La *Farsa [...] de la concordia* de López de Yanguas: Motivos clásicos y cristianos con Torres Naharro al fondo.

Miguel García-Bermejo Giner
Universidad de Salamanca[1]

El dramaturgo y humanista soriano Hernán López de Yanguas (ca. 1487-ca. 1548) es un destacado autor de nuestro Primer Teatro Clásico[2], más conocido por su producción dramática de contenido religioso y moral o por sus obras didácticas que por sus creaciones teatrales de contenido político, la *Farsa dicha turquesana* y la *Farsa [...] de la concordia*. Esta última, dada a conocer nominalmente por Cañete al editar a Lucas Fernández (1867: LXVIII-LXIX), aunque se confundiera al identificarla con otro impreso del propio autor, como le reprocha Salvá y Mallén (1872: I, 460b), ha sido editada en más de una ocasión[3] y abordada desde ángulos diversos, aunque sin que tal vez se hayan apurado los sentidos y matices de su interpretación[4].

A pesar del interés que ha suscitado en los últimos tiempos la obra de este dramaturgo, no se han hallado nuevos datos que añadir a las parquísimas informaciones que poseemos de su biografía, extraídas casi en su totalidad de afirmaciones y referencias trufadas en los distintos textos impresos conservados[5]. Mejor suerte ha corrido su interpretación que, en el siglo XXI y de la mano de Espejo Surós y Hernando, ha recibido un nuevo impulso que ha abierto nuevas sendas de análisis y actualizado múltiples aspectos, especialmente, por lo que se refiere a sus textos teatrales, en el capítulo de su representación y en la

[1] Este trabajo se inscribe dentro de las actividades del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y competitividad "Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)" (FFI2015-64799-P) y de la Unidad de Investigación Consolidada de Castilla y León (UIC 173) GOTA (Grupo Olmedo de Teatro Áureo)

[2] Empleo el concepto que propone Vélez-Sainz (2016) para denominar este grupo de autores que desarrollan su actividad creativa en la primera mitad del XVI, unidos, en su diversidad geográfica y temática, por la combinación de un bucolismo de raigambre clásica pero renovado con vistas a satisfacer las necesidades de representación social de una emergente sociedad cortesana que adopta los valores (religiosos, estéticos, políticos) de la corte como propios en un calculado deseo de establecer vínculos con el centro de un poder en perceptible crecimiento al compás del desarrollo del Estado moderno.

[3] Véanse Cronan (1913: 451-492), González Ollé (ed.) (1967: 75-126) –edición por la que citaré los textos de la farsa en este trabajo– y Yanguas (2007 y 2011).

[4] Véase el estudio introductorio de González Ollé (ed.) (1967: LI-LXI) y más recientemente el realizado por Espejo Surós (2017: 127-133 y *passim*), amén de las páginas que le dedican en estudios más generales el propio Espejo Surós (2002, 2004, 2007, 2011, 2013a, 2017) o Hernando (1996: 254-258).

[5] Véase ahora la compilación de noticias que ha realizado Espejo Surós (2009), donde pone al día las noticias y teorías que han venido proponiendo editores y críticos desde los beneméritos estudios de De la Barrera (1860: 500), Amador de los Ríos (1861: 496-497) y Cañete (1867: LXV-LXIXI). Dejando al margen la errónea identificación del soriano con Fernando del Prado, bachiller de la Pradilla, que resume Surós (2009: 585), ha sido un proceso que ha dado a conocer a un autor dramático prácticamente desconocido para bibliófilos, como Nicolás Antonio (1783-1789: I, 379), que sólo recoge sus *Triunfos de la locura y Cinquenta preguntas* –y eruditos como Moratín (1830)– que ni menciona su existencia.

sección religiosa de su producción dramática[6]. El segundo, o tercer, plano de interés ocupado por aquellas dos obras de contenido político se explica porque la dificultad de localizar el impreso que albergaba la primera pieza la ha hecho inaccesible hasta fechas bastante recientes (2002), así como por la aparente separación de la segunda obra de la tradición dramática imperante en su tiempo[7]; con todo, a la *Farsa […] de la concordia* se le puede encontrar vínculos con otra obra de un exitoso autor dramático contemporáneo en quien el soriano se habría fijado para escribir una sección de este homenaje dedicado a sus mecenas nobiliarios con el pretexto de la exaltación de la paz a raíz del acuerdo de Cambrai (1529) entre los reinos de España y Francia, del que proporciona interesantes detalles Espejo Surós (2013a: 128-129).

Como es sabido, el teatro castellano profano y religioso de las primeras décadas del siglo XVI presenta, a pesar de su diversidad, unas líneas comunes vinculadas a temas, espacios y formas de celebraciones y fiestas de fines del siglo anterior; esa comunidad, en el apartado de las conmemoraciones políticas, se fundamenta en la conocida continuación de numerosos objetivos estratégicos y directrices del reinado de los Reyes Católicos. De ahí que no resulte extraña la mezcla de política y religión perceptible en todos los niveles de las celebraciones amparadas por los monarcas o sus colaboradores, desde los espacios y contenidos que analizan desde diversas perspectivas, por ejemplo, Frieder (2008: 66-103), Miquel Juan (2013), Nieto Soria (2013) u Oreja Andrés (2013). Su presencia es fácilmente discernible en obras cuya materia dramática apenas era el esqueleto que sostenía una celebración política, muy obvia en los autores de este Primer Teatro Clásico castellano y que nunca terminó de desaparecer del teatro de esta centuria[8].

[6] De especial interés es el extenso y minucioso abordaje de conjunto de Surós Espejo (2013a) así como los estudios que reunió con Maestro (eds.) (2007). Anteriormente abordó el estudio de elementos esenciales de la dramaturgia del autor tales como el personaje (2002), el espacio (2004), la puesta en escena (2007) y (2008) o la memoria (2011), junto con apuestas por nuevas vías como sus últimos estudios sobre el cuerpo y gesto (2008), cuerpo y utopía (2017), teatro y memoria (2011). Para la recuperada *Farsa Turquesana* véase Hernando & Espejo Surós (eds.) (2002). Ambos autores han abordado diversos aspectos de la dimensión religiosa del teatro de López de Yanguas; Hernando ha explorado el concepto temporal empleado por el autor (1996), la presencia en sus obras de subtextos bíblicos (1997) y su vinculación con los orígenes del auto sacramental (2017).

[7] En el estudio que antecede a su edición, González Ollé la describía como una «leve ficción de escaso dinamismo dramático» (1967: LV-LVI) en la que «la intriga dramática apenas existe y [su] estructura […] resulta simplicísima».

[8] Stern (1966:17) suponía que esta combinación procedía de la carencia de prestigio literario que habría padecido el teatro en sus primeros tiempos en el mundo castellano, frente al que proporcionaba el cultivo de otras parcelas artísticas. Ciertamente, la novedad del drama en el campo literario tardomedieval castellano obligaba a los dramaturgos a buscar la forma de adquirir un capital simbólico que encontraron en su función de propagandistas de personas y objetivos. He explorado el empleo de hipotextos religiosos con esta finalidad en la primera obra de Encina al hilo del nacimiento de una pieza esencial de este teatro, el introito (2017). Como señala Bustos Táuler (2016) esa unión de la situación política, que explica minuciosamente, con lo pastoril se manifiesta muy claramente en otras églogas contemporáneas, de Encina (su *Égloga primera de Carnaval*) y Francisco de Madrid, que explica desde la conjunción de la tradición virgiliana de las *Bucólicas* y su continuación medieval, con la expresión satírica de las *Coplas de Mingo Revulgo*. Con todo, esa imbricación del teatro *latu senso* con la política no se agota con estos textos pastoriles. Creo que se puede percibir una semejante intención propagandística política en autores contemporáneos que escriben piezas profanas casi contemporáneas relacionadas con el mundo militar como he señalado (2015) e incluso, con los trágicos de la denominada «generación de 1580» que proponen reflexiones de naturaleza política pero no estrechamente ligadas a la realidad coetánea, según puede verse en mi trabajo (2013).

Desde el comienzo de este teatro clásico la vida política sube a escena[9], como recuerdan Stern (1976: 332) y Surtz (1976: 112) con sendos trabajos de Gillet (1943: 281; y 1930: 516), señalando la afinidad del procedimiento empleado con un recurso que se encuentra en Encina[10]; Stern lo considera una suerte de magia anticipatoria[11], puesto que suponen que acontecimientos actuales repercutirán en el futuro en hechos políticos y estratégicos concretos (1979: 113-114), cuya formulación, por otra parte, reitera conceptos y formas asociadas a ellos desde antiguo[12]. Esa anticipación es obvia en piezas como las que celebran el nacimiento del príncipe Felipe en Valladolid en 1527, de la que conservamos pequeñas secciones reproducidas por Gillet (1941: 52, vv. 16-24):

Pues nascio el que juzgara
alos reynos de christianos
y de turcos y paganos
a todos nos vengara
pues nadie le vencera
ni el se llamara vencido
Dios a españa a ya complido
lo que no merecera

La mezcla religiosa y profana de la fiesta, como señala Rubio Moraga (2006: 120-121) hacía difícil señalar la naturaleza de la celebración, una unión que se explicaba desde la posición de defensores de la fe que habían adoptado los Reyes Católicos[13] y que asumió la dinastía que subió al trono hispano tras la desaparición de los Trastámara.

A este respecto, no se debe perder de vista que esta pieza de contenido político de López de Yanguas sirve a un propósito que trasciende el ámbito local en el que nace; forma parte del esfuerzo intelectual de apoyo y sustento de las tesis políticas y estratégicas del Emperador y su concepción de los objetivos del reino[14]. La conciencia

[9] Ya llamó la atención indirectamente Stern (1976) al señalar la presencia de materia política en muy diversas églogas (1976:320-321), en un proceso que implica la lectura de Virgilio como texto en el que la realidad subyace enmascarada tras la ficción, procedimiento que también se habría empleado en las *Coplas de Mingo Revulgo* para aludir satíricamente a la realidad mediante la alegoría pastoril.

[10] Surtz apunta al quinto texto dramático recogido en el *Cancionero* de 1496 (la *Égloga representa en la noche postrera de Carnal, que dizen de Antruejo o Carnestolendas*), accesible en del Río (ed.) (2001: 43-51, esp. los vv. 29-113, 48).

[11] Es el término más adecuado para denominar la capacidad de previsión que tienen estos autores, que presentan en sus textos, como apunta Bustos Táuler (2016: sp), representados en el mes de febrero, la posible movilización del duque de Alba en marzo pero que se frena por el tratado firmado a mediados de enero del año 1493. Como expone: «[…] se cumplirá así en la realidad el deseo expresado por los pastores de Encina y, suponemos, deseado fervientemente en el contexto cortesano de la corte ducal».

[12] En el lamento de Juan del Encina por la muerte del príncipe heredero de los Reyes Católicos en Salamanca, su *Pasión trobada*, el poeta salmantino enumeraba acorde con el empleo medieval de la acumulación como modo de exhibir sus conocimientos las regiones que se dolían por la desaparición del joven, pero llama la atención la coincidencia en buena medida con las que aparecen en la celebración del nacimiento y bautismo del príncipe Felipe en 1527.

[13] Como recuerda Bustos Táuler (2016), la Égloga primera de Carnaval de Encina (2016) termina celebrando la paz identificándola con la pax cristiana, que se debe buscar si se puede excusar la guerra, aunque no se puede renunciar a esta, si al final se debe salir en defensa del reino. Igualmente, la pieza de Francisco de Madrid que estudia el citado crítico presenta una similar celebración interesada de la paz, un «equilibrado pacifismo pragmático», como lo denomina Bustos Táuler, que analiza otras piezas de contenido político escritas bajo especie bucólica, entre las que sitúa también la obra que me ocupa.

[14] Visiones de conjunto actualizadas del periodo son las que proporcionan Botella Ordinas (2006 y 2012), Ribot García (2017) o Alvar Ezquerra (2011).

clásica del nacimiento de la paz y la prosperidad por medio de la guerra hace su aparición en la pieza, obra de un humanista acostumbrado a plantear dialécticamente cualquier cuestión con intención de alcanzar una síntesis ajustada a la lógica. No se trata, por tanto, solamente de una celebración humanística de la paz y sus virtudes, por más que tome algunos conceptos y elementos de la *Querela Pacis* erasmiana[15], recibida en España en 1520 de modo harto crítico para el Emperador al hilo de sus conceptos afines a las críticas que suscita el problema de las Comunidades según expone Rabaey (2016), cuanto de la utilidad de la concordia para alcanzar las metas militares y estratégicas que había heredado con el trono[16] y que celebraban, como apunta Surtz (1979: 113-114), quienes formaban parte, o aspiraban a hacerlo, de los círculos del poder, cuyas relaciones se podrían establecer y explorar desde los diversos aspectos con que se vinculan patrones y clientes que enumera Felani Pintos (2019). A pesar de los años transcurridos, el juicio de Gillet (1941: 279) sigue siendo una precisa descripción de los objetivos de Carlos V: «It has been held that in the mind of Spain's first world-politician there was then a dream of peace, a dream of a league of European states unified by a common religious ideal, with the Papacy as the balancing center and with Spain, to be sure, in control»; en suma, en línea con las estrategias de contención y solución del problema turco que se fueron desarrollando en Europa desde 1453, como explica Fernández Mitre (2010).

Esa agenda inicial del Emperador, y su transformación, se manifiestan artísticamente en la evolución de su imagen de príncipe de la paz, proyectada por la propaganda, como esboza Rubio Moraga (2006: 120-123), que choca con la agresividad e intolerancia que proyectaron sobre su figura y sus hechos sus rivales coetáneos, una visión que respaldó casi unánimemente la historiografía del siglo XIX, procedente del mundo anglosajón y posteriormente abrazada por parte de la crítica española, como apunta Díez Jorge (2000:

[15] Lo señaló Pérez Priego (1986: 518-520) indicando que tal origen tenían la exaltación del eirenismo, al punto de que Yanguas materializaba en su pieza el razonamiento de Erasmo haciendo suya la estructura del argumento, aunque se separaba de él porque el dramaturgo soriano escindía en dos personajes -Paz y Guerra– a la protagonista del coloquio, una pareja de opuestos que rebaja la intensidad y riqueza de la demostración de Erasmo; ese alejamiento de la fuente, en cambio, no empecía para que Yanguas reproduzca, sigue Pérez Priego (1986: 519-520), lugares de la *Querela*, como las quejas de la protagonista de haber encontrado mejor acogida entre las fieras que entre los humanos, la enumeración de los males que causa la guerra sobre bienes y personas o, incluso, la censura de no dedicar el esfuerzo bélico exclusivamente contra los turcos, una posición en la que no coincide con todos los tratadistas contemporáneos que abordan el tema de la paz, como señala Rivera de Ventosa (1986: 388-389), dado que existían las posturas muy diversas que Mitre Fernández enumera (2010), alejadas de las tesis de Erasmo aunque la distancia que los separaba fuese menor de lo que podría parecer en un principio (2010: 532-537) y (2013). De todo ello se hace eco, ampliando influencias y sentidos, Espejo Surós (2013a: 38-39). Sobre el concepto de Erasmo de la paz y la concordia puede verse Castellano Castellano (1993) o Díez Jorge (2000: 70-*passim*). Una revisión de otros autores del mundo clásico y la patrística que abordaron el concepto y su relación con la concepción erasmiana en Borrell Martín (2008). Por otra parte, no debe dejar de recordarse, como señala Mitre Fernández (2010 y 2013), que el comienzo del asentamiento turco con el final del imperio bizantino extendió por Europa, Erasmo incluido, la conciencia de la necesidad de hacer frente a ese invasor, por medio del diálogo interreligioso o por medio de la concordia entre príncipes cristianos como estrategia previa a llevar a cabo la guerra contra los turcos. Véase ahora Cavallero (2019) sobre la evolución de la base teológica, de dilatada existencia, de esa actitud antisarracena.

[16] Lo señala Espejo Surós (2017:118) al reflexionar que la pieza «[...] exhibe los anhelos utópicos de paz entre príncipes cristianos expresados con la misma voz (concordia) por tantos humanistas de la época [pero también] participa de la construcción de un proyecto político, que es el de la cancillería carolina, asentado en los pilares de *Imperium mundi* y cruzada contra el Turco». Véase, como testimonio de lo extendido de esta vinculación con objetivos de los anteriores monarcas, Ladero Quesada (2019) desde la perspectiva de la continuidad de los teatros de operaciones navales,

64-65), que pasa revista a los beneficios asociados a la paz que presentaba en sus discursos e imagen proyectada Carlos V[17].

La concepción latina del nacimiento de la paz y la prosperidad por medio de la guerra hace su aparición en la pieza, escrita, al fin y al cabo, por un humanista. La guerra, como en la pieza de Yanguas, se concebía llamativamente como un instrumento de conservación de la paz y el bien público (2000: 68-74), una extraña unión de contrarios sobre la que llamó la atención Checa Cremades (1987: 81-82), basada un concepto de raíz clásica[18] que hace su aparición en diversas instancias artísticas del renacimiento a imitación del mundo latino, como estudiaron Muñoz Muñoz & Díez Jorge (1999: 216-220) al hilo de su representación en monedas latinas. Aunque no parece que fuera la única fuente de inspiración del dramaturgo, porque la Paz como abundancia y prosperidad, en unión con la Justicia y el Buen Gobierno, está tan difundida en el mundo clásico como el medieval y presente en entradas triunfales donde se enumeran las virtudes del monarca.

Por este ascendente clásico es comprensible que el humanista López de Yanguas presentase a los personajes con atuendos y objetos que los identifican con motivos iconológicos grecolatinos; de ahí que aparezca como una «noble dama[19]» (1967: II, 89, v. 10), vestida con traje talar y con una simbólica vara de olivo en la mano («Huelgo, Paz, con ver tu cara | y oliva[20] con faldas luengas» 1967: II, 94, vv. 143-144), entusiasmada por el renacimiento exuberante que producen los triunfos de la política imperial («hállome tan gran señora | con esta carta que trayo, | cuan señor se halla el mayo | cua[n]do al mundo pinta y dora» 1967: II, 92, vv. 81-84), estado que ha alcanzado merced a que el Emperador la ha liberado de sus prisiones («Muchas gracias doy [a] aquel | que me quita las esposas. | Mi plazer | comience ya a florecer, | grane, grane, mi alegría, | ¡oh,

[17] Ello explica que López de Yanguas señalase como sus fuentes de inspiración, que no de escritura, un hipotexto bíblico (*Liber Salmorum*, 85, xi: «Misericordia et veritas obviaverunt sibi, iustitia et pax osculatae sunt») de contenido mesiánico, pues se pide el cumplimiento de los vaticinios de los profetas Isaías, Jeremías y Ezequiel, como recuerdan en su comentario a la edición del texto Nácar Fuster *et alii* (1961: IV, 643), y el sexto verso de la cuarta égloga de Virgilio: «jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna (1967: 77). Tan importante como el sentido del verso es el de la composición en cuyo comienzo se sitúa, la menos bucólica de todas las églogas por su contenido político, el anuncio de la llegada de una nueva era, la edad de oro, de la mano de un nuevo actor político al que acompaña la diosa Justicia, identificada con la deidad griega Astrea, que abandonó la tierra y ocupó la constelación del zodiaco que conocemos como Virgo durante la Edad de Hierro: «La última edad del vaticinio de Cumas es ya llegada: una gran sucesión de siglos nace de nuevo. Vuelve también la Virgen, vuelve el reinado de Saturno; una nueva descendencia baja ya de lo alto de los cielos» (en Recio García & Soler Ruiz eds. 1990: 187); véase Grimal (1997: 57 y 300). Hernando (1997: 458) apunta en este sentido que en la pieza se ensalza la Caridad como señal de un nuevo tiempo, el del Hijo, en la obra de López de Yanguas, que también emplea a Virgilio y su égloga IV (450) para ejemplificar la nueva armonía de la creación. Respecto a este aspecto de la propaganda carolina pueden verse Pacheco y de Leyva (1919), Checa Cremades (1987: 80-86 y 124-148) o el mencionado estudio de Díez Jorge (2000).

[18] Véanse la diversidad de las aproximaciones al concepto de Paz en los estudios de Clásicas que se han realizado en el último siglo en González-Conde Puente (2001). El concepto subyacente en la obra que estudio parece claramente el de la *pax romana* que emplean los príncipes desde Augusto para presentarse como garantes de la Paz (441), basada en el *imperium* (443). Remito a su minucioso estudio para la sustentación teórica de estos conceptos. Sobre su difusión en la España contemporánea, véase Martín Peláez (2014). Ni que decirse tiene que actualmente el concepto de la *pax romana* es sometido a revisiones muy negativas, como la que propone Goldsworthy (2016).

[19] Véase la lectura de género que realizan del personaje Díez Jorge (2001: 91-*passim*) o Martínez López (1998).

[20] Amén de que en la pieza liminar de la Farsa se indica que: «la *Paz* llevará un ramo verde de oliva en la mano, o de laurel», como recuerda su editor (González Ollé ed. 1967: 76-77 y 92), en el castellano de aquel tiempo, se designa con esa palabra no sólo el árbol, sino también su fruto, como recuerda Covarrubias: «el árbol que lleva las aceitunas» (2006: 1323).

bendito sea aquel día | que César pudo nacer!» 1967: II, 90, vv. 33-39). Los efectos de la Paz que produce la actividad del Emperador son descritos en términos tan gráficos como indicativos por su archienemiga, la Guerra, aquí caracterizada como una romera posiblemente por su carácter itinerante –tal vez procedente de Roma, donde habría producido el Saco como propone Hernando (1997: 458)– y omnipresente que se queja del abandono de las armas («Si es su fin | cubrir las armas de orín, | que de no tratallas mana, | poco en esto César gana, | en romance ni en latín» 1967: III, 103, vv. 140-144); no es casualidad que en el acto que cierra la pieza otro personaje, Descanso, vuelva doblemente sobre el motivo con pequeñas variaciones procedente también de la imaginería del mundo clásico y de un hipotexto bíblico (Isaías, 2, iii-iv) que señaló Hernado (1997-459) («Los pertrechos | daldos todos por deshechos, | los trabucos y lombardas, | y las picas y alabardas | y las casas y los techos» 1967: V, 117, vv. 100-104. «Las espadas | todas serán olvidadas, | carcomidas del orín; | todas las armas, en fin, | serán en hoces tornadas» 1967: V, 120, vv. 133-134). Por si estas imágenes de abandono de los pertrechos marciales no fueran suficientes, la Guerra es atada de pies y manos de una forma un tanto peculiar en la pieza, dado cómo la inmovilizan con ligaduras: «JUSTICIA. Vos sois tal, que Alecto, furia infernal, | más en dañar no se esmera, | ni Tesífona y Megera | nunca atraman tanto mal. | Por bellaca | os quiero atar a un estaca. | […] | ROMERA. No me apretéis, que estó flaca. | […] | JUSTICIA. Dad acá essos pies y manos | […] | Si yo os ato | y de esta manera os trato, | vos lo tenéis merecido» (1967: III, 100, vv. 25-31, 34 y 38-42). El personaje debía estar constantemente en esta posición, porque en el acto siguiente el Mundo preguntará por ella al encontrarla «atada de pies y pata» (1967: IV, 108, v. 31); al final, tras grandes lamentos y voces, convencerá a sus captores de que la liberen a cambio de exilarse para siempre; entonces es Justicia quien la libera de unas sospechosamente repetidas prisiones: «JUSTICIA. Alto, pues, | soltalde manos y pies. | MUNDO. Vete ya, que suelta estás. | ROMERA. Yo me voy a do jamás | os veré ni me verés» (1967: IV, 111, vv. 110-114).

Una parte de esta imaginería la debió encontrar López de Yanguas en Virgilio, no tanto por ser quien primero la utiliza cuanto por reunirla en sus composiciones, aunque claro está que parte de unos conceptos consagrados por el uso y la tradición. En ese sentido, no hay que comentar que el empleo del olivo como símbolo de la paz remonta al *Antiguo Testamento*, aunque también se encuentra en el mundo clásico y Virgilio lo emplea en diversos lugares de su *Eneida*[21]; en este autor también se mencionan la asociación que existía desde la Grecia clásica entre este árbol y Palas Atenea como señal de paz, lo que explica también su empleo en textos épicos[22]. La vinculación subyacente

[21] Como símbolo de la reconciliación de Yahvé con la humanidad tras el Diluvio: «At illa venit ad eum ad vesperam portans ramum olivae virentibus foliis in ore suo. Intellexit ergo Noe quod cessassent aquae super terram» (*Genesis*, 8, xi). En los textos latinos se encuentra en la *Eneida*, con una referencia a su origen. cierto aroma religioso en esta ocasión: «Manda entonces el hijo de Anquises que vayan cien legados | elegidos de los distintos rangos a la augusta ciudad del rey, velados todos ellos | con los ramos de Palas y que lleven presentes al monarca | y demanden la paz para los teucros» (2019: Lib. VII, 152-155). Como recuerda Grimal (1997: 60), se trataba de una «[d]iosa guerrera […] [t]ambién había dedicado su talento a las artes de la paz, y en Ática se le reconocían, entre otras obras buenas, […] la introducción del olivo en el país […]». Otras teorías sobre su origen en Rosenthal (1994).

[22] Al campamento de Eneas se encamina una embajada del rey Latino: «[…] Es mi gusto además que vayan cien legados | de las más nobles familias del Lacio a transmitirles el mensaje | y trabar alianza; con los ramos de paz bien altos en las diestras, | llevándoles en don talentos de oro y de marfil | a la par que la silla y la trábea, emblemas de realeza entre nosotros» (2019: Lib. X, vv. 328-333). Los latinos repiten por iniciativa

de este árbol, y por ello de la Paz, con la abundancia podría provenir, como explica Cook (2018: 132), del dilatado intervalo de tiempo entre su plantación y la primera cosecha del fruto, lo que explicaría el empleo de su madera en objetos de culto de la Atenea[23], aunque también en el *Antiguo Testamento* se presenta como símbolo de riqueza y representa el cuidado de Dios por el pueblo elegido: «Ierunt ligna, ut ungerent super se regem, dixeruntque olivae: "Impera nobis". Quae respondit: "Numquid possum deserere pinguedinem meam, qua et dii honorantur et homines, et venire, ut super ligna movear?"» *Iudicum*, 9, viii-ix).

La Paz, por su parte, reúne en el mundo cristiano, como señala Girolami Cheney (2013: 703), el sentido griego del término *eirene* («a harmonious state of mind as well as harmonious rulership[24]») con uno de los que tiene la palabra hebrea equivalente, *shalom* («individual reference to good health and safety»), a diferencia del concepto al que hace referencia habitualmente el término romano *pax* («the end of war»). En el contexto histórico y cultural en el que se mueven López de Yanguas y los espectadores de su teatro, son conceptos que se reúnen en la idea de *Pax carolina*, definida en estos términos por Díez Jorge (2000: 77): «como sinónimo de abundancia y prosperidad, la Paz como consecuencia de una victoria militar, la paz con su valor complementario de la Justicia y Concordia, la Paz como deposición de armas y fin de una guerra»; la misma autora en un estudio posterior agregó a esos tres el buen gobierno como otra de las virtudes próximas a la paz que se asocian a ella (2014: 273). Obviamente, López de Yanguas reúne, como el latinista que era, estas acepciones en su texto y las comunica mediante una imagen muy conocida en su tiempo, la representación de la paz tras la guerra con la destrucción de las armas, habitual como recuerda Díez Jorge (2000: 72-74), en monedas y monumentos romanos, una imagen que se establece a partir del texto de Virgilio saludando «a Augusto [en la *Eneida*] como aquél que ha llevado la paz y la ley al mundo desordenado aludiendo a que las puertas de la guerra están ahora cerradas […] [*Eneida* 2019, I, 291-296])». Esa plástica descripción de Virgilio la debió tener bien presente López de Yanguas porque presenta al personaje de la Guerra, insistentemente, maniatado y quejumbroso, como señalé, para simbolizar su derrota, de modo muy similar al que empleó el poeta de Mantua[25]:

> Se cerrarán las puertas de la guerra, las de ferradas, pavorosas barras.
> Dentro el furor impío, sentado en una hacina de crueles armas,
> atados a la espalda los brazos con cien broncíneos nudos,
> prorrumpirá por sus sangrientas fauces en hórridos bramidos (2019: I, vv. 294-297).

del Rey que una embajada con semejante encabezamiento se dirija a Eneas tras la batalla: «Habían ya llegado los embajadores de la ciudad latina | enramados de olivo. Piden una merced: que les devuelva | los cuerpos abatidos a hierro que yacían dispersos por el llano | y deje que les den reposo bajo un montón de tierra» (2019: Lib. XI, vv. 99). Otros ejemplos en textos recogidos por Belloni (1985).

[23] Como recuerda el mencionado Cook: «It [the olive] is thus uniquely suited to represent peace and social concord. The archaic statue, or *xoanon*, of Athene Polias, another sacred object from the Erechtheum on which the welfare of Athens depended, was also made o olive wood. In the Erechtheum olive oil fed Athene's lamp, which symbolized the continued well-being of the state» (2018: 132); véanse además en el mismo libro (7 , 131 y 162).

[24] Sobre su origen en la mitología clásica véanse las noticias de Martínez López (1998: 248-251) y Belloni (1985).

[25] No se me escapa que Carlos V tiene una conocida estatua León y Pompeyo Leoni con este motivo (*Carlos V y el furor*), pero es de factura muy posterior al momento de escritura de esta obra. Véase ahora Moreno Arana & Moreno Arana (2019) sobre posibles fuentes numismáticas de inspiración de la estatua fundida a mediados del XVI.

Sus efectos vienen a coincidir con los ámbitos que distingue Cicerón como espacios donde surte efecto la paz: La política interior[26], el bienestar del pueblo y la política exterior, como estudia Muñoz Muñoz (1996: 217-226). La concordia es el tercer ámbito de la paz que en Cicerón se extiende a la relación entre todos los ciudadanos del Imperio, como señaló Muñoz Muñoz (1996: 219). De ahí posiblemente el nombre de la pieza y que en el acto V la extensión de esta paz produzca la aparición de estos extraños pueblos raros y curiosos con los que se relacionan los ciudadanos del imperio español, un *desideratum* que se repetirá insistentemente incluso largo tiempo después en la proclamación de Fernando VII en Valladolid en 1808, como estudia Pascual Molina (2012: 202). ¿De dónde pudo tomar semejante concepto el autor? En mi opinión de la *Trofea*, celebración de los éxitos de otro rey cristiano peninsular que tuvo bien presente cuando escribe su obra. De esa comedia proceden también otros préstamos que adopta López de Yanguas que abordaré en otra ocasión.

López de Yanguas, como acostumbra en sus escritos, es capaz de producir una hibridación de motivos clásicos humanísticos con concepciones cristianas con los que satisfacer el horizonte de expectativas de sus patrones, una nobleza castellana abierta a los nuevos tiempos, pero con raíces ancladas en el acervo medieval reciente[27]. De ahí que los motivos tradicionales de la *pax* clásica se adapten en clave cristiana, con personajes alegóricos que protagonizan la acción y las disputas desde una concepción cristiana, como apreció Espejo Surós (2017: 118)[28]. En definitiva, se trata de una proclamación

[26] Es indicativo en ese sentido que el pastor Tiempo exprese su alborozo por la llegada de la paz con una mezcla de muestras de la alegría de la natura junto con sus efectos benéficos sobre los pastores en términos que recuerdan a las quejas de los pastores de Lucas Fernández tras que el soldado blasone de su vida aventurera; Pascual, que es quien comienza, y Prabos le afean al alimón esa vida por diversas razones: «Llamo esa vida perdida, | y aborrida, | puesto que en ella ño ay holgança […]» (1973: 146, vv. 406-408). Essa es vida de holgazanes. | Aquéssa es vida sin ley. | No teméys a Dios ni al rey. | Andáys hechos ganapanes, | sin vergüença y sin concencia; | con hemencia | alçáys todo lo mal puesto, | mostráys muy fiera presencia | sin resistencia; tal viuir es desonesto. | Prabos. Andáys de aldea en aldea | comiendo de guadrimaña; | quien más puede, más apaña; | viuís de garauatea. Pascual. Gallinas, pollos ni pollas, | ni las ollas, | ño escapan de vuestras manos, | tocino, vino, cebollas, | bollos, bollas, | los huebos, güeros y sanos. | […] Pascual. ¿Y atreuéysos a hurtar, | y a robar, | y a comer sudor ageno? | Pues si digo el blasfemar | y reñegar, | todo el mundo tenéys lleno.» (1973: 147-148, vv. 420-439 y 444-449); «Prabos. Cuytada de la morcilla | que la lancilla | pudiere deshollinar. | Nadie de vuestra cuadrilla | ha manzilla | de quanto puede aliuiar. | Pascual. Soys milanera y langosta | por las tierras donde vays; | miafé odo lo dexáys | agostado a poca costa. | […] | ño se os escapa zagala | por toda esta serranía (148. vv. 454-464 y 472-474); «Barbudos, por espantar, | andáys , y miráys ceñudos. | Mostráys los gestos sañudos; | vuestro oficio es renegar» (1973: 149, vv. 490-493). Obsérvense los paralelismos con las razones del salmantino que presenta López de Yanguas: «Los pastores | bien pueden por los alcores | repastar bien sus ganados; | no teman ya los soldados | que les roben los mejores» (1967: I, 120, vv. 133-134). Más adelante, en la jornada III, Justicia afeará a la Guerra sus actos en términos similares a los que señalé en Fernández: «Las doncellas | hazéis gran vileza en ellas, | no menos en las casadas. | ¿qué diré de las posadas, | cómo echáis el huésped de ellas? | Sus capones, | gallinas y ansarones, | sus mantecas y tocinos, | pan y vino y palominos, | todo lo gozan ladrones. | Los sudores | de los tristes labradores. | sus terneras, | sus ganados, | todo lo dais a soldados | y aun otras cosas mejores. | Sus oficios | dejan por andarse en vicios, | vos los volvéis haraganes, | vos sois madre de rufianes | y fuente de los bullicios» (1967: III, 101, vv. 65-85).

[27] Basta recordar la personalidad del fundador del ducado de Alburquerque y su participación en los principales acontecimientos políticos de fines del siglo XV. Al respecto puede verse Franco Silva (2002) y Carceller Cerviño (2006a: 254-263, 2006b, 2007 y 2011).

[28] «La disputa y reconciliación de las cuatro hijas de Dios, Misericordia, Paz, Verdad y Justicia, una de las alegorías más populares a lo largo del Medievo, o el motivo de la *Edad de Oro*, tan frecuente en López de Yanguas y tantos otros autores, son lugares comunes, surgidos ellos mismos en momentos de crisis y de esperanza en el futuro […], pero que aparecen ahora resemantizados, puestos al servicio de unas nuevas coordenadas sociohistóricas».

por medio de la fiesta de los valores sociales dominantes y supone, como la pieza en general, el testimonio de la adhesión a la figura del Emperador y las metas que éste se había marcado por parte de la familia los Cueva, continuadamente activos en el servicio de la monarquía española.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar Ezquerra, Alfredo. «Teoría y praxis imperial en tiempos de Carlos V: el camino hacia la construcción de un "imperio funcional"», *Revista de historiografía (RevHisto)*, 14 (2011), págs. 155-166.

Antonio, Nicolás. *Bibliotheca hispana nova; sive, Hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. floruere notitia.* Matriti: J. de Ibarra, 1783. 2 vols.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* Madrid: M. Rivadeneyra, 1860.

Belloni, Luigi. «Espressioni iconografiche di. "Eirene" e di "Pax»», en Sordi, Marta (ed). *La pace nel mondo antico.* Milano: Vita e Pensiero, 1985, págs. 127-145.

Borrell Merlín, María Dolores. «Erasmo de Rotterdam: la política y la paz», en Maestre Maestre, José María, Joaquín Pascual Barea, & Luis Charlo Brea (eds). *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto. T. I: Literatura castellana y mundo clásico.* Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC, 2008, 5 vols. T. 1, págs. 2583-2596.

Botella Ordinas, Eva. *Monarquía de España: Discurso teológico (1590-1685).* Cantoblanco: Universidad Autónoma de Madrid, 2006.

— «"Exempt from time and from its fatal change": Spanish imperial ideology, 1450-1700», *Renaissance Studies*, 26.4 (2012), págs. 580-604.

Bustos Táuler, Álvaro. «Fernando el Católico frente a Carlos VIII (1492-1498): diplomacia y disfraz pastoril en la *Égloga* de Francisco de Madrid », en Díez Borque, José María, Álvaro Bustos Tauler, Di Pinto, & Elena (eds). *Miscelánea teatral áurea.* Marid: Visor, 2015, págs. 47-74.

— «Juan del Encina, Francisco de Madrid y el género de la égloga política sayaguesa», *Criticón*, 126 (2016), págs. 15-29.

Cañete, Manuel. *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández, salamantino. Edición de la Real Academia.* Madrid: Imprenta Nacional, 1867.

Carceller Cerviño, María del Pilar. «Nobleza cortesana, caballería y cultura: la casa ducal de Alburquerque», en Quintanilla Raso, Mª Concepción (ed). *Títulos, grandes del reino y grandeza en la sociedad política : sus fundamentos en la Castilla medieval.* Madrid: Sílex, 2006, págs. 215-263.

— *Realidad y representación de la nobleza castellana del siglo XV: el linaje de la Cueva y la casa ducal de Alburquerque.* Madrid: Complutense, 2007.

Castellano Castellano, Juan Luis. «Erasmo, defensor de la Paz», en Muñoz, Francisco A. (ed). *La confluencia de culturas en el Mediterráneo.* Granada: Universidad, 1993, 2 vols. T. 2, págs. 277-288.

Cavallero, Constanza. «El discurso anti-islámico castellano: de disputa teológica a cimiento del proyecto universalista carolino (1460–1530)», *Medieval Encounters*, 25.4 (2019), págs. 381-424.

Checa Cremades, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987.

Cook, Erwin F. *The Odyssey in Athens. Myths of Cultural Origins*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Arellano, Ignacio, & Rafael Zafra. Madrid-Franfkfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2006.

Cronan, Urban. *Teatro español del siglo XVI*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1913.

Díez Jorge, María Elena. «Pax Augusta, Pax Carolina: Aproximación a la Paz a través del discurso simbólico de la imagen de Carlos V», en *El Emperador Carlos y su tiempo: actas IX Jornadas Nacionales de Historia Militar. Sevilla 24-28 de mayo de 1999*. Madrid -Sevilla: Deimos-Cátedra "General Castaños", Región Militar Sur, 2000, págs. 63-82.

— «Imágenes de la Paz y la Mujer: relaciones de género en la iconografía de la paz y la guerra», en Sauret Guerrero, Teresa, & Amparo Quiles Faz (eds). *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*. Actas del Congreso Lucha de Género en la Historia a través de la Imagen. Málaga: Diputación, 2001, 2 vols. T. 1, págs. 89-108.

— «Virtudes y paz en la literatura artística. Siglos XVI y XVII», en Muñoz, Francisco A., & Beatriz Molina Rueda (eds). *Virtudes clásicas para la paz*. Granada: Universidad, 2014, págs. 271-331.

Encina, Juan del. *Obras completas. 1. Arte de poesía castellana. Poemas religiosos y bucólicas.--2. Poemas jocosos y cultos. Tragedia trovada a la dolorosa muerte del Príncipe Don Juan. Otros poemas a la muerte. Viaje a Jerusalén.--3. Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular. Romances. Glosas de canciones, motes y romances. Villancicos.--4. Teatro*. Edición de Rambaldo, Ana María. Madrid: Espasa-Calpe, 1978. 4 vols.

— *Teatro*. Edición de Río, Alberto del. Barcelona: Crítica, 2001.

Espejo Surós, Javier. «Algunos aspectos sobre la construcción del personaje en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas (1487 -?)», *Scriptura*, 17 (2002), págs. 113-132.

— «Una aproximación al espacio y al tiempo real e imaginario en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas», en Lobato López, María Luisa, & Francisco Domínguez Matito (eds). *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Madrid: Iberoamericana, 2004, 2 vols. T. 1, págs. 751-760.

— *Teatro religioso y corrientes de espiritualidad en tiempos de Hernán López de Yanguas*. Edición de Espejo Surós, Javier & Jesús G. Maestro. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007.

— «Notas sobre la voz, los gestos y los movimientos escénicos del loco festivo: la *Farsa del Mundo y Moral de Hernán López de Yanguas*», en Vega García-Luengos, Germán, & Rafael González Cañal (eds). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 111-124.

— «Cuerpo y gesto en el teatro moral renacentista: la Farsa de la concordia, circa 1529», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 2 (2008), págs. 71-92.

— «López de Yanguas, Fernando», en Jauralde Pou, Pablo *et alii* (eds). Diccionario filológico de literatura española del siglo XVI. Madrid: Castalia, 2009, págs. 585-591.

— «El treatro religioso como artefacto mnemotécnico: Notas para una poética de la 'sacra memoria' en el teatro de Hernán López de Yanguas», en González Martín, Dolores (ed). *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo*. Lleida: Editorial Milenio, 2011, págs. 73-82.

— *La obra drámatica de Hernán López de Yanguas teatro y religión en la primera mitad del siglo XVI*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013a.

— «Hernán de Yanguas: Cronotopos humanos y sistemas dramáticos», *Celtiberia*, 63.107 (2013b), págs. 243-262.

— «Cuerpo y utopía (en torno al teatro de Hernán López de Yanguas)», en Pedraza Jiménez, Felipe B., & Rafael González Cañal (eds). *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556): XL Jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2017*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, págs. 111-121.

Felani Pintos, Alberto Juan. «Las relaciones de patronazgo y clientelismo en la Monarquía Hispánica: un estado de la cuestión», *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 9.38 (2019), págs. 58-83.

Fernández de Moratín, Leandro. *Orígenes del teatro español. Pt. 1: Discurso histórico; Pt. 2: Colección de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*. Madrid: Aguado, 1830.

Fernández Rodríguez, Manuela, Leandro Martínez Peñas, Leandro Martínez Peñas, & Manuela Fernández Rodríguez. «Presentación: sobre los hombros de gigantes», en Martínez Peñas, Leandro, & Manuela Fernández Rodríguez (eds). *La guerra y el nacimiento del Estado Moderno: Consecuencias jurídicas e institucionales de los conflictos bélicos en el reinado de los Reyes Católicos*. Valladolid: Asociación Veritas para el Estudio de la Historia, el Derecho y las Instituciones, 2014, págs. 12-20.

Fernández, Lucas. *Farsas y églogas*. Edición de Canellada, María Josefa. Madrid: Castalia, 1973.

Franco Silva, Alfonso. *Estudios sobre Don Beltrán de la Cueva y el ducado de Alburquerque*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.

Frieder, Braden K. *Chivalry and the perfect prince: tournaments, art, and armor at the Spanish Habsburg Court*. Kirksville, Mo.: Truman State Univ. Press, 2008.

García-Bermejo Giner, Miguel. «"estando letras y armas en su punto": Teatro y poder en la España de hacia 1580», en Gernert, Folke, Javier Gómez Montero, & Florence Serrano (eds). *Del pensamiento al texto. Textualización del saber en el Renacimiento español*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2013, págs. 85-122.

— «Dos cuasi comedia a noticia militar de Lucas Fernández y Torres Naharro», en Vélez-Sainz, Julio, & Antonio Sánchez Jiménez (eds). *El teatro soldadesco: I Congreso Internacional sobre la cultura de la defensa en la España imperial*. Madrid: Ediciones Clásica-Ediciones del Orto-Instituto del Teatro de Madrid, 2015, págs. 53-72.

— «Origen y circunstancia del introito en el primer teatro clásico español», en Pedraza Jiménez, Federico B., Rafael González Cañal, & Elena E. Marcelllo (eds). *XXXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517). Almagro (Ciudad Real) 12, 13 y 14 de julio de 2016*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, págs. 121-136.

Gillet, Joseph E. «Hernández-Santillana, Obra nuevamente compuesta sobre el Nascimiento del Príncipe Don Felipe (1527?)», *Hispanic Review*, 9.1 (1941), págs. 48-64.

— «Égloga hecha por Francisco de Madrid (1495?)», *Hispanic Review*, 11.4 (1943), págs. 275-303.

Girolami Cheney, Liana de. «Peace», en Roberts, Helene E. (ed). *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*. Hoboken: Taylor and Francis, 2013, págs. 701-706.

Goldsworthy, Adrian Keith. *Pax Romana war, peace, and conquest in the Roman world*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2016.

González-Conde Puente, Pilar. «Un siglo de estudios sobre la paz en la antigua Roma (1901-2001)», *Anales de Prehistoria y Arqueología [Soliferreum. Studia archaeologica et historica Emeterio Cuadrado Díaz ab amicis, collegis et discipulis dicata]*, 17-18 (2001), págs. 437-452.

Hernando Álvarez, Julio Félix. «Tiempo dramático, tiempo real y tiempo simbólico en las obras dramáticas de Hernán López de Yanguas», *Bulletin of the comediantes*, 48.2 (1996), págs. 249-259.

Hernando, Julio. «Escritura y teatro en el siglo XVI: subtextualidad bíblica en la obra dramática de Hernán López de Yanguas (1487-?)», *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, 147 (1997), págs. 453-466.

Ladero Quesada, Miguel Ángel. «La política marítima de los Reyes Católicos y de Carlos I. La situación geopolítica en 1519», *Revista general de marina*, 277.2 (2019), págs. 207-227.

López de Yanguas, Hernán. *Obras dramáticas*. Edición de González Ollé, Fernando. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

— *La Farsa Turquesana de Hernán López de Yanguas*, estudio y edición. Edición de Hernando, Julio F., & Javier Espejo. Valencia: LEMIR-Parnaseo, 2002.

— *Farsa de la concordia*. Barcelona: Linkgua Ediciones, 2007.

— *Farsa de la concordia*. Barcelona: Linkgua, 2011.

Martín Peláez, Agustín. «Alegorías, sentidos y virtudes de paz como modelo social en la España del siglo XVI», en Muñoz, Francisco A., & Beatriz Molina Rueda (eds). *Virtudes clásicas para la paz*. Granada: Universidad, 2014, págs. 333-374.

Martínez López, Cándida. «Eirene y Pax. Conceptualización y prácticas pacíficas femeninas en las sociedades antiguas», *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres*, 5.2 (1998), págs. 238-261.

Martínez Peñas, Leandro, & Manuela Fernández Rodríguez. «Presentación: Una nación de teólogos armados», en Martínez Peñas, Leandro, & Manuela Fernández Rodríguez (eds). *Reflexiones sobre poder, guerra y religión en la Historia de España*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2011, págs. 9-14.

Miquel Juan, Matilde. «Palacio, devoción y liturgia en la génesis del Estado Moderno. Introducción», *Anales de historia del arte (nº extra)*, 2 (2013), págs. 17-21.

Mitre Fernández, Emilio. «Entre el diálogo y el belicismo: dos actitudes ante el turco desde el Occidente a fines del Medievo», *Hispania sacra*, 62.126 (2010), págs. 513-538.

— «La paz entre cristianos y el síndrome turco a fines del medievo. De Nicolás de Cusa a Erasmo de Rotterdam», en Arranz Guzmán, Ana (ed). *Guerra y paz en la Edad Media*. Madrid: Silex, 2013, págs. 55-66.

Moreno Arana, Juan Antonio, & José Manuel Moreno Arana. «De la medalla a la escultura: Una aportación sobre las fuentes conceptuales e iconográficas de Carlos V y el Furor», *Archivo español de arte*, 92.367 (2019), págs. 333-340.

Muñoz Muñoz, Francisco A. «Los significados de la paz en Cicerón», *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 7 (1996), págs. 213-227.

— «La pax romana», en Muñoz Muñoz, Francisco A., & Beatriz Molina Rueda (eds). *Cosmovisiones de paz en el Mediterráneo Antiguo*. Granada: Universidad, 1998, págs. 191-228.

Muñoz Muñoz, Francisco A. Díez Jorge, Mª Elena. «Pax Orbis Terrarum. La pax en la moneda romana», *Florentia Iliberritana*, 10 (1999), págs. 211-250.

Nácar Fuster, Eloíno, Alberto Colunga Cueto (eds.). *Sagrada Biblia*. Madrid: [La Editorial Católica], 1961. 6 vols.

Nieto Soria, José Manuel. «Los espacios de las ceremonias devocionales y litúrgicas de la monarquía trastámara», *Anales de historia del arte (nº extra)*, 2 (2013), págs. 243-258.

Oreja Andrés, Sila. «Ceremonia, fiesta y poder durante los reinados de Juan II y Enrique IV de Castilla: el arte textil como síntoma de prestigio, a la luz de las Crónicas», *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), págs. 321-333.

Pacheco y de Leyva, Enrique. «Retratos de Carlos I de España y V de Alemania. Apuntes de iconografía real», *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 4 (1919), págs. 217-232, 282-299, 317-341 y 367-399.

Pascual Molina, Jesús Félix. «El "Templo de la Fama": una arquitectura efímera para la proclamación de Fernando VII en Valladolid», *BSAA Arte*, 78 (2012), págs. 197-216.

Pérez Priego, Miguel Ángel. «Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso de la primera mital del siglo XVI», en Revuelta Sañudo, Manuel, & Ciriaco Morón Arroyo (eds). *El erasmismo en España: ponencias del coloquio celebrado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo del 10 al 14 de junio de 1985*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, págs. 509-523.

Pérez-Rioja, José Antonio. *Hernán López de Yanguas, humanista y autor dramático*. Soria: Centro de Estudios Sorianos, 1968.

Rabaey, Hélène. «La "Querella de la Paz" de Erasmo (1520), una lectura subversiva en tiempos de revuelta de las comunidades», *Estudis: Revista de historia moderna*, 42 (2016), págs. 65-85.

Ribot García (ed.), Luis Antonio. «Carlos de Habsburgo. Los primeros años del futuro emperador (1500-1517)», en Ladero Quesada, Miguel Ángel (ed). *De Fernando el Católico a Carlos V (1504-1521*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2017, págs. 83-110.

Rivera de Ventosa, Enrique. «El tema de la paz en Erasmo y Vives frente a la escuela de Salamanca», en Revuelta Sañudo, Manuel, & Ciriaco Morón Arroyo (eds). *El Erasmismo en España: ponencias del coloquio celebrado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo del 10 al 14 de junio de 1985*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, págs. 375-392.

Roberts, Helene E. *Encyclopedia of comparative iconography: themes depicted in works of art*. Chicago [u.a.]: Fitzroy Dearborn, 1998.

Rosenthal, P. «How on earth does an olive branch mean peace?», *Peace and change*, 19.2 (1994), págs. 165-179.

Rubio Moraga, Ángel Luis. «La propaganda Carolina. Arte, literatura y espectáculos al servicio del emperador Carlos V», *Historia y comunicación social*, 11 (2006), págs. 115-126.

Salvá y Mallen, Pedro. *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga, 1872. 2 vols.

Stern, Charlotte. «Some new thoughts on the early Spanish Drama», *Bulletin of the Comediantes*, 18 (1966), págs. 14-19.

— «The Coplas de Mingo Revulgo and the Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 44.4 (1976), págs. 311-332.

Surtz, Ronald E. *The Birth of a Theatre. Dramatic Convention in Castillian Drama from Juan del Enzina to Lope de Vega*. Madrid-Londres: Tamesis, 1979.

Vélez-Sainz, Julio. «El teatro profano del siglo xvi: Hacia un primer teatro clásico español», *Criticón*, 126 (2016), págs. 5-15.

Virgilio Marón, Publio. *Bucólicas. Geórgicas*. Edición de Recio García, Tomás de la A. & Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1990.

— *Eneida*. Edición de Cristóbal López, Vicente & J. Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos, 2019.