo de Oro», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, ed. María Luisa Lobato López & Francisco Domínguez Matito, Madrid: Iberoamericana, 2004, págs. 1109-1119.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo (ed.), *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid: Tipología de «Revista de Archivos», 1929, 2 vols. Reimpresa en Valencia: Librería París-Valencia, 1987.

K

KAHN, Aaron M., «Moral Opposition to Philip in Pre-Lopean Drama», *Hispanic Review*, 74, 3 (2006), págs. 227-250.

——, «Representation and Interpretatios of Historical Characters in Cervantes's *La Numancia*: Jugurtha and Viriatus», *BHS*, 84 (2007), págs. 573-587.

KALLENDORF, Craig, *The Virgilian tradition: book history and the history of reading in early modern Europe*, Aldershot: Ashgate, 2007.

KAMEN, Henry, *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, trad. Fernando Santos Fontenla, Madrid: Alianza, 1995.

——, *Felipe de España*, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1997.

KARAGEORGOU BASTEA, Christina, «Del coro al héroe en la *Numancia* cervantina», *Theatralia, El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario-V Congreso Internacional de Poética del Teatro codirigido y coorganizado por Maria Grazia Profeti*, 5 (2003), págs. 53-65.

KENISTON, Hayward, *The syntax of castilian prose. The sixteenth century*, Chicago: University of Chicago Press, 1937.

KISH, Kathleen, «Los romances trovadorescos del *Cancionero sin año*», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto: University of Toronto, Department of Spanish and Portuguese, 1980, págs. 427-430.

KÖKLER, Eugen, *Sieben spanische dramatische eklogen*, Dresden: Gedruckt für die gesellschaft für romanische literatur, 1911.

KRAPPE, A. H., «La fuente clásica de Miguel de Cervantes, Don Quijote, Primera parte, capítulo XVIII», *Romanic Review*, 20 (1929), págs. 42-43.

L

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional & Junta del Centenario de Lope de Vega, 1935.

LAMARCA RUIZ DE EGUÍLAZ, R., «Modelos iconográficos derivados de las *Metamorfosis* de Ovidio ilustradas. Su pervivencia vista a través de la Literatura Emblemática», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. II.1. Homenaje al profesor Luis Gil*, ed. José María Maestre, Joaquín Pascual & Luis Charlo, Cádiz: Ayuntamiento de Alcañiz, Gobierno de Aragón, Instituto de Estudios Turolenses, Universidad de Cádiz, 1997, págs. 413-444.

LAPESA, Rafael, *Estudios de morfosintasis histórica del español*, ed. Rafael Cano Aguilar & María Teresa Echenique Elizondo, Madrid: Gredos, 2000, 2 vols.

LARA GARRIDO, José, «Barahona de Soto y Herrera: clarificación de un tópico», *Archivo hispalense*, 197 (1981), págs. 93-117.

LASKARIS, Paola, *El romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*, Málaga: Universidad de Málaga, 2006.

LASSO DE LA VEGA, Gabriel Lobo, *Manojuelo de romances*, ed. Eugenio Mele & Ángel González Palencia, Madrid: Editorial Saeta, 1942.

——, *La Mexicana (1594)*, ed. José de Amor y Vázquez, Madrid: Atlas, BAE n. 232, 1970.

——, *Tragedia de la destuyción de Constantinopla*, ed. Alfredo Hermenegildo, Kassel: Reichenberger, 1983.

——, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. Alfredo Hermengildo, Kassel: Reichenberger, 1986.

——, *Critical edition of spanish artistic ballads (romanceros artísticos) 1580-1650. Primera Parte del Romancero y Tragedias (1587) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega*, ed. Barbara J. Morteson, New York-Ontario-Wales: The Edwin Mellen Press, 2006.

LAUER, A. Robert, *Tyrannicide and Drama*, Stuttgart: Franz Steiner (Archivum Calderonianum, 4), 1987.

——, «The use and abuse of history in the spanish theater of the golden age: the regicide of Sancho II as treated by Juan de la Cueva, Guillén de Castro, and Lope de Vega», *Hispanic Review*, 56 (1988), págs. 17-37.

——, «Tiranicidio», en *Diccionario de la comedia del siglo de oro*, dir. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo & Germán Vega García-Luengos, Madrid: Castalia, 2002, págs. 302-303.

LAZURE, Guy, «Hermanos del cielo: Ícaro, Faetón y otras figuras del vuelo en el humanismo sevillano», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, III.4, ed. José María Maestre, Joaquín Pascual Barea & Charlo Brea, Alcañiz-Madrid: Instituto de estudios humanísticos & CSIC, 2002, págs. 1855-1861.

——, *To dare fame: constructing a cultural elite in sixteenth century Seville*, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University [Tesis doctoral inédita], 2003.

LEFEBVRE, Alfredo, *La fama en el teatro de Lope (Un aspecto de elaboración dramática)*, Madrid: Taurus (Cuadernos Taurus n. 40), 1962.

LEONARD, Irving A., «Notes on Lope de Vega's Works in the Spanish Indies», *Hispanic Review*, 4 (1938), págs. 277-293.

——, *Los libros del conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica, 1953 (reimp. 1996). Es versión española de *Books of the Brave*, Harvard University, 1949.

LEONHART, Carlos, «Datos históricos sobre el teatro misional», *Estudios*, 26 (1924), págs. 46-59.

LEWIS-SMITH, Paul, «Cervantes como poeta del heroísmo: de la *Numancia* a *La gran sultana*», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, ed. María Luisa Lobato López & Francisco Domínguez Matito, Madrid: Iberoamericana, 2004, págs. 1155-1163.

LEY, Ch. D., «Lope de Vega y las tragedias», *Clavileño*, 1, 4 (1950), págs. 9-12.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», *RFH*, 8 (1946), págs. 77-110 (reeditado en *La tradición clásica en España*, Barcelona: Ariel, 1975, págs. 119-164).

——, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

——, «The earliest trace of Euripides in Spanish Literature», *Celestinesca*, 9 (1985), págs. 75-80.

——, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», *Romance Philology*, 11, 3 (1958), págs. 268-291. Publicado posteriormente en *Estudios de Literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, págs. 173-202.

LIVIO, Tito, *Historia de Roma desde su fundación*, Libros I-III, introd. Ángel Sierra, trad. José Antonio Villar Vidal, Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, n. 144, 1990.

LLANOS LÓPEZ, Rosana, *Historia de la teoría de la comedia*, Madrid: Arco Libros, 2007.

LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla: Diputación Provincial, 1979.

——, *La Casa de Pilatos*, Madrid: Electa, 1998.

——, «Los techos pintados de la Casa de Pilatos», en *Velázquez y Sevilla. Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo [catálogo de exposición]*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999, 2 vols., 1999, vol. I, págs. 172-181.

——, «Entradas reales y estrategias urbanas en el Renacimiento. El caso sevillano», en *El mundo festivo en España y América*, coord. Antonio Garrido Aranda, Granada: Universidad de Granada, 2005, págs. 91-102.

LONDOÑO, Sancho de, *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado*, Madrid: Blass, S. A. Tipográfica, 1943.

LÓPEZ ALEMANY, Ignacio, «Juegos caballerescos en el origen del teatro áulico», *Bulletin of the comediantes*, 58, 2 (2006), págs. 307-322.

——, «Reseña a: Antonio Sánchez y Jiménez, *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, Neward, Delaware: Juan de la Cuesta, 2006», *Bulletin of the comediantes*, 61.1 (2009), págs. 143-144.

LÓPEZ BUENO, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla: Diputación, 1978.

——, «La sextina petrarquista en los cancioneros líricos de cuatro poetas sevillanos (Cetina, Herrera, Cueva, Rioja)», *Archivo hispalense*, 67, 205 (1984), págs. 57-75.

——, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla: Alfar, 1987.

LÓPEZ CAYETANO, Eugenia F., «Los elogios escritos por Juan de Mal-Lara para la Galera Real de Lepanto», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, ed. Joaquín Pascual & Luis Charlo Brea, Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos, 5 vols., vol. 3, 2002, págs. 1037-1048.

LÓPEZ DE SEDANO, Juan Joseph, «Juan de la Cueba», en *Parnaso español*, Madrid, 1774, págs. 15-29.

LÓPEZ DE TORO, José, *Los poetas de Lepanto*, Madrid: Instituto Histórico de Marina, 1950.

LÓPEZ DE YANGUAS, Fernán, *Obras dramáticas*, ed. Fernando González Ollé, Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio, «En torno a la historia de las traducciones de Eurípides al español», en *Fidus interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, ed. José Luis Chamosa González, Julio César Santoyo Mediavilla,

Trinidad Guzmán & Rosa Rabadán Álvarez, León: Universidad de León, 1989, págs. 321-328.

LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid: Eds. Alcalá, 1968.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Obras completas, I, Philosophía Antigua Poética*, intr. José Rico Verdú, Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

LÓPEZ POZA, Sagrario, «Los libros de emblemas como "tesoros" de erudición auxiliares de la "inventio"», en *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. Rafael Zafra & José Javier Azanza, Madrid: AKAL, 2000, págs. 263-279.

——, «El *exemplum* en los libros españoles de emblemas (siglo XVI)», en *L'exemplum narratif dans le discours argumentatif (XVIe-XXe siècles)*, ed. Manuel Borrego-Pérez, Besançon: Annales Littéraires de L'Université de Franche-Comté & Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002, págs. 175-194.

——, «La proyección emblemática de la Literatura», en *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática general*, Zaragoza: Institución «Fernando El Católico»-Excma. Diputación de Zaragoza, 2004, vol. III, págs. 1875-1907.

LÓPEZ RUEDA, José, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid: Instituto «Antonio de Nebrija», 1973.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1985.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «La pragmática de 1558 o la importancia del control del estado en la imprenta española», *Indagación (In memoriam de José Francisco de la Peña Gutiérrez)*, 4 (1999), págs. 195-220.

LY, Nadine, «El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva», *Criticón*, 23 (1983), págs. 65-88.

M

MACRÍ, Oreste, *Fernando de Herrera*, Madrid: Gredos, 1959.

——, «La riforma ortografica di Fernando de Herrera», en *VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi*, Firenze: Sansoni, 1960, 2 vols., págs. 655-692.

MAILLARD ÁLVAREZ, Natalia, «El mercado del libro en Sevilla durante el reinado de Felipe II», en *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, ed. María Isabel de Páiz Hernández, María Luisa López-Vidriero & Pedro M. Cátedra García, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, vol. II, págs. 547-566.

MAL LARA, Juan de, *Descripción de la Galera Real del Sermo. Sr. Don Juan de Austria*, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1876.

——, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C. R. M. del Rey D. Felipe N. S. con una breve descripción de la Ciudad y su tierra*, ed. Manuel Bernal Rodríguez, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.

——, *Obras completas, I. Philosophía vulgar*, ed. Manuel Bernal Rodríguez, Madrid: Biblioteca Castro, Fundación Biblioteca Castro, 1996.

——, *Obras completas. Vol. II. Recibimiento, Descripción de la Galera real*, ed. Manuel Bernal Rodríguez, Madrid: Fundación Biblioteca Castro, 2005.

MANCHO DUQUE, María Jesús, (dir.), *La ciencia y la técnica en la época de Cervantes: textos e imágenes* [disco compacto], Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

MANERO SOROLLA, María del Pilar, «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68 (1992), págs. 5-71.

——, «Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*: difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento», *Cuadernos de filología italiana*, n. extra 12 (2005), págs. 247-260.

MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y Ediciones S.A., 1972.

——, *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona: Ariel, 1974 (1ª ed. 1972).

MARIANA, Juan de, *La dignidad real y la educación del rey (De rege et regis institutione)*, ed. Luis Sánchez Agesta, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1981.

MARISCAL HAY, Beatriz, «Personajes alegóricos en el teatro de colegio de la Nueva España», *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 2 (1997), págs. 37-44.

MÁRMOL CARVAJAL, Luis de, «Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada», en *Historiadores de sucesos particulares*, Madrid: Ribadeneyra, BAE, n. 21, 1852, págs.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El mundo literario de los académicos de Argamasilla», *La Torre*, 1 (1987), págs. 9-43.

——, «Crear en Sevilla: el caso de Fernando de Herrera», en *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, coord. Mercedes de los Reyes Peña, Rogelio Reyes Cano & Klaus Wagner, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, págs. 283-302.

——, «Un capítulo de la vida literaria de la Sevilla cervantina. Fernando de Herrera y su obra historial», en *La ciudad de Cervantes. Sevilla, 1587-1600*, coord. Francisco Núñez Roldán, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, Fundación el Monte, Caja San Fernando, 2005, págs. 169-197.

MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZCOZ, Luis, *La Batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes. Discurso del Excelentísimo Señor D. Luis Martínez de Irujo y Artázcoz, Duque de Alba, leído en el acto de su recepción pública el 18 de marzo de 1962 y contestación del excelentísimo señor D. Francisco Javier Sánchez Cantón*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1962.

MARTÍNEZ DEL BARRIO, Javier Ignacio, «Educación y mentalidad de la alta nobleza española en los siglos XVI y XVII: la formación de la biblioteca de la Casa Ducal de Osuna», *Cuadernos de historia moderna*, 12 (1991), págs. 67-82.

MARTÍNEZ LAÍNEZ, Fernando, *Una pica en flandes. La epopeya del camino español*, Madrid: Edaf, 2007.

MARTÍNEZ LAÍNEZ, Fernando & José María Sánchez de Toca, *Tercios de España. La infantería legendaria*, Madrid: Edaf, 2006.

MARTÍNEZ MILLÁN, José (ed.), *La corte de Felipe II*, Madrid: Alianza Universidad, 1994.

——, *Felipe II (1527-1598). La configuración de la monarquía hispana*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998.

——, *La Corte de Carlos V*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 5 vols.

MARTÍNEZ RUIZ, Enrique, *Los soldados del rey. Los ejércitos de la Monarquía Hispánica (1480-1700)*, Madrid: Editorial Actas, 2008.

MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel, «Ánimo, valor y miedo. Don Sebastián, Corte Real y Aldana ante Felipe II», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 2 (2005), págs. 159-170.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Paloma, «*Publica laetitia*, humanismo y emblemática», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1.2 (1988).
[en línea] http://fuesp.com/revistas/pag/cai0202.html [noviembre de 2008]

MATA CARRIAZO, Juan de, *En la frontera de Granada*, estudio preliminar de Manuel González Jiménez, Granada: Universidad de Granada & Universidad de Sevilla, 2002.

MATAS CABALLERO, Juan, «Juan de la Cueva: una dramaturgia de historia y de amor», *Estudios humanísticos. Filología*, 16 (1994), págs. 239-260.

——, «El personaje en el teatro de tema histórico de Juan de la Cueva», en *Mito y Personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, ed. María Luisa Lobato, Aurelia Ruiz Sola, Pedro Ojeda Escudero & José Ignacio Blanco, Burgos: Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1995, págs. 267-282.

——, «El personaje femenino en el teatro de Juan de la Cueva», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Madrid: 1998, págs. 1023-1032.

——, «El petrarquismo en los Poetas Novohispanos del Cancionero *Flores de baria poesía*», *Estudios humanísticos. Filología*, 23 (2001a), págs. 75-98.

——, «Unas notas sobre el petrarquismo en el cancionero *Flores de baria poesía*», en *Luis Barahona de Soto y su época*, ed. Antonio Cruz Casado, Lucena, 2001b, págs. 235-255.

MATEO, Ramón, «Sobre el tema de las armas y las letras en la poesía narrativa de Hernando de Acuña», *Castilla* (1983-1984), págs. 73-100.

MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, 8 vols., Lisboa: Estampa, 1993.

MAURIZI, Françoise, «La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández», *Criticón*, 66-67 (1996), págs. 287-305.

MCGAHA, Michael, «Intertextuality as Guide to the Interpretation of the Battle of the Sheep (Don Quixote, I, 18)», en *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, ed. James A. Parr, Newark: Juan de la Cuesta, 1991, págs. 149-161.

MENA, Juan de, *La Yliada en romance según la impresión de Arnao Guillén de Brocar (Valladolid, 1519)*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1949.

——, *Laberinto de fortuna*, ed. Maxim. P. A. M. Kerkhof, Madrid: Castalia, 1995.

MENDAÑO, Juan de (ed.), *Silva de varios romances recopilados por Juan de Mendaño (Granada, 1588)*, Madrid: Castalia, 1966.

MENDEZ BEJANARO, Marcelino, *Poetas españoles que vivieron en América. Recopilación de artículos biográfico-críticos*, Madrid: Renacimiento, 1929.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

——, «El teatro en el siglo XVI», en *Historia de la Literatura Española II. Renacimiento y Barroco*, Everest, León: 1999, págs. 66-150.

——, «El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI», en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003, págs. 581-608.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1919-1927, 6 vols.

——, *Orígenes de la novela*, vol. 3, «Cuentos y novelas cortas. *La Celestina*», en *Obras completas de Menéndez Pelayo*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid: CSIC, 1943.

——, *Tratado de los romances viejos*, vols. 1-2, en *Antología de los poetas líricos castellanos*, vols. 6-7, en *Obras completas de Menéndez Pelayo*, vols. 21-22, Madrid: CSIC, 1944.

——, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI vols., en *Obras completas de Menéndez Pelayo*, vols. 29-34, Madrid: CSIC, 1949.

——, *Biblioteca de traductores españoles*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid: CSIC, 1952-1953, 4 vols.

——, *Obras de Lope de Vega. Crónicas y Leyendas dramáticas de España (ver intro más Bernardo y Lara)*, Madrid: BAE, 1966 reimp.

——, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: CSIC, 1974.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid: Hernando, 1934.

——, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1945.

——, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, Madrid: Espasa Calpe, 1953, 2 vols.

——, *Estudios sobre el romancero. Obras completas de R. Menéndez Pidal*, vol. XI, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón & Maria Goyri, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas: (español, portugués, catalán, sefardí). II. Romanceros de los Condes de Castilla y de los primeros Infantes de Lara*, ed. Diego Catalán, Madrid: Gredos, 1963.

MERINO JEREZ, Luis, «Los *Emblemas* de Alciato comentados por El Brocense (1573) y glosados por Mal Lara (1568): coincidencias y divergencias», en *Florilegio de Estudios de Emblemática*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, págs. 521-530.

MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid: Castalia, 2003.

MICÓ, José María, «La época del Renacimiento y del Barroco», en *Historia de la traducción en España*, coord. Luis Pegenaute Rodríguez & Francisco Lafarga Maduell, Salamanca: Editorial Ambos Mundos, 2004, págs. 175-208.

MIER, Laura, «El dejarse morir en el primer teatro del siglo XVI español», en *Proceedings of the XVII Colloquium*, London: Queen Mary University, en prensa.

MOLINA, Tirso de (Fray Gabriel Téllez), *Obras completas. T. 5 (Tercera parte de las comedias) [Del enemigo, el primer consejo. No hay peor sordo. La mejor espigadera. Averígüelo Vargas. Le elección por la virtud. Ventura te dé Dios, hijo. La prudencia en la mujer. La venganza de*

Tamar. La villana de la Sagra. El amor y el amistad. La fingida Arcadia. La huerta de Juan Fernández], ed. María del Pilar Palomo, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007.

MOLL, Jaime, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979), págs. 49-107.

MONCAYO, Pedro de, *Flor de varios romances nuevos y canciones recopiladas por Pedro de Moncayo* (Huesca, 1589), en *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, vol. I, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1957.

MONTANER FRUTOS, Alberto, *Política, historia y drama en el cerco de Zamora. La comedia segunda de las Mocedades del Cid de Guillén de Castro*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1989.

MONTANER, Joaquín, *La colección teatral de don Arturo Sedó*, Barcelona: Imprenta Seix y Barral Hnos., 1951.

MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. y pról. Juan Montero, estudio preliminar de Juan Bautista de Avalle-Arce, Barcelona: Crítica, 1996.

MONTERO DELGADO, Juan, «Otro ataque contra las Anotaciones herrerianas: la epístola "A Cristóbal de Sayas de Alfaro" de Juan de la Cueva», *Revista de literatura*, 48, 95 (1986), págs. 19-34.

——, *Fernando de Herrera y el Humanismo sevillano en tiempos de Felipe II*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1998.

——, «La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)», en *La égloga*, Begoña López Bueno, Sevilla: Publicaciones Universidad de Sevilla-grupo PASO, 2002, págs. 183-206.

——, «Noticia de un texto recuperado: la invectiva de Damasio de Frías contra Antonio de Villegas y su *Inventario*», *Voz y letra*, 14-2 (2003), págs. 79-98.

MONTOTO, Santiago, *Ingenios sevillanos del Siglo de Oro que vivieron en América*, Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicacioens, 1929.

——, «Juan de la Cueva. Aparece la partida de bautismo del gran dramático», *Blanco y Negro, Madrid, 21 de febrero de 1932*, 2.126 (1932), págs. 89-90.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús & Isabel de Riquer, *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.

MORATÍN, véase FERNÁNDEZ DE MORATÍN.

MORBY, E. S., *The Plays of Juan de la Cueva*, Tesis doctoral inédita: Universidad de California, 1936.

——, «The influence of Senecan Tragedy in the Plays of Juan de la Cueva», *Studies in Philology*, 34 (1937), págs. 383-91.

——, «Notes on Juan de la Cueva: Versificación and Dramatic Theory», *Hispanic Review*, 8 (1940), págs. 213-218.

——, «Some observations on tragedia and tragicomedia in Lope», *Hispanic Review*, 11 (1943), págs. 185-209.

MORCILLO EXPÓSITO, Guadalupe, «Breves apuntes sobre un romance mitológico: *Perseo liberta de la muerte a Andrómeda* (Juan de la Cueva)», en *Nova et vetera. Nuevos horizontes de la Filología latina*, ed. A. María Aldama, María F. del Barrio & A. Espigares, Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 2002, págs. 771-778.

MOREL-FATIO, Alfred, *La comedia espagnole du XVIIe siècle*, Paris: Champion, 1923.

MORELLI, Gabriele, *Hernando de Acuña. Un petrarchista dell'epoca imperiale*, Parma: Università degli Studi di Parma & Studium Parmese Editrice, 1977.

MORLEY, S. Griswold & Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1968.

MORLEY, S. Griswold & Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia: Castalia, 1961, 2 vols.

MOYA, Francisca, «El romance de Tarquinio y Lucrecia», *Miscelánea Medieval Murciana*, 19-20 (1995-1996), págs. 233-244.

N

NÁGERA, Esteban de (comp.), *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impresas (1554)*, ed. Carlos Clavería, Barcelona: Dekstre's, 1993.

NAKLÁDALOVÁ, Iveta, «Las metáforas de la lectura en el Siglo de Oro: la lectura como alimentación», en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Robinson College, Cambridge, 18-22 de julio de 2005*, ed. Anthony J. Close & Sandra María Fernández Vales, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, págs. 469-474.

NARCISO GARCÍA-PLATA, R., «El *Carlos Famoso* de Zapata como fuente de la *Contienda de Diego García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, de Lope de Vega», en *XXVII Coloquios Históricos de Extremadura. Homenaje a los egregios Benito Arias Montano y Francisco de Zurbarán*, Cáceres: Impr. Gráficas Morgado, 1998, págs. 155-168.

NEBRIJA, Antonio de, *La educación de los hijos*, ed. León Esteban & Laureano Robles, Valencia: Universidad de Valencia, 1981.

NIETO PÉREZ, María de los Reyes, «Los modelos heroicos de la Castilla épica», *Philologica canariensia: Revista de filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*, 12 (2006), págs. 259-288.

NIETO SORIA, José Manuel, *Ceremonias reales. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid: Nerea, 1993.

—— (dir.), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación, ca. 1400-1520*, Madrid: Dykinson, 1999.

NOVO, Yolanda, «Textos trágicos del XVI: la problemática delimitación del corpus de un género olvidado», en *El redescubrimiento de los clásicos*, ed. Felipe B. Pedraza, Ciudad Real: Festival de Almagro & Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, págs. 35-61.

——, «Notas para el estudio de la tragedia del siglo XVI», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse & Frédéric Serralta, Pamplona: AISO, 1996, vol. II, págs. 291-300.

NÚÑEZ DE PRADO, Manuel, «Juan de la Cueva», *La América, XVI*, 18 (1872), págs. 3-4.

NÚÑEZ RIVERA, José Valentín, «Y vivo solo y casi en un destierro: Juan de la Cueva en sus epístolas poéticas», en *La epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*

(Universidades de Sevilla y Córdoba, 23-26 de noviembre de 1998), ed. Begoña López Bueno & Trevor J. Dadson, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, págs. 257-294.

O

OCETE, M., *Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico*, Granada, 1939.

OCHOA, Eugenio de, *Tesoros de los poemas españoles épicos, sagrados y burlescos*, París: Baudry, 1840.

OCHOA, Eugenio de & Leandro Fernández de Moratín, *Tesoro del teatro español: desde su orígen (año 1356) hasta nuestros días, arreglado y dividido en cuatro partes por Eugenio de Ochoa. T. I: Orígenes del teatro español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriones a Lope de Vega por L. F. de Moratín. T. II: Teatro escogido de Lope de Vega. T. III: Teatro escogido de Calderón. T. IV: Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros dias; parte 1. T. V: Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros dias; parte 2*, Paris: Librería Europea de Baudry, 1838, 2 vols.

OJEDA CALVO, María del Valle, «Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga», *Criticón*, 63 (1995), págs. 119-138.

——, «Reajuste en el modelo trágico clásico en el ambiente teatral de la España de fines del Quinientos: a propósito del *zibaldone* de Stefanello Bottarga y algunas obras de Lope de Vega», en *Convegno di Studi «Tragedie popolari del Cinquecento Europeo» (Anagni 5-7 luglio 1996)*, ed. M. Chiabò & F. Doglio, Roma: Torre d'Orfeo, 1997, págs. 197-221.

——, *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni dei comici italiani nella Spagna del Cinquecento (I)*, Roma: Bulzoni, 2007.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911) (3º ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961)*, México: Porrúa, 1961.

OLEZA SIMÓ, Juan, «Hipótesis sobre la formación de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología*, 3 (1981), págs. 9-45 (actualizado en Oleza 1984).

——, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del siglo XVI», en *Teatros y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984a, págs. 9-42.

—— *et alii*, «La Valencia virreinal del 500: Una cultura señorial», en *Teatro y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, ed. Manuel V. Diago, València: Institució Alfons el Magnànim, 1984b, págs. 61-74.

——, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, coord. J. L. Canet & dir J. Oleza, London: Tamesis Books & Institució Alfons el Magnànim, 1986a, págs. 251-308.

——, «La Corte, el amor, el teatro y la guerra», *Edad de oro*, (1986b), págs. 149-182.

——, «Las transformaciones del fasto medieval», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx*, ed. L. Quirante, Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1992, págs. 47-64.

——, «El nacimiento de la comedia. Estado de la cuestión», en *La Comedia*, ed. Jean Cannavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, págs. 181-226.

——, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658 (2001), págs. 12-14.

——, «El teatro clásico español: metamorfósis de la historia», *Diablotexto*, 6 (2002), págs. 127-164 (con numeración correlativa en la versión *on line*).

OLIVA, César & Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra, 1994 (3ª).

ORTEGA VILLARO, Begoña, «"Los amores de Marte y Venus" de Juan de la Cueva como ejemplo de parodia mítica», en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, ed. Antonio Alvar Ezquerra, Santiago de Compostela: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2005, vol. III, págs. 521-530.

OSUNA RODRÍGUEZ, María Inmaculada, «Las ciudades y sus "Parnasos": poetas y "Varones ilustres en letras" en la historiografía local del Siglo de Oro», en *En torno al canon, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro,* ed. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad, 2006, págs. 233-284.

OVIDIO, *Metamorphoses, Book XIII*, ed. Neil Hopkinson, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

——, *Metamorfosis*, ed. y trad. Consuelo Álvarez & Rosa Mª Iglesias, Madrid: Cátedra, 2005.

P

PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. J. Mª. Asensio, Sevilla, 1886.

——, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Diego Angulo, Sevilla: Previsión Española-Turner, 1983.

——, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Pedro M. Piñero & Rogelio Reyes Cano, Sevilla: Diputación se Sevilla, 1985.

——, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990.

——, *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la instauración de la libertad de espíritu y lírica amorosa*, ed. Bartolomé Pozuelo Calero, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993.

PALAU, Bartolomé, *Historia de la gloriosa Santa Orosia*, ed. Oleh Mazur, Madrid: Playor, 1986.

PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del Librero Hispanoamericano*, Barcelona: Librería Palau, 1948-1977, 28 vols.

PARKER, Alexander A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona: Ariel, 1983. Es traducción de: *The Allegorical Drama of Calderon*, Oxford: Dolphin Co., 1943.

——, *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid: Cátedra, 1991.

PARKER, Geoffrey, *España y la rebelión de Flandes*, Madrid: Nerea, 1989.

——, «Cómo hacen la guerra los occidentales», *Historia 16*, 250 (1997), págs. 3 y 66-77.

——, «David o Goliat: Felipe II y su mundo en la década de 1580», en *España, Europa y el mundo atlántico. Homenaje a John H. Elliott*, ed. Richard L. Kagan & Geoffrey Parker, trad. Lucía Blasco Mayor & María Condor, revisión científica de Xavier Gil, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de historia, 2002, págs. 321-346.

PAYNE, Stanley G., *Breve historia de Portugal*, Madrid: Playor, 1987.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe-B. & Milagros Rodríguez, *Historia de la literatura española II. Renacimiento*, Navarra: Cénlit Ediciones, 1980.

——, *«Rimas» de Lope de Vega. T. 1.*, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

——, «Cervantes frente al teatro de su tiempo», en *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona: Octaedro, 2006, págs. 191-216.

——, *Lope de Vega vida y literatura*, Olmedo: Ayuntamiento de Olmedo & Universidad de Valladolid, 2008.

PEÑA DÍAZ, Manuel, *Libro y lectura en Barcelona, 1473-1600*, Tesis doctoral inédita dirigida por Ricardo García Cárcel, Barcelona: Universidad Autónoma, 1995.

PEÑA MUÑOZ, Margarita, «Juan de la Cueva, poeta del cancionero *Flores de baria poesía*», en *Actas del VII Congreso de la AIH*, 1980b, págs. 799-805.

—— (ed.), *Flores de baria poesía*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1980a.

—— (ed.), *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 2004.

PEPE SARNO, Inoria, «El *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva entre intertextualidad e interdiscursividad», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, ed. Marc Vitse, Ignacio Arellano, Frédéric Serralta & Carmen Pinillos, 1996, págs. 425-434.

PÉREZ, Elisa, «Algunos aspectos de la evolución del romancero», *Hispania*, 18.2 (1935), págs. 151-160.

PÉREZ GARCÍA, Rafael M., «El libro de historia en Sevilla durante el Renacimiento», en *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico moderno*, ed. Francisco Pérez Roldán, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 2007, págs. 791-803.

PÉREZ, Joseph, *La leyenda negra*, trad. Carlos Manzano, Madrid: Gadir Editorial, 2009.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.), *Códice de autos viejos (selección)*, Madrid: Castalia, 1988.

——, *Cuatro comedias celestinescas*, Madrid: UNED, 1993.

——, «El representante Alonso de Cisneros y la evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI», en *La Comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, diciembre de 1991-junio 1992*, ed. Jean Canavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, págs. 227-243.

——, *El teatro en el renacimiento*, Madrid: Laberinto, 2004.

——, *Teatro renacentista*, Madrid: Libertarias, 2005.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, «La poesía de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado», *Criticón*, 90 (2004), págs. 5-33.

PETRARCA, Francesco, *Triunfos*, ed. bilingüe de Guido M. Cappelli, trad. Jacobo Cortines & Manuel Carrera Díaz, Madrid: Cátedra, 2003.

PFANDL, Ludwig, «Studien zu Juan de la Cueva», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 86.159 (1931), págs. 231-253.

——, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona: Gustavo Gili, 1952.

PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1968 (2ª ed. revisada y aumentada de la de 1961).

PIKE, Ruth, «New light on the biography of Juan de la Cueva», *Romance Quarterly*, 41 (1994), págs. 28-35.

——, *«Linajudos» and «conversos» in Seville. Greed and perjudice in Sixteenth and Seventeenth-century Spain*, New York-Bern: Peter Lang, 2000.

PINEDA, Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. Juan Meseguer Fernández, Madrid: Atlas (BAE), 1963-1964, 5 vols.

PIÑERO, Pedro M., «La conquista de Sevilla en la poesía épica del Siglo de Oro», *Archivo hispalense*, 56, 171-173 (1973), págs. 131-166.

PORQUERAS MAYO, Alberto & Federico Sánchez Escribano, «Función del vulgo en la preceptiva dramática de la Edad de Oro», *Revista de filología española*, 50 (1967), págs. 123-143.

PORRATA, Francisco E., *La incorporación del romancero a la temática de la comedia española*, Madrid: Playor, 1973.

PORTUGAL, Pedro de (Condestable), *Tragédia de la insigne reina doña Isabel*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

POZUELO CALERO, Bartolomé, «Hacia un catálogo de las obras del Canónigo Francisco Pacheco», *Excerpta Philologica*, I.2 (1991a), págs. 649-687.

——, «Los epigramas latinos del túmulo de Felipe II en Sevilla (I)», *HABIS*, 22 (1991b), págs. 417-435.

——, «Un emblema del Licenciado Pacheco para el túmulo sevillano de doña Ana de Austria (1580): estudio de fuentes», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, ed. Mauricio Pérez González, León: Universidad de León, 1998, 2 vols., vol. I, págs. 611-616.

PRESOTTO, Marco, «Teatro spagnolo e comici italiani nel sec. XVI: un'indagine aperta», *Annali di Ca' Foscari*, 33, 1-2 (1994), págs. 335-366.

PRIETO, Antonio, *Estudios de literatura europea*, Madrid: Narcea, 1975.

——, «Origen y transformación de la épica culta en castellano», en *Coherencias y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid: Alhambra, 1980, págs. 117- 178.

——, *La poesía española del siglo XVI. I parte*, Madrid: Cátedra, 1984.

——, *La poesía española del siglo XVI. II parte*, Madrid: Cátedra, 1987.

PUDDU, Raffaele, *El soldado gentilhombre*, Barcelona: Argos, 1984.

PUERTO MORO, Laura, *Rodrigo de Reynosa –o de Linde–, bufón o loco literario. Estudio y edición crítica de su obra*, Tesis doctoral inédita, dirigida por Pedro M. Cátedra, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008, 2 vols.

Q

QUATREFAGES, René, *Los tercios*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Estado Mayor del Ejército, 1983.

——, *La revolución militar moderna: el crisol español*, Madrid: Ministerio de Defensa, 1996.

QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, Madrid: Castalia, 1969-1981, 4 vols.

QUINTANA, Manuel Joseph, *Musa épica o colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos*, Madrid: Imprenta de Burgos, 1833, 2 vols.

R

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid: Alianza, 1983.

REBELLO DA SILVA, Luiz Augusto, *História de Portugal nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

REDONDO, Augustin, «Le sac de Rome de 1527 et sa mise en scène: le romance "Triste estava el Padre Santo"», en *Littérature et politique en espagne aux siécles d'or*, dir. Jean-Pierre Étienvre, Paris: Klincksieck, 1998, págs. 31-51.

RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, NY: The Hispanic Society of America, 1909.

RENNERT, Jean-Pierre, «Marco Antonio y Cleopatra. A tragedy by Diego López de Castro», *Revue Hispanique*, 19 (1908), págs. 184-237.

RESTREPO-GAUTIER, Pablo, *La imaginación emblemática en el drama de Tirso de Molina*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2001.

REY DE ARTIEDA, Andrés, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1955.

REY HAZAS, Antonio, «El teatro según Cervantes», *Cuadernos de teatro clásico*, 20 (2005), págs. 21-275.

REYES CANO, José María, «Juan de la Cueva, poeta lírico: un aspecto prácticamente inédito», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 61 (1978), págs. 119-128.

——, *La poesía lírica de Juan de la Cueva. Análisis de la edición de las «Obras» (1582)*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1980.

——, «Documentos relativos a Juan de la Cueva: nuevos datos para su biografía», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 64, 196 (1981), págs. 107-135.

——, *Las Rimas de Juan de la Cueva. Introducción y edición crítica*, Tesis inédita dirigida por José Manuel Blecua, Universidad de Barcelona, 1983.

——, «De las relaciones entre Fernando de Herrera y Juan de la Cueva: La epístola tengo tan conocida fortuna», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 69, 211 (1986), págs. 73-88.

——, «Juan de la Cueva de las Cuevas», en *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid: Castalia, 2009, págs. 334-342.

REYES CANO, Rogelio, «Dimensión poética de "La fábula de Marte y Venus"», *Ínsula*, 491 (1987), págs. 6-26.

REYES CANO, Rogelio, Mercedes de los Reyes & Klaus Wagner, *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «El teatro prelopesco», en *Historia y crítica de la literatura española, II. Siglos de Oro: Renacimiento*, dir. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 540-552.

——, *El «Códice de autos viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla: Alfar, 1988, 3 vols.

——, «El teatro prelopesco», en *Historia y crítica de la literatura española, 2.1. Siglos de Oro: Renacimiento. Primer suplemento*, Barcelona: Crítica, 1991, págs. 266-280.

——, «El espacio urbano de Sevilla en las obras dramáticas del Siglo de Oro: una loa y un auto sacramental sobre las grandezas de Sevilla», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del siglo de oro*, ed. Françoise Cazal, Chistophe González & Marc Vitse, Madrid: Iberoamericana, 2002, págs. 451-495.

——, «El *Códice de autos viejos* y el teatro religioso en la segunda mitad del siglo XVI», en *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003, vol. I, págs. 389-430.

REYES PEÑA, Mercedes de los, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, ed. Piedad Bolaños, Juan Antonio Martínez Berbel, María del Valle Ojeda, José Antonio Raynaud, José Antonio Serrano & Rafael Torán, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura-Centro Andaluz de Teatro-Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004.

——, «Un eslabón más en la cadena conducente a la figura del donaire: el criado Licio en *El Tutor* de Juan de la Cueva», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2005, págs. 77-107.

——, «El Corral de la Montería de Sevilla», en *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal & Elena Marcello: Festival de Almagro & Universidad Castilla-La Mancha, 2006, págs. 19-60.

RIBNER, Irving, *The english history play in the age of Shakespeare*, Princeton, 1957.

RICO, Francisco, «Séneca en el *Quijote*, del rebaño a los batanes», en *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona: El Festín de Esopo, 1982, págs. 59-61.

——, *El sueño del humanismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1993.

RILEY, E. C., «The *Pensamientos escondidos* and *figuras morales* of Cervantes», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. David Kossoff & José Amor y Vázquez, Madrid: Castalia, 1971, págs. 623-631.

RIPA, Cesare, *Iconología del cavaliere Cesare Ripa*, Perugia: Piergiovanni Constantini, 1764-1767, 5 vols.

——, *Iconología*, Madrid: Akal, 2002.

RIPALDA, Jerónimo de, *Catecismo de la doctrina cristiana (1591)*, Madrid: Maeva, 1997.

RIVADENEIRA, Pedro de, *Obras escogidas del Padre Pedro de Ribadeneira*, introd. Vicente de la Fuente, Madrid: M. Ribadeneyra (B.A.E.), 1869.

RODRÍGUEZ DE ALMELA, Diego, *Valerio de las historias de la Sagrada Escritura y de los hechos de España*, ed. Juan Antonio Moreno, Madrid: Don Blas Román, 1793.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza, 1995.

RODRÍGUEZ, Lucas, *Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Castalia, 1967.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

——, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907.

——, *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Tip. de la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, 1923.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Viaje a España del rey don Sebastián de Portugal (1576-1577)*, Badajoz: Imprenta Provincial, 1948.

——, *Historia de una infamia bibliográfica. La de san Antonio de 1823*, Madrid: Castalia, 1965.

——, *Catálogo de la biblioteca del Marqués de Jerez de los caballeros. Reimpreso por primera vez en facsímile, precedido de una biografía del gran bibliófilo por Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid: Librería para bibliófilos, 1966.

——, *Poesía y Cancioneros (siglo XVI)*, Madrid: Castalia, 1968.

——, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI*, Madrid: Castalia, 1973, 2 vols.

——, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVII*, Madrid: Castalia, 1977-1978, 2 vols.

——, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos: (siglos XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes, Madrid: Castalia, 1997.

RODRÍGUEZ SALGADO, Mª José, *Un imperio en transición: Carlos V, Felipe II y su mundo*, Barcelona: Crítica, 1992.

——, «Christians, Civilized ans Spanish: Multiple Identities in Sixteenth-Century Spain», en *The transactions of the Royal Historical Society VIII*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, págs. 233-251.

ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México: SEP-Setentas, 1972.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 44), 1972.

Romancero general, véase González Palencia, Ángel (ed).

ROMANO, Egidio, *Glosa Castellana al «Regimiento de Príncipes» de Egidio Romano*, ed. Juan Baneyto Pérez, Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales, 2005.

ROMERA CASTILLO, José, *La poesía de Hernando de Acuña*, Madrid: Fundación Juan March, 1982.

ROMERA NAVARRO, Miguel, «Lope de Vega y su autoridad frente a los antiguos», *Revue Hispanique*, (1933), págs. 190-224.

ROSALDO, Renato, «*Flores de baria poesía*. Estudio de un cancionero inédito mexicano de 1577», *Ábside*, 15 (1951), págs. 373-396.

——, «*Flores de baria poesía*. Estudio de un cancionero inédito mexicano de 1577», *Ábside*, 16 (1952), págs. 91-122.

ROSO DÍAZ, José, «Hércules dramático. Un ejemplo de influencia simbólica en el teatro áureo español», *Tejuelo*, 1 (2008), págs. 17-23.

ROVIRA, José Carlos, «Nuevos aspectos de la poesía novohispana: para una revisión del cancionero *Flores de baria poesía*», en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, ed. Joaquín Marco, Barcelona: PPU, 1994, vol. I, págs. 603-615.

RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.

RUBIO FERNÁNDEZ, Lisardo, «Virgilio en el medioevo español y el Renacimiento», en *Simposio Virgiliano: conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, Murcia: Universidad, 1984, págs. 27-57.

RUFO, Juan, *La Austriada* (1584), en *Poemas épicos II*, ed. Cayetano Rosell, Madrid: Ribadeneyra, BAE, 1864, págs. 1-136.

——, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. Alberto Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos, 1972.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «Observaciones sobre libros y lecturas en círculos cultos (a propósito de Mal Lara y el humanismo sevillano)», *Bulletin hispanique*, 100, 1 (1998), págs. 53-68.

——, «Aristarcos y Zoilos: Límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI», *Bulletin hispanique*, 102 (2000), págs. 339-369.

——, «En los inicios del canon lírico áureo», *Voz y letra: Revista de literatura*, (2004), págs. 25-52.

——, «El Parnaso se desplaza: entre el autor y el canon», en *En torno al canón, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad, 2005, págs. 197-232.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: Alianza Editorial, 1967.

——, «Las "figuras morales" en la *Numancia*: forma dramática/forma épica», en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI jornadas de teatro clásico. Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, ed. Felipe B. Pedraza & Rafael González Cañal, Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1999, págs. 51-64.

S

SAN JOSÉ LERA, Javier, «De la formación cortesana al mecenazgo: historia cultural del Gran Duque de Alba», en *Congreso V Centenario del nacimiento del III Duque de Alba Fernando Álvarez de Toledo. Actas*, coord. Gregorio Ser Quijado, Ávila: Diputación de Ávila & Diputación de Salamanca, 2008, págs. 615-634.

SÁNCHEZ, Alberto, «Los rufianes en el teatro de Cervantes», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel: Reichenberger, 1990, págs. 597-616.

SÁNCHEZ CATÓN, F. J., «Aventuras del mejor poeta gallego del siglo de oro: Fr. Jerónimo Bermúdez», *Cuadernos de estudios gallegos*, 20 (1965), págs. 225-242.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*, New York: Hispanic Institute in the United States, 1941.

SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid: Gredos, 1961.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Del *miles gloriosus* al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600), de Lope

de Vega», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2007, págs. 107-127.

SÁNCHEZ LORA, José Luis, «El pensamiento político de Benito Arias Montano», en *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Homenaje al profesor Menquíades Andrés Martín*, ed. Luis Gómez Canseco, Huelva: Universidad de Huelva & Diputación Provincial de Huelva, 1998, págs. 149-181.

——, *Arias Montano y el pensamiento político en la corte de Felipe II*, Huelva: Universidad, 2008.

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel & Pablo Jauralde Pou (eds.), *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1993.

SÁNCHEZ PÉREZ, María, «La retórica en las relaciones tremendista del siglo XVI», en *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, coord. Javier San José Lera, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, págs. 217-234.

SÁNCHEZ Y JIMÉNEZ, Antonio, *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, Neward, Delaware: Juan de la Cuesta, 2006.

SÁNCHEZ-ARJONA, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887.

——, *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, facsímil de la 1ª ed. 1898, con pról. Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla (Colección Clásicos Sevillanos, n. 6), 1994.

SANTA CRUZ, Alonso de, *Crónica del emperador Carlos V*, ed. Ricardo Beltrán Rózpide, Antonio Blázquez & Delgado-Aguilera, pról. de Francisco de Laiglesia y Auser, Madrid: Real Academia de la Historia, 1920-1925.

SANZ AYÁN, Carmen, «Las compañías de representantes en los albores del teatro áureo: la agrupación de Alonso Rodríguez (1577)», en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII, (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, ed. Agustín de la Granja & Juan Antonio Martínez Berbel, Granada: Universidad, 1996, 2 vols., vol. II, págs. 457-468.

SANZ FUENTES, María Josefa (ed.), *Estatutos de la Universidad de Oviedo, 1607*, edición facsímil, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007.

SCHMIDT, P. G., «Causa Aiacis et Ulixis I-II. Zwei ovidianische Streitgedichte des Mittelalters», *Mittellateinisches Jahrbuch*, 1 (1964), págs. 100-132.

SCHNABEL, Doris R., *El pastor poeta. Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*, Kassel: Reichenberger, 1996.

SEBASTIÁN, Santiago, «La casa Zaporta (Patio de la Infanta): sus claves mitológicas», *Boletín del museo e instituto «Camón Aznar»*, 1 (1980), págs. 5-19.

SEBASTIÁN, Santiago & Luis Cortés, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1973.

SELIG, Karl-Ludwig, «The Battle of the Sheep (Don Quijote, I, XVIII)», *Revista Hispánica Moderna*, 38, 1-2 (1974-1975), págs. 64-72.

——, «The comentary of Juan de Mal Lara to Alciato's *Emblemata*», *Hispanic Review*, 24, 1 (1956), págs. 26-41.

SÉNECA, *Tragedias (I. Hércules loco, Las troyanas, Las fenicias, Medea. II. Fedra, Edipo, Agamenón, Tiestes, Hércules en el Eta, Octavia)*, ed. Jesús Luque Moreno, Madrid: Gredos, 1979.

SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Lille-Talence: Atelier national de reproduction des thèses-Diffusion, Presses universitaires de Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1984, 2 vols.

——, «Los corrales de comedias de Sevilla», *Cuadernos de teatro clásico*, 6 (1991), págs. 69-89.

——, «El público de los corrales de comedias y la Comedia nueva», *Diablotexto*, 4-5 (1997-1998), págs. 289-309.

SEPÚLVEDA, Lorenzo de, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España (1551)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.

SERÉS, Guillermo, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV: la «Ilíada en romance» y su contexto cultural*, Salamanca: Universidad, 1997.

SERRAO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal. III: O século de ouro (1495-1580)*, Lisboa: Verbo, 1978.

SHERGOLD, N. D., «Juan de la Cueva and the Early Theatres of Seville», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1955), págs. 1-7.

——, «Juan de la Cueva y los primeros teatros de Sevilla», *Archivo hispalense*, 24, 75 (1956), págs. 57-64.

——, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeen Century*, Oxford: Clarendon Press, 1967.

SHOEMAKER, William H., «Windows in the Spanish Stage in the Sixteenth Century», *Hispanic Review*, (1934), págs. 303-318.

SIEBER, H., «Unity of action in Juan de la Cueva's *Los siete infantes de Lara*», *Modern Language Notes*, 80.8, 2 (1973), págs. 215-232.

SIERRA DE CÓZAR, Ángel, «El posible modelo de Cervantes en las comedias del P. Pedro Pablo de Acevedo», *Cuad. Filol. Clás. Estudios latinos*, 15 (1998), págs. 561-571.

SILVA, Fátima, «O soldado fanfarrao. Potencial cómico de um modelo épico», *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 12 (2001), págs. 365-392.

SILVA, Rebello da, *História del Portugal nos séculos XVII e XVIII*, vol. I, Lisboa: 1860.

Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551), ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Zaragoza: Castalia, 1970.

SILVEIRA Y MONTES DE OCA, Jorge A., *Índice de onomásticos y topónimos contenidos en el Romancero general de Agustín Durán*, Valencia-Chapel Hill: Albatros Hispanófila, 1980.

——, «El *romancero* y el teatro nacional español: de Juan de la Cueva a Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. Manuel Criado del Val, Madrid: EDI-6, 1981, págs. 73-82.

SIMÓN DÍAZ, José, «Documentos para la Historia de la Literatura Española», *Aportación documental para la erudición española. Primera parte (Suplemento n. 2 de la Revista bibliográfica y documental)*, 1, 1 (1947), págs. 8-9.

——, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 1960-1984, 14 vols.

——, «El Monte Parnaso en cinco obras del Siglo de Oro», *Anales de literatura hispanoamericana*, 8 (1979), págs. 273-288.

——, *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000.

SIRERA, Josep Lluís, «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, coord. José Luis Canet Vallés, London: Tamesis Books & Institución Alfonso el Magnánimo, 1986a, págs. 67-101.

——, «La infraestructura teatral valenciana», en *Teatros y prácticas escénicas, II: La comedia*, ed. Joan Oleza, Londres: Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986b, págs. 26-49.

——, «Cristóbal de Virués y su visión del poder», en *Mito e realtà del potere nel teatro dall'Antichità Classica al Rinascimento. Roma 29 Ottobre-1 Novembre 1987*, ed. M. Chiabò & D. Doglio, Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1988, págs. 275-300.

——, «Los prelopistas valencianos», en *Historia del Teatro Español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003, págs. 501-525.

——, «¿Ir más allá del texto? Los retos actuales de la historiografía teatral española», *TEATR@ Revista de Estudios Escénicos*, 1 (2009), págs. 266-285.

SITO ALBA, Manuel, «El teatro en el siglo XVI», en *Historia del teatro en España*, dir. José María Díez Borque, Madrid: Taurus, 1983, vol. I, págs. 155-472.

SÓFOCLES, ESQUILO, EURÍPIDES, *Obras completas*, Madrid: Cátedra-Biblioteca AVREA, 2004.

SOLA, Emilio & José Luis de La Peña, *Cervantes y la Berbería. Cervantes, mundo turco-berberisco y servicios secretos en la época de Felipe II*, Madrid: FUE, 1995.

SOLÍS DE LOS SANTOS, José, «Francisco Pacheco (c. 1540-1999), un eximio humanista jerezano en la penumbra», *Tierra de nadie*, 2 (1999), págs. 5-15.

SORIA MESA, Enrique, «Burocracia y conversos. La Real Chancillería de Granada en los siglos XVI y XVII», en *Letrados, juristas y burócratas en la España moderna*, ed. Francisco José Aranda Pérez, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, págs. 107-144.

SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas, Madrid: Juan Íñiguez, 1599*, ed. facsimilar Carmen Bravo-Villasante, Madrid: FUE, 1983.

SPANG, Kurt, «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», en *El drama histórico*, Pamplona: Eunsa, 1998, págs. 11-50.

STROSETZKI, Christoph, *La literatura como profesión: en torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel: Reichenberger, 1997.

SURTZ, Ronald E., *The birth of a theater: dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton: Princeton University Press & Madrid: Castalia, 1979.

SWISLOCKI, Marsha, «Romancero y comedia lopesca: formación de una conciencia histórica en la España áurea», en *Estado actual de los estudios des Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, vol. II, págs. 977-985.

——, «Lope de Vega entre romancero y comedia: El conde Fernán González», en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro*

Español del Siglo XVII, (Granada, 27-30 octubre de 1994), ed. Agustín de la Granja & Juan Antonio Martínez Berbel, Granada: Universidad de Granada, 1996, vol. II, págs. 497-506.

T

TALAVERA ESTESO, Francisco José, «Los comentarios humanísticos españoles a los Emblemas de Alciato en el siglo XVI», en *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, ed. Eustaquio Sánchez Salor, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, págs. 769-686.

——, *Juan de Valencia y sus «Scholia in Andrea Alciati Emblemata»*, Málaga: Universidad de Málaga, 2001.

TÁRREGA, Francisco Agustín, *El prado de Valencia*, ed. José Luis Canet Valles, London: Tamesis Books, 1985.

——, *El prado de Valencia*, ed. José Luis Canet Valles, London: Tamesis Books, 1985.

TAYLOR, Barry, «Lecturas alegóricas de las *Metamorfosis* de Ovidio en la España del Siglo de Oro», en *Las metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la edad de contemporánea*, ed. Rebeca Sanmartín Bastida & Rosa Vidal Doval, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2005, págs. 225-248.

TERLINDEN, C., Vizconde de, «La politique italienne de Charles Quint et le "triomphe" de Bologne», en *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, coord. Jean Jacquot, París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1960, vol. II, págs. 29-43.

THACKER, Jonathan, «Review: *La imaginación emblemática en el drama de Tirso de Molina*, by Pablo Restrepo-Gautier», *The Modern Language Review*, 98. 3 (2003), págs. 742-743.

THOMPSON, I. A. A., «La respuesta castellana ante la política internacional de Felipe II», en *La Monarquía de Felipe II a debate*, coord. Luis A. Ribot García, Madrid: Sociedad estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 121-136.

——, «Castilla, España y la monarquía: la comunidad política, de la patria natural a la patria nacional», en *España, Europa y el mundo atlántico. Homenaje a John H. Elliott*, ed. Richard L. Kagan & Geoffrey Parker, trad. Lucía Blasco Mayor & María Condor, revisión científica de Xavier Gil, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de historia, 2002, págs. 177-216.

TICKNOR, M. G., *Historia de la Literatura Española*, Madrid: La Publicidad, 1851.

TIMONEDA, Juan, *Rosas de Romances (Valencia, 1573)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino & Daniel Devoto, Valencia: Castalia, 1963.

TORRE REVELLO, José, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, México: UNAM, 1991.

TORRES COROMINAS, Eduardo, «Antonio de Villegas y Jerónimo de Millis: acuerdos y desacuerdos en torno a la segunda edición del *Inventario*», *Revista de filología española*, 86-2 (2006), págs. 413-434.

——, *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del «Inventario» de Antonio de Villegas*, Madrid: Polifemo, 2008.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Obra completa*, Madrid: Turner, Biblioteca Castro, 1994.

TUBAU, Xavier, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, Barcelona: Universidad Autónoma, Tesis doctoral, 2008.

TURIA, Ricardo de, *La bellígera española*, ed. Patricio Lerzundi, Valencia: Ediciones Albatros Hispanófila, 1996.

V

VACCARI, Debora, *I papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Firenze: Alinea, 2006.

VALBUENA BRIONES, Ángel Julián, «Emblema», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. Luciano García Lorenzo, Frank P. Casa & Germán Vega García-Luengos, Madrid: Castalia, 2002, págs. 124-125.

VALDIVIELSO, José de, *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San José*, Madrid: Rivadeneyra, 1604 (ed. 1854).

VAREY, John, «El teatro en la época de Cervantes», en *Cosmovisión y escenografía*, Madrid: Castalia, 1987, págs. 205-216.

VARIOS, Autores, *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios*, Madrid: Instituto Bibliográfico Hispánico, 1982, 2 vols.

VARIOS, Autores, *Flores de baria poesía*, ed. Margarita Peña Muñoz, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1980a.

VARIOS, Autores, *Cancionero sevillano de Nueva York*, pról. Begoña López Bueno, ed. Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz & Ralph A. DiFranco, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.

VARIOS, Autores, *Velázquez y Sevilla. Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo [catálogo de exposición]*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999, 2 vols., vol. I, págs. 172-181

VARIOS, Autores, *La imagen triunfal del Emperador: La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

VARIOS, Autores, *Cancionero sevillano de Lisboa*, pról. Begoña López Bueno, ed. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco & Antonio López Budia, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

VARIOS, Autores, *Cancionero sevillano de Fuenmayor*, pról. Francisco López Estrada, ed. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco & Juan Manuel Rico García, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

VARIOS, Autores, *Cancionero sevillano B2495 de la Hispanic Society of America*, ed. José J. Labrador Herraiz, Ralph DiFranco & José Manuel Rico García, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006a.

VARIOS, Autores, *Cancionero sevillano de Toledo. Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana). Biblioteca Castilla-La Mancha*, pról. Begoña López Bueno, ed. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco & Juan Montero, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006b.

VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE, *El conde Fernán González*, en *Obras de Lope de Vega*, vol. XVII, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid: Atlas, BAE n. 196, 1966 (reimpresión de la publicada por la Real Academia), págs. 101-163.

——, *Comedias*, Madrid: Turner (Bibliteca Castro), 1994-1998, 15 vols.

——, *La Dorotea*, Madrid: Cátedra, 1996.

——, *El perro del hortelano*, ed. Mauro Armiño, Madrid: Cátedra, 1996.

——, «Comedia de Bamba», en *Comedias de Lope de Vega*, vol. I, Barcelona: Editorial Milenio, 1997.

——, *El asalto de Mastrique por el Príncipe de Parma*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Enrico Di Pastena, Barcelona: Mileno, 2002.

——, *Jesusalén Conquistada*, en *Poesía*, vol 3, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2003, 6 vols.

——, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2006.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El Cid en el teatro de los Siglos de Oro. Las multiples caras de una figura persistente», en *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro*, ed. José María Díez Borque, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007, págs. 53-77.

VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética completa y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona: Crítica, Biblioteca Clásica, 1995.

VÉLEZ-SÁINZ, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid: Visor Libros, 2006.

——, «Macrotextualidad y emulación: las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio», *Calíope*, 13.1 (2007), págs. 147-171.

VERDEVOYE, Paul, «Le poème "Llanto de Venus en la muerte de Adonis", de Juan de la Cueva dans sa version définitive en partie inédite», *Mélanges offerts a Marcel Bataillon par les hispanistes françois, Bulletin Hispanique*, 64 bis (1962), págs. 677-689.

VERGER, Jacques, *Gentes del saber en la Europa de finales de la Edad Media*, Madrid: Editorial Complutense, 1999.

VIAN HERRERO, Ana, *El diálogo de Lactancio y un arcidiano de Alfonso de Valdés, obra de circunstancias y diálogo literario. Roma en el banquillo de Dios*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, D.L., 1994.

——, «Versos europeos del Saco de Roma: subgéneros y significaciones de una poesía noticiera», *Milseiscientos dieciséis*, 10 (1996), págs. 141-152.

——, «Le Sac de Rome dans la poésie historique hispano-italienne: discours politiques et modalités littéraires», en *Les discours sur le Sac de Rome de 1527. Pourvoir et Littérature*, Augustin Redondo, París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, págs. 83-102.

——, «El *Sacco di Roma* en diálogos italianos y españoles: Aportaciones de los diálogos "a noticia" a la fantasía literaria renacentista», en *Nápoles-Roma 1504. Cultura y literatura*

española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica, Salamanca: SEMYR & CERES, 2005a, págs. 65-94.

——, «Una literatura para la historia: la prosa noticiera española y europea del saqueo de Roma», *Studi Ispanici*, 1 (2005b), págs. 11-44.

——, «*Comedia del saco de Roma* de Juan de la Cueva: la defensa del orgullo nacional y los materiales historiográficos de Paolo Giovio», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse: PUM-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, págs. 1071-1089.

——, «Roma caput mundi, Roma coda mundi. La poésie du sac de Rome (1527) en Europe: pasquins et contrafacta», *Camenae*, 2 (2007), edición digital, págs. 1-38.

——, «Ferrante Gonzaga en la *Comedia del saco de Roma* de Juan de la Cueva», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán & Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid: CSIC, 2009, págs. 773-786.

VILÀ I TOMÀS, Lara, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, tesis doctoral inédita, dirigida por María José Vega, Barcelona: Universidad Autónoma, 2001.

VILLACORTA BAÑOS-GARCÍA, Antonio, *Don Sebastián rey de Portugal*, Madrid: Ariel, 2001.

VILLEGAS, Antonio de, *Inventario*, ed. Francisco López Estrada, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1955.

VILLENA, Enrique de, *Traducción y glosas de la «Eneida»*, ed. Pedro M. Cátedra, Biblioteca Española del siglo XV, Salamanca: Diputación provincial, 1989, 2 vols.

VIRGILIO, Publio, *Eneida*, ed. Rubén Bonifaz Nuño, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

VIRUÉS, Cristóbal de, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid: Cátedra, 2003.

VIVAR, Francisco, *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*, Madrid: Bibliteca Nueva, 2004.

VIVES, Juan Luis, *de anima et vita*, València: Ajuntament de València, 1992.

VRANICH, S. B., «Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)», en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia-Chapell Hill: Albatros Hispanófila, 1981, págs. 13-28.

W

WAGNER, Klaus, «Juan de Mal Lara: Libros y lecturas. A propósito de cuatro libros de su propiedad», en *Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*, Kassel: Edition Reichenberger, 1988, págs. 655-658.

——, «Compendio y memoria de algunos libros y autores que tratan del Santo Rey don Fernando, una bibliografía inadvertida del siglo XVIII», *Archivo hispalense*, 71, 218 (1988), págs. 77-121.

WAGNER, Marie-France & Catherine Mavrikakis (eds.), *Le spectacle politique dans la rue, du XVIe au XXIe siècl: événements, rituels et récits. Actes sélectifs du colloque international de Montréal, Université Concordia, 1er, 2 et 3 avril 2004*, Montréal: Lux, 2005.

WALBERG, E., *Juan de la Cueva et son Exemplar poético*, Lund: Hakan Ohlsson, 1904.

WALTHAUS, Rina, «Mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués», en *La mujer en la literatura hispánica de la edad media y el siglo de oro*, Amsterdam: Rodopi, Colección Foro hispánico, vol. V, 1993.

WARDROPPER, Bruce, «Juan de la Cueva y el drama histórico», *Nueva revista de filología hispánica*, 9 (1955), págs. 149-156.

——, *El teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca: Anaya, 1972.

——, «Humanismo y teatro nacional en Juan de la Cueva», en *Historia y crítica de la literatura española. II. Siglos de Oro: Renacimiento*, dir. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 586-590.

WATSON, Anthony, *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, London: Tamesis Books, 1971.

WEINER, Jack, *De Rodrigo a Rodrigo en el romancero histórico*, Kassel: Reichenberger, 2003.

——, *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615)*, Valencia: Universidad de Valencia, 2005.

WILDER, Thornton, «Lope, Pinedo, some child actor and a lion», *Romance Philology*, 7 (1953), págs. 19-25.

WILSON, Edward M. & Duncan Moir, *Historia de la literatura española. 3, Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, dir. R. O. Jones, Barcelona: Ariel, 1985 (6º ed. revisada y aumentada).

WILTROUT, Anne, «Suicidio», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo & Germán Vega García-Luengos, Madrid: Castalia, 2002, pág. 285.

WOODFORD, Susan, *Images of myths in classical antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

WULFF, Federic A., *Poèmes inédits de Juan de la Cueva. I. Viage de Sannio*, Lund: Regia Academia Carolina, vol. 23, 1887.

——, «De las Rimas de Juan de la Cueva. Primera Parte», en *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado: estudios de erudición española*, Madrid, 1899, vol. II, págs. 143-148.

Y

YNDURÁIN, Domingo, «Para la cronología de la Historia de Santo Orosia», *Anuario de Filología Aragonesa*, 5 (1953), págs. 167-169.

——, «El *Auto de la destruyción de Troya*, de Francisco de Arellano, de 1574», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 238, 40 (1969), págs. 1-30.

——, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid: Cátedra, 1994.

Z

ZAFRA, Rafael, «Emblema? Imago auctoritatis», en *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano & Christoph Strosetzki, Madrid: Iberoamericana, 2009, págs. 285-293.

ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid: Castalia, 1992.

ZUGASTI, Miguel, «Orbitas del poder, encargo literario y drama genealógico en el Siglo de Oro: de Encina a Lope de Vega», en *El drama histórico: teoría y comentarios*, coord. Kurt Spang, Pamplona: Eunsa, 1998, págs. 129-157.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTE LIBRO SOBRE «JUAN DE LA CUEVA Y EL NACIMIENTO DEL TEATRO HISTÓRICO EN ESPAÑA» EN LA MUY NOBLE Y MUY CULTA CIUDAD DE SALAMANCA, EN LA VÍSPERA DE SAN JUAN DEL AÑO BENDITO DE DOS MIL Y DIEZ, FIESTA QUE SERÁ CELEBRADA CON MÁS JÚBILO QUE OTROS AÑOS.

LAUS DEO