ESTUDIO PRELIMINAR

JUAN DE LA CUEVA Y LAS EXPERIMENTACIONES TRÁGICAS ESPAÑOLAS A FINES DEL SIGLO XVI

Rinaldo Froldi

Le agradezco muy sinceramente al colega y amigo Maurizio Fabbri su atenta lectura de este estudio preliminar, sus útiles e iluminadores consejos, así como a Javier Lluch por su traducción de este texto cuyo original redacté en lengua italiana.

1. Las tragedias de Juan de la Cueva

El término *tragedia* es de origen clásico: en la antigua literatura griega indicaba una composición poética de carácter dramático; alcanzó su momento álgido en el siglo V a. de C.[1] Del mismo modo, en el mundo latino, y con la impronta del griego, hubo manifestaciones trágicas, pero de ellas nos han llegado escasas noticias y pocos fragmentos de textos. Sólo se ha conservado la producción completa del filósofo Lucio Anneo Séneca (4 a. de C.-65), compuesta por nueve tragedias, las cuales nunca fueron llevadas a escena sino que se presentaron como lecturas públicas.

En el período de la decadencia imperial y de las sucesivas oleadas de invasiones bárbaras, la cultura clásica se fue perdiendo progresivamente y, en particular, el concepto de tragedia como el de un género de poesía dramática. Con ello el término en sí adquirió un significado diverso, por lo general meramente estilístico (composición de elevado dictado poético, próximo a la épica) o de contenido, esto es: un relato cuyos protagonistas son grandes personajes y acciones, con tono prevalentemente grave y triste.

Vagas noticias se conservan del género dramático clásico a partir de las huellas de autores antiguos. Por ejemplo, en España, el erudito Isidoro de Sevilla, en época visigoda, en sus *Etymologiae*, recogió algunas anotaciones que lo llevaron a considerar la tragedia un *luctuosum carmen*, de estilo áulico, sobre temas esencialmente históricos. Pero tras él se perdió prácticamente el significado de la tragedia como género dramático.

Sólo en la tardía época medieval, y dado el descubrimiento de las tragedias senequianas, en los años III y IV a. de C. hubo una recuperación de la idea clásica, aun cuando fuera incierta y parcial, en los *studia* italianos de Padua, Venecia y Florencia.

[1] Como es sabido, los mayores autores trágicos griegos fueron Esquilo (525-456 a. de C.); Sófocles (496-405 a. de C.) y Eurípides (485-406 a. de C.). Para más detalles sobre los orígenes del género trágico, véase Apéndice II: «Apuntes sobre el origen de la tragedia».

Una atención más viva a la tragedia como género dramático se manifestó por el reencuentro de los textos de las tragedias griegas y las reflexiones teóricas de la *Poética* de Aristóteles. Así, nació la tentación de una moderna recreación de dicho género dramático. Desde el principio, en Italia hubo intentos de imitación de los clásicos griegos, aunque después se orientó ante todo hacia la tragedia latina senequista.

En cuanto a España, sobrevivió durante más tiempo el significado medieval de lo trágico en sentido estilístico y de contenidos: fueron escasos y tardíos los signos de un vivo interés por la tradición clásica, en la que se profundizó sólo en la última parte del siglo XVI siguiendo las huellas de los modelos italianos, y precisamente cuando ya al salir del primer Renacimiento se iba perdiendo el ideal de una inalcanzable serena armonía cósmica y, además, se iba afirmando una visión más angustiosa de la realidad. En torno a mediados de siglo, claramente se advierte la que ha sido definida por algunos estudiosos como la crisis del Renacimiento.[2] En tal contexto, la tragedia senequista ofreció la posibilidad de dar cuerpo a las nuevas turbaciones e inquietudes existenciales.

En Italia incluso se llevaron a escena motivos de crueldad, horrores y delitos feroces, con el fin de despertar en los espectadores fuertes y violentas emociones. El propio lenguaje de la tragedia adquirió mayor aspereza y el público, ya no restringido al ámbito cortesano, se abrió a exigencias nuevas y diversas.

De esta manera, en España el modelo italiano comenzó a abrirse camino: con ello aludo a las dos tragedias que Jerónimo Bermúdez publicó en 1577 con un título significativo: *Primeras tragedias españolas*. Bermúdez era un religioso gallego que había mantenido contactos con el ambiente universitario portugués de Coimbra, donde había conocido los primeros intentos de dramas escritos en latín y las primeras experimentaciones trágicas en portugués vulgar. El autor había redactado su primera tragedia, titulada *Nise lastimosa*, inspirada en *Dona Inês de Castro*, compuesta por Antonio Ferreira a mediados del siglo XVI, y se representó incluso en Coimbra.[3] Por tanto, es muy probable que Bermúdez conociera la tragedia de Ferreira en el ambiente universitario de Coimbra.

[2] Sobre la «crisis» del Renacimiento señalo algunos estudios fundamentales: Raimondi 1965, especialmente pp. 57-69; Hauser 1964; Chastel 1968; Klaniczay 1973; Bouwsman 2000.

[3] De la imprenta salió sólo en 1598 en Lisboa, en edición del hijo Miguel Leite Ferreira, en la colección *Poemas lusitanos*, con el simple título de *Castro*.

Después, el poeta gallego desarrolló una segunda parte, *Nise laureada*, en un texto suyo original que, partiendo del tema histórico de la muerte de la esposa de don Pedro, príncipe de Portugal, instigada por el rey Afonso, completaba la historia legendaria con la exhumación del cadáver de Inés, su coronación como reina de Portugal y la punición cruel de los conjurados que habían decretado su muerte. Esta segunda parte respeta las formas clásicas: cinco actos, coros, elevado lenguaje de personajes nobles que se expresan en largos monólogos, innovadora y original polimetría. Este último carácter muestra una voluntad de independencia, así como el acentuado moralismo que a menudo recurre a una insistente sentenciosidad, motivos evidentemente de derivación senequista. La tragedia revela la voluntad de alejarse de los rígidos esquemas clasicistas y de los ideales humanistas del primer Renacimiento y aparece, pues, como el comienzo de su crisis[4] y una visión angustiosa de la realidad. En la *Carta dedicatoria del Autor* (1575), que precede al texto de la tragedia, Bermúdez sostiene que quiso «establecer en la lengua castellana la magestad del estilo trágico con tan alto y verdadero subjeto». Por ello resulta primario el interés literario como sostén eficaz de instancias morales fundamentales. Tema dominante es el del «mundo ciego, miserable, vicioso», al cual se opone la virtud y la meditación sobre la «mudable naturaleza humana y la cecidad de los mortales», así como sobre la variabilidad de la fortuna, que debería sugerir la conversión a Dios y no la dedicación al «mundo ciego».

Unos años más tarde, probablemente en 1577-1578, se compuso la tragedia *Los amantes* del valenciano Rey de Artieda, quien declaró haberla escrito tras leer, «no ha muchos meses», las dos tragedias de Bermúdez (1577).[5] De forma categórica, Artieda rehúsa el clasicismo arqueológico, aunque, siempre en la órbita de la tradición de tendencia clásica, construye su tragedia sobre una leyenda patética de tradición local: la relación amorosa de dos jóvenes a quienes la fatalidad conduce a la muerte. Dicha tragedia nace del contraste de las pasiones, narradas más que presentadas dramáticamente sobre la escena. Gran atención se dedica a la dicción, mientras que los personajes pertenecen

[4] Bermúdez publicó sus dos tragedias con el seudónimo de Antonio de Silva, presentándolas como *Primeras tragedias españolas*, Francisco Sánchez, 1577. La edición moderna es de Triwedi (ed.) 1975. Del mismo autor, véase Triwedi 1963. Así también, Freund 1961. Además, muchas son las aportaciones sobre el tema de Hermenegildo 1973, pp. 183-191; 1994, pp. 208-213; 1995, pp. 15-35; 1997, pp. 87-100.

[5] Andrés Rey de Artieda, *Los amantes*, Pedro de Huerta, Valencia, 1581. Ediciones modernas 1929; 1981; 1997.

a «una nobleza urbana sin título», como apuntó Sirera,[6] y salen protagonistas originales, de fuerte caracterización. La fatalidad implícita a la tragedia es la que deriva de la actitud del padre autoritario de la heroína, quien se opone a la boda de la hija y determina en ella las dudas que acabarán llevándola a la muerte. Sin embargo, en un drama de temática casi burguesa, desentona el peso de las frecuentes citas clásicas.

En los corrales de Sevilla fueron puestas en escena las cuatro tragedias de Juan de la Cueva, que se presentaron al público junto a diez comedias, entre 1579 y 1581. Esta doble producción dramática ya se había manifestado en el teatro italiano de la época: tanto Giraldi Cinzio como Lodovico Dolce o Pietro Aretino ya habían alternado en escena comedias y tragedias. La aparición de estas cuatro tragedias de Juan de la Cueva[7] tuvo lugar durante los dos primeros años de actividad teatral de los corrales de Sevilla (1579 y 1580). Se trata de una experimentación poética nueva, original y totalmente inédita para el público «abierto» de un corral.

Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles

Puesta en escena por Alonso Rodríguez en Sevilla en 1579, esta obra de Juan de la Cueva constituye el primer ejemplo de una tragedia española en torno a un tema clásico y se inspira en un episodio del ciclo post-homérico sobre la guerra de Troya.[8] Deriva de las *Metamorfosis* de Ovidio (libro XIII), obra en la que antes que él, en España se habían inspirado Alonso Rodríguez de Tudela (1519), Jorge Bustamante (1551), Antonio de Villegas (1577) y probablemente Hernando de Acuña.[9] Juan de la Cueva utilizó el tema tanto en la tragedia como en uno de sus *Romances historiales*: doble empeño poético, pues, probablemente de datación cercana, aunque el romance se publicó años después (1587)[10] y llegó a ser una versión divulgativa más popular.

[6] Sirera 1986, p. 94; véase también Sirera 1981, pp. 67-91.

[7] Sobre la biografía literaria del escritor (1543-1612), véase Apendice II, «Juan de la Cueva: perfil biobibliográfico».

[8] Abordé en Froldi 2008 el tema de la contienda entre Áyax y Ulises en la literatura antigua clásica, y su pervivencia en la Edad Media y el siglo XVI español.

[9] Probablemente Cueva conoció el texto de Hernando de Acuña en un manuscrito (la edición, póstuma, es de 1591).

[10] Juan de la Cueva, *Coro febeo de romances historiales*, Sevilla, Juan de León, 1588, l. 1, pp. 13-22.

Por otra parte, con un objetivo y tono más cultos es la tragedia que constituye uno de los primeros ejemplos de tragedia española italianizante, de búsqueda de un nuevo género en el ámbito de la tradición dramática española. Se hallan en Cueva particulares motivos compositivos que revelan un original espíritu de independencia: cuatro jornadas en lugar de los cinco actos clásicos; respeto sólo parcial de la estructura clásica aristotélica; eliminación de los coros; polimetría; libertad compositiva que indaga, junto a un dictado poético particularmente elevado, la voluntad de adherirse a un público de cultura media, así como la búsqueda de variados efectos espectaculares. Así, al motivo central de la muerte de Áyax, suicida, ofendido por la sentencia que considera injusta porque asigna las armas a Ulises, se suman sucesivamente otros muchos episodios con la intención de suscitar interés por el mundo clásico, como por ejemplo: la caída de Troya; el recuerdo de los sucesos padecidos por Elena y por Andrómaca; los de Enea (obligado a una precipitada fuga); la inserción del personaje de Pirro, hijo de Aquiles, que pretende las armas del padre contra los contendientes Áyax y Ulises. Además, se añaden elementos poéticos que interrumpen la diégesis principal, tales como el imprevisto suicidio de Áyax y las previsiones meteorológicas de Canopo y Calcante, relativas al viaje de regreso de los griegos a la patria.

Más sorprendente aún resulta el mítico final otorgado a la voz de la Fama, que anuncia el ascenso del espíritu de Áyax al Elíseo y la metamorfosis de su cuerpo en la flor del Jacinto.[11]

El lenguaje poético a menudo solemne es casi épico y revela de vez en cuando tonos populares y hasta vulgares, como por ejemplo en las injurias que Áyax y Ulises se intercambian. Pero, en general, oratoriamente se buscan los golpes de efecto de los discursos contrapuestos de los contendientes que Cueva trata de caracterizar en sus diferencias de fondo: Áyax, violento y arrogante; Ulises, sabio y elocuente. En sucesivos cuadros se mueve toda la tragedia; sin embargo, no falta un fondo siempre moral y de una religiosidad pagana que el poeta se esfuerza en revivir.

En ocasiones, la construcción dramática aparece debilitada, mas es indudable la coherencia interna de la estructura compositiva, incluso en la presentación escénica de la variedad de episodios que quieren suscitar sorpresa y maravilla. El lenguaje, a veces rebuscado y áulico, a menudo ofrece versos vivaces particularmente eficaces, que solicitan la atención de los espectadores.

[11] Sobre la transformación del cuerpo de Áyax en la flor del jacinto, véase Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 390-398.

Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio

También esta tragedia es de argumento clásico.[12] Cueva se inspiró en Tito Livio (*Ab urbe condita*, III, 44, 58), pero mientras que en éste el episodio se presenta en el ámbito político de la sublevación popular contra los decenviros y del restablecimiento del régimen republicano que lleva a la recuperación de los tribunos de la plebe, en Cueva se ignora totalmente el aspecto político. El autor se concentra exclusivamente en la historia humana de Virginia, cuyo padre, Virginio, se ve obligado a matarla para salvar el honor minado por el comportamiento injusto e inmoral del decenviro Apio Claudio. Enamorado de la joven y bella Virginia, esposa prometida a Icilio, el decenviro trata de conquistarla en vano. Al no conseguirlo, urde un vil engaño: hace declarar a su fiel siervo Marco Claudio que Virginia es hija de una esclava suya y que, por tanto, se debe a él. Marco Claudio se presta a la trampa, afronta públicamente a la joven y pretende acogerla en su casa, donde la encontrará su patrón y la hará suya. Pero la intervención de algunos sabios y honestos ciudadanos consigue que Virginia sea custodiada en casa del tío Numitorio. A la mañana siguiente, el tribunal emite una sentencia injusta basándose en un falso e hipócrita testimonio, con el fin de engañar a la joven para satisfacer los libidinosos deseos de un poderoso que es un tirano. Virginio, el padre de la muchacha, trata en vano de demostrar la falsedad de las acusaciones: de tal modo, no le queda sino la vía –como he anunciado– de matar a la hija para salvarla del deshonor. Cuando no mucho después, gracias a varios testimonios, viene reconocida la verdad y la inocente virtud de Virginia, el pueblo se rebela. Apio Claudio es conducido a la prisión y Marco Claudio, al confesar el embrollo del que se arrepiente, es condenado al exilio. También por entonces, cuando un guardia va a la prisión para liberar a Apio Claudio, condenado a muerte, lo que se encuentra es que se ha suicidado. Su cuerpo, en pedazos, será expuesto ante el pueblo para que pueda burlarse de él. Es la moral final: el triunfo de la verdad y de la justicia.

El suceso narrado por Tito Livio es sustancialmente conservado por Cueva en sus líneas esenciales, con un tono a veces prosaico, sobre todo en los diálogos de figuras menores. La reconstrucción histórica es aproximada: más que romano, el ambiente es moderno y con rasgos españoles, ya que evidentemente Cueva deseaba acercar la obra al público del corral, no habituado

[12] Cueva también trata el mismo tema en un romance en el *Coro febeo de romances historiales*, Sevilla, Juan de León, 1588, II, 2, pp. 54-59.

a la gravedad del teatro trágico. Hay fragmentos de poesía, como al principio del drama, cuando Apio Claudio, en un monólogo de unos cincuenta versos (tercetos encadenados) culpa al dios Amor de haberlo sometido y de quitarle toda capacidad de oposición: se siente víctima del dios más fuerte, que lo ha abrumado: es, claro está, un fragmento de concentrado y dramático dolor.

También hay en la tragedia varios episodios colaterales: aflora un delicado lirismo en el paseo de Virginia, a lo largo del río Tíber, quien va acompañada de su esclava Tucia, con un vivo sentido de la naturaleza. Más retorcido es el relato del adivino Rabuleyo, quien se esfuerza en interpretar un sueño con argumentos mágicos. Eficaz y apropiada es la breve intervención de Virginio, cuando se ve obligado a sacrificar a su hija.

Sin embargo, no es particularmente feliz el empeño esencialmente culto del autor al tratar de acercar la sensibilidad del público del corral, para el cual se propone la tragedia. También son evidentes las dificultades del poeta en su constante búsqueda de un propio lenguaje trágico. Es interesante la comparación con el romance que Cueva, en el *Coro febeo*, dedica al mismo tema, de tono simple, esencial, sin oropeles.[13]

Destacable es el mayor objetivo del literato por la conquista de una nueva forma poética, propiamente trágica, más que la participación personal en el drama internamente vivido. En el fondo, se trata de una diligente paráfrasis en verso del relato de Tito Livio. Poco profunda es la delineación de los caracteres de los personajes, por ejemplo el de Icilio, el novio de Virginia, que sólo tiene un arrebato interior tras la muerte de ella: él también querría morir, mas el viejo Numitorio le aconseja que será más positiva una viril y justa venganza.

Tragedia de los siete Infantes de Lara

En esta obra Juan de la Cueva no parte de temas clásicos antiguos, sino de un tema histórico-legendario del Medievo español, que se remonta a finales del siglo X, un tema que había sido tratado ampliamente en las *Crónicas* y que había inspirado varios *romances* y, por tanto, era muy popular.[14] Es particularmente interesante la estructura de la composición de Juan de la Cueva porque

[13] Véase *Coro febeo*, II, cit., pp. 55-59.

[14] Acerca de las fuentes y la historia de la leyenda de los infantes de Lara, véanse Menéndez Pidal 1971; Cummins 1976; Vatteroni 1993. Sobre romances, señalo: Acutis 1978; Micozzi 1990.

en ella es fundamental la técnica del enfoque sucesivo de varios episodios de diversa tonalidad que contienen una sugestiva posibilidad de escenificación y una fuerza emotiva singular. En efecto, el autor no desarrolla una continua y ordenada diégesis de la legendaria historia: opta por presentar poéticamente los momentos que más puedan interesar e impresionar al público medio de los corrales. Así, el antecedente no se propone narrativamente sino que se exhibe mediante dos relaciones (que son discursos de alta oratoria) que los capitanes Viara y Galve presentan al rey Almanzor tras su explícita solicitud. También cercana al lenguaje épico es la exaltación inicial que Almanzor hace de la victoria mora, la cual considera favorecida por el apoyo de Alá.[15]

Así también, en la tensa celebración de la victoria sobre los cristianos y la muerte de los siete infantes, Cueva no descuida la inserción de un recuerdo de su heroica defensa. Todo se expresa con metros italianos, estancias y octavas propias de la tradición épico-caballeresca. Cambia el tono en el sucesivo diálogo en redondillas dobles entre el rey Almanzor y el prisionero cristiano, Gonzalo Bustos, liberado de la detención. Hay tensión entre ambos: Bustos se queja ante el rey porque considera que ha sido tratado injustamente, en contra del respeto debido a los embajadores. En su defensa, Almanzor revela la traición del cristiano Ruy Velázquez, quien en una carta le había solicitado que matara al embajador. Pero el rey no le había quitado la vida, sino que había aceptado la sugerencia de una emboscada, gracias a la cual los siete infantes y su ayo habían encontrado la muerte. Incluso Almanzor entrega la carta como prueba de su comportamiento, leal en el fondo. La tensión disminuye y Almanzor invita a cenar con él a Gonzalo Bustos.

De pronto, un cambio violento de escena: en un nuevo episodio se abre un paréntesis lírico que se presenta en tonos que recuerdan los de la novela sentimental: un apasionado fragmento nos revela el amor secreto entre el prisionero cristiano y Zaya, la hermana de Almanzor, en un diálogo con la ligera cadencia rítmica de las típicamente castellanas redondillas dobles, de fuerte lirismo.

La segunda jornada se abre, por sorpresa, con un monólogo, en tercetos, en el cual el general Viara revela su condición de dramático malestar interior: de origen humilde, había ascendido a un alto grado social, despreciando su extracción y sirviendo con adulación al soberano y a los potentes, pero le quedó la nostalgia de su vida originaria, que ahora lo lleva a desear la quietud y una

[15] De esta tragedia me ocupé en Froldi 2010.

existencia serena. Es un nuevo apunte lírico que manifiesta la concepción de vida del propio poeta.

Pronto se pasa de esta escena a otra: la del convite al que el rey ha invitado a Gonzalo Bustos. Aquí se hallan dos momentos distintos: el canto grotesco de un truhán que quiere alegrar a los comensales y, en contraste, la trágica escena de la solicitud de Almanzor: quiere que el invitado reconozca la identidad de las cabezas degolladas de los siete infantes y de su ayo. Al reconocerlas como las de sus hijos, estalla el llanto y la desesperación de Gonzalo Bustos. Es un lamento viril, noble, que se dirige al ayo con interrogantes dramáticos que parecen retomar la antigua tradición del *ubi sunt*. Es el momento culminante de la tragedia: Gonzalo Bustos pierde el control y se lanza contra todos, deseoso de venganza. Es retenido por la fuerza, pero el propio Almanzor se conmueve: le concede la libertad y deja que regrese a su tierra.[16]

Mas todavía hay un cambio, un nuevo episodio: en esta ocasión se pone en escena la desesperación de Zaida, quien intuye que Gonzalo Bustos la abandonará. Ha reconfortado y amado al prisionero, si bien ahora le toca verlo partir y ella va a dar a luz al fruto de su amor. El dolor la lleva a tentar la vía de encantamientos y sortilegios para impedir que se vaya. La ayuda la esclava Aja pero todo es inútil. Como buen cristiano, Cueva subraya la vanidad de cualquier tipo de práctica supersticiosa. Así, pues, ella debe resignarse, ya que Gonzalo Bustos partirá. Y es entonces cuando Zaida decide consignarle la mitad de un anillo, de manera que cuando el hijo llegue a ser mayor de edad podrá ir a buscar al padre y se hará reconocer con la otra mitad del anillo.

Cuando nace el niño, Aja le desvela a Almanzor que su hermana, Zaida, en secreto ha amado al prisionero cristiano. En principio Almanzor se muestra contrariado, mas después acepta la realidad, acogiendo el parecer de la esclava.[17] Así, el hijo de Zaida, a quien se le da el nombre de Mudarra, es acogido en la Corte y educado con dignidad. Mientras tanto, el tiempo pasa: tras diecisiete años, Mudarra decide ir en busca del padre y, en un patético diálogo en octavas reales, se despide de la madre prometiéndole vengar la traición de Ruy Velázquez.

La escena se traslada a Castilla, donde el padre, en compañía de Ruy Velázquez, espera la llegada del hijo. Aunque resulte extraño, mantienen una relación amistosa. Por ello, es probable que Cueva quisiera subrayar la doble

[16] «No quiero, viendo tu duelo, / usar de riguridad, / mas ponerte en libertad», vv. 687-689.
[17] AJA: «(...) / que los yerros por amores / dignos son de perdonar», vv. 1012-1013.

postura del traidor y, por contraste, testimonia el dolor sufrido y nunca apagado por la muerte de los hijos, ya que dirigiéndose a ellos, dice que siempre conserva vivo el recuerdo.[18] Al mismo tiempo, su muerte es causa de su continua ansiedad, así como de su inquebrantable fe y solicitud de ayuda a la providencia.

Mudarra llega y es reconocido por el padre gracias al anillo recompuesto. No cree en la Fortuna, que con fingido augurio le preveía Ruy Velázquez, sino que con el arribo del hijo reconoce la ayuda celestial. En consecuencia, le suplica a Mudarra que se haga cristiano. Lo consigue e incluso los moros que lo han acompañado se convierten al cristianismo. Después, Mudarra cumple la doble venganza: mata a Ruy Velázquez cuando intenta huir vilmente y también a doña Lambra, su consorte, incendiando la casa donde vive y, de esta manera, haciéndola perecer entre las llamas. Es la venganza, pero guiada por la providencia: justo castigo para los malditos traidores, todo compuesto en metro épico (octavas reales). En la última octava se concluye la tragedia: dirigiéndose idealmente a los infantes, Mudarra les dice que su valiente sacrificio ha sido vengado.[19]

He destacado la técnica de la composición de esta tragedia, aquí particularmente enmarcada en episodios contrastantes. Está claro el dominio de los valores poéticos de los fragmentos individuales, aunque no falta la coherencia interior de los mismos, inspirados como todos por la leyenda histórica transmitida por las crónicas y el romancero, y así bien conocida por el público. Se afirman, pues, los valores de la fe y de la moral cristiana, que han de relacionarse con los valores y los sentimientos del público.

En algunos momentos se pueden observar diversas discordancias que parecen turbar la unidad dramática, como por ejemplo los tonos exagerados del joven Mudarra cuando se prepara para la venganza, que lo acercan más a la actitud de un fanfarrón que a la de un justiciero consciente. Otro caso muestra el débil y resignado comportamiento de Gonzalo Bustos cuando dialoga con el traidor Ruy Velázquez. En suma: sin duda en esta tragedia las preocupaciones del autor están más cercanas al dictado poético que a la organización escénica y dramática.

[18] BUSTOS: « (...) / No me da venia un punto mi cuidado, / que en dar fin a mi vida se resume, / trayendo –¡ay, hijos!– siempre en la memoria / vuestra funesta y lamentable historia», vv. 1014-1017.

[19] MUDARRA: « (...) / recebí esta venganza, que declara / que nació del valor de los de Lara.», vv. 1548-1549.

El príncipe tirano

La necesaria relectura de la obra trágica de Juan de la Cueva comporta tener en cuenta que *El príncipe tirano* es su tragedia más original, con una evidente coherencia interna. Como es sabido, la tragedia viene precedida por una comedia del mismo título: se trata, de hecho, de dos obras concebidas juntas y probablemente representadas al mismo tiempo, como se presupone por las palabras finales de la comedia: «[...] / y, porque el día ya declina a Ocaso, / cesemos, dando fin a la *Comedia* / y principio tras ella a su Tragedia».[20]

En ambas la acción se sitúa en un lejano y hasta desconocido país: la Cólquide (o Colco, según simplifica el propio autor), donde reina el rey Agelao. La comedia constituye la premisa de cuanto se desarrollará en la tragedia. En la comedia, el rey desea casar a su hija, la princesa Eliodora, con el rey de Lidia, ya que ello favorecería la paz entre ambos países. Al hijo, Lisímaco, lo destina a la ciudad de Fasi, pero él le solicita a Tucildoro, quien es ayudado por la furia Alecto (interviene bajo los falsos vestidos del aya Mérope), que mate a la designada como heredera: Eliodora, que en efecto viene asesinada y sepultada a escondidas. También Tracildoro, peligroso testimonio, es asesinado. Cuando el rey advierte la desaparición de su hija, culpabiliza a la esclava Mérope y a su marido Gracildo, quienes son torturados y presos en la cárcel. Un sueño revela la verdad. El mayor culpable, Lisímaco, se salva de la condena gracias a Gracildo y a los grandes del reino, que persuaden al rey para que perdone a su hijo por razones de Estado. Así se le concede la gracia y los grandes le juran fidelidad a quien será el nuevo rey. La tragedia se abre con el monólogo del príncipe Lisímaco, que sirve de presentación del protagonista al revelar, con orgullo arrogante, que ambiciona un poder extremo y quiere dominar el mundo, no sólo su patria.[21] Actúa como una divinidad superior sin prestar atención al pueblo, que desprecia. En su desenfrenado y loco deseo de poder, clara aspiración a una total tiranía, considera que es suficiente que los súbditos lo teman.[22] Aguarda, agitado, a que Agelao se canse y abdique a

[20] Cueva, *Comedia del príncipe tirano* (ed. 2008), vv. 2459-2461.

[21] Ya me ocupé en Froldi 1999 de la tragedia *El príncipe tirano* indicando algunos puntos de contacto con la tragedia de Giraldi Cinzio.

[22] Eco evidente de *Orbecche*, donde el rey Sulmone afirma: «... il timore / sia colonna dei regni, e che senz'esso, / ne vadano gl'imperii a la mal'hora. / Un Re devrebbe esser terribil sempre, / ... Habbiami in odio pur, pur che mi teman / tutti i sudditi miei nati ad un parto / son come due fratelli, il regno e l'odio» (*Orbecche*, atto IV, ed. Cagnacini, G. C., Venezia, 1583, p. 104).

su favor, incluso contra la opinión de sus consejeros, quienes temen gravísimos daños para el reino. El cielo casi parece expresar su desacuerdo porque la escena viene acompañada de rayos y truenos, mientras hace su aparición un personaje que, mudo, sostiene un libro que destroza y después, con una navaja, se corta la garganta, esto es: signos premonitorios de desventura y, de hecho, al poco tiempo se difunde la noticia de que Lisímaco ha incendiado el archivo real y ha destruido los libros sagrados de las leyes, evidente preludio de la destrucción del reino.

Al alba de la mañana siguiente, los consejeros del rey descubren que el príncipe, en primer lugar, y sin ningún motivo razonable, ha cegado a un paje y a un guardia, y después ha hecho que se precipitaran desde una roca. Pero los consejeros, serviles, no logran evitar que el monarca acabe designando al hijo heredero de la corona. La designación, sin embargo, viene enturbiada por una terrorífica aparición: cuando los cortesanos se postran ante el soberano, una figura se presenta en escena, con el pecho atravesado por una espada y un aspecto dolorido y abrasado. No obstante, Lisímaco consigue convencer a Agelao, una vez más débil y cegado por su condición de padre, de que no se trata de un anuncio de desventura. Mas el nuevo monarca, quien ya ha dado pruebas de su extrema crueldad, ahora se muestra dominado por una incontrolable sensualidad que acabará siendo la principal causa de su perdición. Impone a Teodora, consorte del primo Calcedio, que lo abandone para convertirse en su esposa. Poco después, en su insensata lujuria, pretende que Ericipio le conceda a la bella y joven hija Dorotea.

El bramido de poder absoluto lo lleva a cumplir otras acciones malvadas, como la condena a la cárcel a cuantos ministros han criticado su conducta, o el asesinato de su aya y de un nieto que tenía en brazos. Por último, con una inaudita ferocidad, hace que les unan los brazos izquierdos a Ericipio y Calcedio, ya que pretende que combatan entre ellos hasta la muerte.

Solamente los salva *in extremis* la intervención de Agelao, desafiando la ira del hijo, que llega a amenazarlo de muerte si todavía osara interferir. Sin embargo, para los desventurados la situación no ha acabado, ya que son enterrados hasta el pecho frente a la mesa en la cual Lisímaco decide organizar un banquete en compañía de Teodosia y Doriclea, tras deliberar que el día siguiente hará que los descuarticen perros feroces.

Cuando después piensa en solazarse con las dos damas en una habitación del palacio real en la que están, se halla delante con dos decididas e inexorables vengadoras que lo apuñalan. Angelao salva a los dos enterrados y perdona a las heroicas regicidas que él abiertamente alaba. El cadáver del príncipe,

despedazado, es deshonradamente abandonado en un campo. Agelao absuelve a Teodosia y Doriclea de todas las culpas por el regicidio y hasta de ellas celebra su virtud porque, siguiendo la antigua tradición cristiana, expuesta sobre todo por santo Tomás (*De regimine principum*) y, más cerca en el tiempo, por fray Luis de León, se concebía al soberano como un buen pastor, representante de Dios en la tierra, llegando incluso a aprobar el regicidio cuando el soberano pasa a ser un tirano y falta a su deber.[23]

Con relación a la tragedia, la opinión de gran parte de la crítica moderna ha sido muy negativa, definiéndola como una caótica acumulación de escenas desconectadas, una sucesión monstruosa de siniestras maldades, defectuosa –en sustancia– por estar preñada de un mal gusto inspirado en un tosco aprovechamiento de motivos senequistas, así como producto del malestar político y social característico de la época de la monarquía filipina. En el siglo XVIII también se la criticó sobre la base de las profundas disonancias con las reglas neo-aristotélicas características de un particular y difundido clasicismo racionalista. Muy poca atención se ha prestado al mundo interior del poeta, a su idea de tragedia, a su gusto literario. Por ejemplo, piénsese en cuanto afirmó Leandro Fernández de Moratín: «El autor se abandonó a todo género de extravíos: el carácter del príncipe es uno de aquellos que no existiendo en la naturaleza, no son admisibles en el teatro»;[24] en el juicio de Francisco Martínez de la Rosa: «Todo lo que excede, en cualquier género que sea, de la justa medida, daña a la verosimilitud que es el alma de la imitación dramática y *El príncipe tirano* adolece de ese defecto»[25] o en la más reciente opinión de Francisco Ruiz Ramón: «Adopta ante los crímenes de sus personajes una actitud impasible, libre de toda valoración moral».[26]

El literato Cueva, en su marcado interés por el género trágico en el momento en que, tras un largo silencio, se retomaba sobre todo en Italia, no aceptó que fuera una fiel reproducción del clásico griego, pero consideró que

[23] Cueva fue contemporáneo del padre jesuita Juan Mariana (1536-1624), autor de *De rege et regis institutione*, publicada en 1599, obra en la que sostiene el regicidio (será acusado de haber inspirado al monje católico François Ravaillac para matar al rey de Francia Enrique IV), el cual es visto como signo de la voluntad y de la justicia divinas. Posición claramente antimaquiavélica: la política debe estar sujeta a la moralidad. Quien transgrede se convierte en un tirano y traiciona el deber del príncipe cristiano. El regicidio es un indicativo de una providencial justicia.

[24] Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español* (ed. 1944), p. 215.

[25] Martínez de la Rosa, *Apéndice sobre la tragedia española* (ed. 1962), p. 117.

[26] Ruiz Ramón 1967, p. 129.

debía ser «nuevo», como sostenía Giraldi Cinzio,[27] para satisfacer a un público que por entonces llenaba los corrales. Ante todo, su regla fue la de apasionar y sorprender al público. Cueva tiene presente los horribles delitos del rey Sulmone, quien en *Orbecche* actúa cruelmente para vengarse de la hija, que ha desatendido sus órdenes. Guiado por una arrogante voluntad de poder absoluto, y no exento de maldad casi sádica, comete horribles delitos: para castigar a la hija, que a escondidas se casa con el joven Oronte, le corta las manos a este último, luego mata a los hijos nacidos del matrimonio, delante de la madre, y seguidamente le corta la cabeza a Oronte delante de la hija, que ha querido casarse con él en secreto: entonces, ella, desesperada y destrozada por el dolor, se mata a sí misma.

En mi opinión, con respecto a las experimentaciones trágicas de Cueva examinadas previamente, *El príncipe tirano* constituye una novedad: los delitos nefandos puestos en escena son exageraciones que obedecen a una deseada búsqueda de efectos propuesta al público, una temática grave como la de *Orbecche*, pero diversa, en la que llega a aflorar lo grotesco. Así, contrariamente a la opinión que a menudo se ha expresado en torno a que Cueva está privado de valor moral y que trata, impasible, con distancia e indiferencia cuanto presenta en escena, considero incluso que hasta el corpus de tragedias en su conjunto está permeado de un explícito moralismo.

Respecto a Giraldi Cinzio y su búsqueda de una tragedia *nueva*, hay que apuntar que de ésta asume las figuraciones trágicas, modificándolas, si bien parece casi se divierta al sugerirlas en un juego literario a una búsqueda personal efectista que quiere captar el gusto del público mediante lo irracional y lo maravilloso. Una búsqueda que a veces resulta un poco cruda, con instrumentos fáciles para conquistar a los espectadores. No hay intención alguna de crítica política contemporánea, y aún menos un ataque al monarca reinante, sino más bien una reflexión moral sobre la maldad humana y sobre la ejemplaridad de los castigos para quienes derogan las leyes divinas y humanas, movidos por una falta total de respeto a las reglas virtuosas que deben caracterizar la acción del soberano.

[27] «"La tragedia a chi legge": ne mi dei men pregiar, perch'io sia nata / da cosa nova, e non da historia antica, / che chi con occhi dritto il ver reguarda / vedrà che senza alcun biasimo, lece / che da nuova materia, e novi nomi / nasca nova tragedia» en Giraldi Cinzio, *Orbecche* (ed. 1988), p. 130.

Frente al mal y a sus medios truculentos o brutales, emergen personajes moralmente positivos como el de las damas virtuosas que no ceden a las lisonjas ni a la violencia del déspota licencioso, convirtiéndose así en heroicas ejecutoras de justicia. Incluso el viejo rey Agelao reconoce el error de haber sentido debilidad al apoyar al indigno hijo y lo castiga severamente, justificando el regicidio con palabras elogiosas. Con retórico lirismo se propone la perentoria condena de la soberbia y de la tiranía, pero sin alusiones políticas contemporáneas. Es un ejercicio literario: en plena autonomía y libertad, Cueva se sirve de detalles mágicos, de símbolos líricos, de una retórica sostenida por un lenguaje áulico, para gobernar el ingrato y escabroso tema, reconduciéndolo a una coherente y constante espectacularidad, casi divirtiéndose al realizarla. Al deleite tal vez macabro y repugnante, añade el descubrimiento de una finalidad ética y educativa. Lo horrible que le llega del teatro con impronta senequista de Giraldi Cinzio es sólo un instrumento, en parte como eco de la crisis de su tiempo que él, incluso sin compartirlo totalmente, utiliza para sus fines literarios y edificantes. El suyo es un empeño de original escritura: así, el poeta sabe dominar el ingrato y escabroso tema con una correcta representabilidad, sostenida por una clara finalidad moral.

2. OTROS AUTORES

Lupercio Leonardo de Argensola

Tras Juan de la Cueva, comienza en España, particularmente en Valencia y Zaragoza, una extensa y vivaz indagación en torno a la poesía dramática en las formas de la tragedia. En Zaragoza se halla Lupercio Leonardo de Argensola (ca. 1558-1613), quien, todavía siendo estudiante, entre 1580 y 1583, compuso las tragedias *Filis*, la cual se perdió, *Alejandra* e *Isabela*. Amigo de literatos y poetas, entre los que se contaba su hermano Bartolomé (1562-1631), se acercó a la tragedia inspirándose en los autores italianos senequistas, especialmente Giraldi Cinzio y Lodovico Dolce, aspirando a un teatro estilísticamente elevado y moralmente edificante. Ello dio lugar a una tragedia un tanto alejada de la estructura aristotélica porque el autor redujo los actos de cinco a cuatro, eliminó los coros e introdujo acciones delictivas y cruentas, con el objetivo evidente de suscitar en el público emociones violentas y espantosas.

De tal modo, en *Alejandra*, compuesta en los primeros años de la década de 1580, y ambientada en Egipto, representó sucesos relacionados con amores, traiciones, venganzas, engaños y delitos, a veces de forma tan espantosa que se cierran con la muerte de todos los personajes y, en consecuencia, con un vacío que llena la escena, propio de la culpable inmoralidad.

Por otra parte, en *Isabela* el contenido es histórico y la acción se desarrolla, en torno al año mil, en la taifa árabe de Zaragoza, cuyo señor es el moro Alboacén. Impopular entre sus súbditos cristianos, él desea expulsarlos de sus territorios pero se contiene porque se ha enamorado de Isabel, bella y joven cristiana que, sin embargo, ama –y es correspondida– a Muley, un moro que se ha hecho cristiano y ha asumido el nombre de Lupercio. La joven no cede a las indignas solicitudes de Alboacén, prefiriendo morir antes que doblegarse a tales requerimientos. Y así sucede: en primer lugar, como venganza el tirano ordena la muerte de sus familiares y, en segundo lugar, rechazado una vez más, la asesina a ella y a su enamorado. Incluso él perecerá a manos de su hermana Aja, destrozada ante tan bárbara ferocidad. Después se suicidará lanzándose a las aguas de un lago. El final de la tragedia es realmente catastrófico porque todos los protagonistas mueren, y con ellos Adualla, viejo consejero de Alboacén, y Adulce, rey de Valencia, que había prometido salvar a Isabel y a Lupercio. Por tanto, como en *Alejandra*, hay una conclusión que comporta el castigo de todos los culpables. La tragedia concluye con las palabras de esperanza de Isabel, que anuncian su renacimiento espiritual: «[...] / Pero con nueva alas y colores / renazco para dar eterno vuelo».[28] Estas dos tragedias de Argensola[29] se distinguen por el estilo culto y cuidado que, siguiendo las intenciones del autor, debía resultar grato a un «público selecto». La articulación dramática se muestra un tanto débil: el metro y los modelos literarios son italianos; las influencias senequistas y giraldianas se advierten claramente, así como lo sucedido entre Isabel y Lupercio lleva al episodio de Olindo y Sofronia narrado por Tasso en su obra maestra. No obstante, el autor, por respeto al público al que se propone «amonestar», confía los acontecimientos más horribles a los relatos de los personajes, sin llevarlos directamente a escena.[30]

[28] Leonardo de Argensola, *Isabela*, vv. 2562-2563 en *Tragedias* (ed. 2009).
[29] Ambas se publicaron sólo en 1772 por López de Sedano en *Parnaso español*.
[30] Véase Green 1945; Hermenegildo 1994, pp. 240-250; Froldi 2005; Giuliani 2009.

Cristóbal de Virués

Autor contemporáneo a Argensola fue el dramaturgo valenciano Cristóbal de Virués (1550-ca. 1614), quien difiere de Argensola porque su actividad dramática duró más y se extendió a una producción de cinco tragedias, con toda probabilidad compuestas a partir de 1580. No las publicó hasta 1609, en el volumen misceláneo *Obras trágicas y líricas*. Es posible que se representaran en Valencia y gozáran de mucha consideración, como atestiguan los juicios elogiosos de Lope de Vega.

Una tragedia la compuso siguiendo en parte los dictados de la tragedia clásica y de los modelos italianos del primer Renacimiento: *Elisa Dido*, en la cual defiende la virtud de la protagonista en contra de la tradición virgiliana de sus amores con Eneas. Dido es quien, tras el asesinato de su esposo Siqueo por deseo del tirano Pigmalión, ayudada por los consejos que el difunto marido le da en un sueño, afronta el mar y, con el tesoro de Siqueo, del que el tirano no había conseguido adueñarse, se propone fundar una ciudad en África. Llega al reino de Mauritania y obtiene el permiso para edificar la ciudad que llamará Cartago. El rey Yarba se enamora de ella, pero Dido, fiel al recuerdo de su esposo Siqueo, no acepta las propuestas reiteradas de matrimonio del rey, quien, ofendido por el rechazo, le declara la guerra y mata al comandante de sus tropas. Cuando Yarba entra en la ciudad como vencedor, se encuentra con que ella se ha suicidado, lo cual no es sino un espléndido ejemplo de virtud y fidelidad conyugal. Entonces él comprende el noble sacrificio de Dido, le rinde honor públicamente y concede la libertad a la ciudad que ella fundó.

La tragedia tiene fuerte impronta moral, según los rigurosos principios éticos que rigen toda la obra literaria de Virués (evidente igualmente en su extenso poema *El Monserrate*), que busca la alabanza de la virtud y la condena de los vicios humanos y de la ambición desenfrenada (particularmente imperante en las cortes), la exasperada pasión del amor, el ansia de poder, que privan al hombre de la paz interior y de la felicidad. Compuesta con «cuidado y estudio», según el propio Virués, la tragedia tiene un ritmo tranquilo y un estilo solemne, muy atento a la forma.

Distinta es la búsqueda técnica y poética de la tragedia titulada *La gran Semíramis*, la legendaria reina de Asiria retratada por Virués en las tres partes de esta obra, que son tres breves tragedias: mujer inteligente y astuta, también es malvada, viciosa y está devorada por una voluntad de poder inescrupulosa. De tal modo, en la tragedia asistimos a cómo su sagaz intuición la lleva a ayudar al rey Nino en la conquista de la ciudad de Batra. Al mismo tiempo, le

indica las ventajas que pueden derivar de su matrimonio. Por ello no duda en abandonar a su esposo Menón, quien, desesperado, se ahorca. Una vez seducido y conquistado Nino, con sutiles engaños programa la conquista del poder y lo consigue, matando al mismo rey y usurpando los derechos de su hijo Ninias.

Ella los engañará a todos al disfrutar de la semejanza física con Ninias, poniéndose sus trajes tras haberlo relegado, vestido de mujer, entre las sacerdotisas. Así, reinará despóticamente y presa de la lujuria, conquistando amantes que, tras los abrazos, privará de la vida. Llega incluso a enamorarse de Ninias, si bien cuando éste advierte su pasión incestuosa, indignado y espantado, la mata, difundiendo la falsa noticia de su secuestro en el cielo. Pero una vez ocupado el trono se comporta como un tirano, tal cual la madre y el padre, Nino. Por tanto, el marco que Virués muestra es hosco. Censura con severo moralismo la falsedad, los delitos, las ambiciones inmorales y los deseos inmoderados: considera necesario advertir, por contraste, para que el público tenga honestos comportamientos.

La tragedia es la mejor de Virués: Semíramis es representada como una excepcional criatura en el bien y en el mal; el dictado poético se sostiene; la organización dramática se guía sabiamente y el moralismo, como siempre en la obra de Virués, se vive interiormente.

También corre la sangre exageradamente en *La cruel Casandra*: composición de inspiración y de base no histórica cuya acción se desarrolla en la ciudad de León. La protagonista es una cortesana que con crueles calumnias lleva a la muerte a Filodelfo, confidente del príncipe leonés, y siembra muerte y destrucción por todas partes. La compleja trama tiene tonos novelescos, con intrigas y engaños que provocan la muerte de no pocos cortesanos, también ellos pérfidos y corruptos. La dura condena de Virués parece que sugiera una comparación con la realidad de su tiempo, tal vez peor. Las situaciones viles y truculentas pretenden estimular reacciones positivas. Las cortes aparecen degeneradas. Junto al áspero tono trágico también están presentes motivos cercanos al gusto de las comedias como el dinamismo y la variedad episódica que animan la representación.

En la tercera tragedia, *Atila furioso*, igualmente triunfa un senequismo truculento y un clima sombrío, en ocasiones templado por elementos novelescos y una compleja trama. El jefe de los hunos se presenta como un soberano tirano que promueve crímenes. Impulsado por los celos, impone a su amada Flaminia que se vista y se comporte como un hombre, si bien la envenena cuando él se enamora de Celia. Atila, que enloquece, hiere mortalmente a Ce-

lia y muere con ella. Pero quien lo organiza todo es Flaminia, que acabará suicidándose. Los protagonistas, en sus desmesurados comportamientos, son construidos por Virués con cierta oscura grandeza y son descritos en formas que parecen anunciar el gusto barroco.

Por último, *La infelice Marcela* se aleja de esa atmósfera oscura senequista y la acción, más que trágica, parece costumbrista. Está ambientada en Galicia, en cuya costa desembarcan náufragos que protagonizarán aventuras. A Marcela, que recuerda a la patética Isabela de la obra maestra de Ariosto, debería protegerla Alarico, a quien el marido le ha confiado la esposa, pues debe visitar a Oronte, un amigo, pero es cortejada descaradamente y salva su virtud sólo por el imprevisto asalto de unos bandidos. Esposa fiel y casta, rechaza las proposiciones de Formio, jefe de los bandidos, quien decide envenenar a su mujer, Felicia, que está enamorada de Alarico, pero a su vez ella intenta envenenarlo a él. Por error, Marcela se bebe los dos venenos y muere. Llega Oronte y con él la justicia al eliminar a los envenenadores. Más que trágica, la atmósfera del drama parece propia de la que será la comedia nueva. En efecto: tantos elementos del teatro de Virués preludian el teatro de Lope, por la mezcla de nobles y plebeyos, los tonos más relajados y la relevante importancia de los motivos del honor.[31]

Diego López de Castro

Natural de Salamanca, su labor se desarrolló sobre todo en Madrid, donde compuso en cuatro actos la tragedia *Marco Antonio y Cleopatra* en 1582. El argumento es histórico y la acción, que se desarrolla entre Roma y Egipto, contiene elementos típicos de gusto senequista en una compleja intriga donde se mezclan los hechos históricos del conflicto entre Marco Antonio y Octaviano (que quiere vengar el abandono de su hermana Octavia por parte del marido, Antonio), así como después se añade la pasión amorosa de Antonio por la reina de Egipto, Cleopatra, con episodios de conjuras palaciegas, traiciones, venganzas, venenos y suicidios. El autor tiende a exhibir en escena cada rasgo particular con escaso sentido dramático, aun cuando no faltan de-

[31] Bibliografía: Sargent 1930; Froldi 1968, pp. 112-116; Hermenegildo 1973, pp. 218-233; Weiger 1978; González-Quevedo Alonso 1979; Sirera 1981; Hermenegildo 1983; Weiger (ed.) 1985; Sirera 1986; Sirera 1987; Hermenegildo 1995; Froldi 2004; Hermenegildo (ed.) 2003; Bernal Lavesa 2005; Ferrer Valls 2005.

licados apuntes líricos y una eficaz presentación de los personajes, particularmente del débil Antonio, que se deja dominar por una desprejuiciada y deseosa Cleopatra. Cuando el conflicto entre Marco Antonio y Octaviano se resuelve con la victoria del primero en la batalla naval de Azio (31 a. de C.), Cleopatra consigue escapar en una nave y llega a Egipto. Marco Antonio la sigue, pero, al recibir la falsa noticia de su muerte, se suicida. Sin embargo, Cleopatra está viva todavía: cuando se da cuenta de que él se ha quitado la vida, también ella se suicida mediante el mordisco venenoso de dos serpientes que pone en su seno. Otros personajes de la corte son trazados con propiedad, como la perspicaz Marcela, primera amante de Marco Antonio; o el frívolo Flaminio y el patético Eros. Predomina en el autor una actitud moralizadora, que se advierte en los monólogos sobre todo: condena duramente los excesos amorosos y los vicios humanos, en particular la deslealtad y la traición.[32]

Miguel de Cervantes

Entre las experimentaciones trágicas de finales del siglo XVI, obligatorio resulta considerar también *El cerco de Numancia*, la obra que Miguel de Cervantes (1547-1616), después de tres años de su liberación de la prisión en Argel, llevó a la escena madrileña hacia 1583, al comienzo de su actividad teatral. El texto se perdió y sólo en 1784, sobre la base de un manuscrito hoy conservado en la Biblioteca Nacional española, lo publicó el célebre editor Antonio Sancha, quien no dudó en definirlo como tragedia.

La obra se acerca a las que hasta ahora se han examinado: se estructura en cuatro jornadas, carece de coros, no presenta únicamente personajes de rango elevado sino que tiene por protagonista a una ciudad entera cuyos habitantes, asediados por los romanos, y sin disponer de más víveres, colectivamente deciden matarse, inmolándose con el fin de evitar el deshonor del rendimiento. Los numantinos, vencidos por la potencia preponderante de los romanos, con su heroico sacrificio conquistaron la fama eterna y, moralmente, acabaron venciendo. Para Cervantes, la heroica Numancia se convierte en símbolo de la España de su tiempo: victoriosa en Lepanto, conquistadora de

[32] El texto manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España. De su edición se ocupó Rennert 1908. Véase también: Crawford 1937, p. 172; Hermenegildo 1994, pp. 238-240. Sobre algunos problemas textuales de la tragedia de López de Castro, véanse las observaciones de Vaccari 2006, pp. 47-48.

lejanas tierras, ligada a Portugal desde hacía poco tiempo, y así gran potencia ibérica dispuesta para un glorioso destino imperial. En la tragedia intervienen las que Cervantes definió como «figuras morales», es decir, personificaciones simbólicas que, con una función cercana a la de los coros clásicos, comentan los sucesos y pronostican el destino futuro: de este modo, el río Duero, que corre junto a Numancia, celebra solemnemente el heroísmo de la ciudad que le dará fama eterna: «que no podrán las sombras del olvido / oscurecer el sol de sus hazañas» (I, 462-463).[33] Además, anuncia el futuro de España, que dominará el mundo y la misma Roma, cuando un rey: «será llamado, siendo suyo el mundo, / el segundo Felipe, sin segundo» (I, 511-512). También se personifica la guerra, a menudo tan detestada, pero que puede adquirir valor cuando: «en todo el orbe de la tierra / será llevada del valor hispano» (IV, 1996-1997).

El patriotismo cervantino se manifiesta igualmente en el último episodio del drama que narra: el sacrificio de Viriato, el único superviviente de Numancia, que se había salvado refugiándose en una torre del padre. Al no aceptar el ofrecimiento de Escipión, el condotiero romano que quería salvarle la vida para hacer ostentación de él en su triunfo romano, muere lanzándose al vacío y su extremo acto heroico vivirá en el recuerdo: «del valor que en los siglos venideros / tendrán los hijos de la fuerte España» (IV, 2434-2435).

En el texto cervantino la inspiración patriótica es sumamente notable, pero más allá de tan noble sentimiento, a veces presentado con tenso vigor retórico, la tragedia vive y conquista al público por la profunda humanidad que caracteriza los numerosos episodios capaces de suscitar fuertes emociones, como el de la madre que no puede dar de comer a su hijo pequeño, o el de la joven que acoge al novio que está muriéndose tras una infeliz salida de Numancia en busca de un poco de comida, y que luego también debe asistir a la muerte del hermano después de que este le haya comunicado el triste fallecimiento de los padres. Las «figuras morales» que aparecen en escena no actúan como personajes sino como entidades superiores que ofrecen una perspectiva particular a los acontecimientos, confiriéndoles un valor universal.

Con el paso del tiempo, la tragedia cervantina ha adquirido, por los elevados valores que expresa, un extraordinario significado simbólico, por el cual se ha representado en las circunstancias históricas más dramáticas.[34] Así, cuando en la actualidad se lleva a escena, goza de una gran aceptación por parte del

[33] Utilizo, aquí y en adelante, la edición de Marrast (1961).

[34] Por ejemplo, durante el asedio napoleónico a Zaragoza de 1808 o, en tiempos más recientes, durante el asedio de los franquistas al Madrid republicano.

público por las fuertes emociones que despierta en las dramáticas situaciones de los episodios individuales y, sobre todo, por la decidida afirmación del valor humano del derecho a la libertad.[35]

Gabriel Lobo Lasso de la Vega

De unos años después son las dos tragedias del autor madrileño Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1559-1615), quien las publicó, y ambas en tres actos, en el volumen misceláneo titulado *Primera parte del romancero y tragedias: la Tragedia de la honra de Dido restaurada y la Tragedia de la destruición de Constantinopla* (1587).

En la primera, el autor se propone rehabilitar la fama de la reina Dido, quien en la tradición virgiliana aparece perdidamente enamorada de Eneas, por cuyo abandono se suicida. En cambio, para el autor Dido es la casta esposa de Siqueo que obra en la virtud. A él lo asesina el tirano Pigmalión.

Dido es fiel a su marido, quien en un sueño le revela que Pigmalión ha ordenado su muerte para posesionarse de un tesoro que él había escondido. Así, le indica el lugar donde se halla, aconsejándole que lo recupere y huya con él. Dido lo hace: con una embarcación arriba a Chipre, donde recoge a ochenta doncellas, futuras esposas de los jóvenes de la nueva ciudad que ella quiere fundar. Al llegar al reino africano de Yarba, obtiene de éste el permiso para edificar una ciudad de la extensión de una piel de toro. Dido corta la piel en menudísimas tiras, obteniendo una superficie más extensa para su ciudad, que se llamará Cartago. Con mucha inteligencia, fija las leyes para gobernarla. Admirador de su belleza y de sus dotes, Yarba quiere casarse con ella, pero Dido, siempre fiel al recuerdo de Siqueo, rechaza la propuesta. Entonces el rey asalta la ciudad, mata a su defensor más fuerte y, cuando encuentra a Dido, la halla muerta, pues se ha suicidado para no traicionar el recuerdo de su esposo. Yarba honrará este gesto, dejando libre la ciudad.

[35] Inmensa es la bibliografía dedicada a Cervantes, al conjunto de sus obras o, en particular, a *La Numancia*, por parte de los críticos *clásicos* (Cotarelo, Castro, Casalduero, Doménech, Marrast, Selig, De Armas, Hermenegildo, Canavaggio, Zimic, Eduards, Günther, Rey Hazas). Por tanto, aquí me limito a mencionar los más recientes ensayos en torno a *La Numancia*, partiendo de los publicados desde 1997: Karegeorgon Bastos 1997; Canavaggio 1998 y 2003; Maestro 1997 y 2000; Ruiz Ramón 1999; Endress 2003; Armstrong-Roche 2005; Kahn 2007 y 2008. También debe señalarse la edición de Sevilla Arroyo (2001).

Características similares presenta la segunda tragedia, *Tragedia de la destruición de Constantinopla*, también de argumento histórico: esta vez aborda la destrucción llevada a cabo por Mahoma II en 1453. El autor juzga terrible tal suceso para los pueblos cristianos, amenazados por la expansión turca (particularmente sentida en España, en donde vivían innumerables moriscos). Mas Lasso de la Vega también siente la necesidad de llamar la atención a los cristianos por sus vicios. Al final de la tragedia el poeta, con la derrota cristiana y el saqueo total de la ciudad, narra la muerte de Constantino y Justiniano.

Estas tragedias cierran la época de los experimentos clásicos y senequistas del género: sus obras constituyen, como afirma Ruiz Ramón (1967): «la liquidación de la tragedia»[36] en España o, como escribe Canavaggio (1988): «la superación de un género frustrado».[37] En ellas se advierte un aura totalmente nueva: alejadas de las tradiciones clásicas por el senequismo, ya se perciben las características del nuevo género que está mostrándose en el teatro español: la *comedia nueva* de Lope de Vega, la cual se impondrá durante mucho tiempo en España, constituyendo un espectáculo en el cual lo trágico y lo cómico coexisten y se mezclan con el nombre genérico de *comedia*.[38]

3. OBSERVACIONES CONCLUSIVAS SOBRE LAS TRAGEDIAS DE JUAN DE LA CUEVA

Tras el análisis sintético de la aparición de la tragedia en España, en los últimos veinte años del siglo XVI, de su surgimiento y su manifestación en diversos lugares y con características y éxitos diversos, considero oportuno detenerme, en particular, en el teatro trágico de Juan de la Cueva, para tratar de definir su peculiar significado.

Como es sabido, en España el despertar del género trágico, con Bermúdez y Artieda, en principio se había establecido en función de los modelos griegos, en los que se había inspirado el teatro italiano del primer Renacimiento, si bien después se prefirió el modelo latino de Séneca y de sus seguidores, sobre todo Giovan Battista Giraldi Cinzio y Lodovico Dolce. Ellos habían realizado

[36] Véase también Ruiz Ramón 1999.

[37] Asimismo, véase Froldi 1989.

[38] El mayor estudioso y editor de Lasso de la Vega es Alfredo Hermenegildo, de quien son las siguientes ediciones: *Tragedia de la destruyción de Constantinopla* (1983); *Tragedia de la honra de Dido restaurada* (1986). Véanse también Hermenegildo 1989 y 1994, pp. 260-269.

un feliz compromiso entre las formas áulicas de tendencia griega de Trissino y los florentinos y un gusto teatral más moderno, orientado hacia una vivaz experimentación literaria y escénica, aceptando la lección del teatro senequista, que, según Giraldi Cinzio: «avanza, nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà della sentenza, tutti i Greci che scrissero mai».

Principalmente fue el texto de *Orbecche* del poeta de Ferrara, aplaudido e imitado en todas partes en Europa a partir de 1541, el que ejerció una intensa influencia en Juan de la Cueva y suscitó en España un vivo interés por la nueva forma poética, la tragedia, desviándose del clasicismo más rígido de la obra de Bermúdez y Artieda, y prefiriendo así la más cercana al compromiso entre formas áulicas de la tragedia clásica y las instancias modernas, no sin influjos sensibles del teatro latino de Séneca, que parecía más cercano al sentir de una época que, superada la mitad del siglo, había abandonado el antiguo sueño de la armonía ideal del primer Renacimiento y había acogido una concepción más conforme a la realidad cambiante del clima ideológico y moral característico de la que se ha identificado como «crisis del Renacimiento».

Juan de la Cueva, quien se había educado en el humanismo de Juan de Mal Lara y de Diego Girón, y que se había mostrado poeta de alta inspiración lírica, en 1577, recién regresado de su viaje en México, se dio cuenta de la gran oportunidad poética que constituía el nuevo género trágico, todavía desconocido en su patria. Así, compuso e hizo que se representaran en los corrales de su ciudad natal, Sevilla, las cuatro tragedias antes apuntadas, que, con las diez comedias, constituyeron el intento de transferir las experimentaciones del nuevo género poético al vasto público heterogéneo de los corrales. Recurriendo a temas clásicos, a antiguas leyendas medievales españolas y a la pura fantasía, se esforzó en crear, con el eco ya lejano de la tradición clásica, una forma más original y moderna de poesía dramática. Fue el primero en introducir el gusto, las innovaciones estructurales de la tragedia senequista, la métrica italiana más adecuada a las variadas situaciones dramáticas, así como el empleo de un lenguaje áulico junto a otro más realista y popular, con una búsqueda constante de espectacularidad sostenida a veces por una retórica rebuscada.

Cueva no olvida su inicial inspiración poética y, por tanto, sus textos trágicos abundan en fragmentos líricos. En él constantemente está presente el humanismo: es siempre un literato culto, educado estilísticamente, en ocasiones rebuscado, equilibrado en el uso de los esquemas métricos más adecuados a las varias situaciones dramáticas, bien de tradición española, bien italiana. Es autor escrupuloso y reservado, poco inclinado a acercarse a temas contemporáneos y a problemas de naturaleza política (en esto es totalmente diverso del

teatro trágico contemporáneo inglés), así como más sensible hacia argumentos y motivos trágicos de carácter moral con finalidad educativa, a menudo presentes en varias comedias.

De la acogida reservada a sus tragedias en los corrales, no sólo sevillanos, no quedan testimonios precisos, pero muy probablemente debió de ser escasa, como les sucedió a los textos publicados para la lectura. Esto mismo les sucede a las obras de otros autores trágicos de su tiempo a causa de la falta de preparación del público, que se hallaba ante un género alejado de la tradición local y era más propenso a acoger, como sucedería en pocos años, una solución teatral distinta: la *comedia nueva* de Lope, género mixto que, durante dos siglos, se afirmó en la escena española. De hecho, el término 'comedia', como apuntó Profeti 2006, pasó a significar «una simple estructura del modo de representación» (p. 300).

A menudo, el Cueva innovador no ha recibido la atención merecida ni por la crítica de su tiempo ni por la sucesiva, como señalé en otras páginas dedicadas a la *Tragedia de los siete Infantes de Lara* (Froldi 2010). Particularmente intenso fue el silencio en torno a su obra en los primeros decenios del siglo XIX, influidos por el mayor gusto de tendencia clásica (piénsese en las malogradas interpretaciones de Luzán, Moratín o Martínez de la Rosa).

Sólo a finales de siglo y en los primeros años del XX su teatro comenzó a ser considerado y valorizado, sobre todo como precursor del llamado teatro nacional, rico de fuentes y de personajes pertenecientes a la Edad Media española. No obstante, en mi opinión, tal interpretación es inexacta. Cueva está muy alejado del espíritu de la experiencia lopesca y sus tragedias, a menudo criticadas por la falta de observación de las reglas neo-aristotélicas y por la representación del mal, al cual se pensó que el autor era indiferente y álgido. Por el contrario, constantemente Cueva está atento a la edificación moral y usa lo maravilloso y lo terrible, el tremendismo y la crueldad en la escena para advertir, purgar y educar al público. Como hemos visto, hasta puede llegar a construir en *El príncipe tirano* un drama de pura fantasía mediante episodios de violencia y horror inusitados, representados con efectos escénicos desconcertantes que venían a sugerir intensas reflexiones éticas.

Así, la obra de Cueva debe entenderse como la de un fino intelectual, buscador curioso de novedades, no sin ocasionales caídas, pero siempre moralmente situado y coherente, siempre cercano al público que quiso entretener y educar, tal como sugería el antiguo lema horaciano.

APÉNDICE I:
APUNTES SOBRE EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

En la literatura latina, en el período arcaico, entre los siglos III y I a. de C., la tragedia se afirmó, sobre todo, recurriendo a temas tomados de la tradición griega (por ejemplo, del ciclo histórico troyano), pero no tenemos conocimiento de textos completos, al haber sobrevivido muchos títulos y pocos fragmentos. Un autor que apasionó al público por mucho tiempo fue Livio Andrónico. De Gneo Nevio se conservan los títulos de ocho tragedias de argumento griego y dos de argumento latino (*praetextae*). De Quinto Ennio sabemos que, sobre todo, se inspiró en la tragedia euripidiana. De Marco Pacuvio conocemos doce títulos de argumentos griegos y de una *praetextae*. Por último, de Lucio Accio nos han llegado 650 versos y los títulos de muchas tragedias de tema griego y de dos *praetextae*. Pero el interés y el gusto de la tragedia entre los romanos se fue extinguiendo en el siglo I a. de C. En sus *Etymologiae* (VIII, 7 y XVIII, 42-49), Isidoro de Sevilla (560-636) conservó algunas noticias confusas sobre la tragedia antigua mencionadas en citas de clásicos y notas de gramáticos latinos del siglo IV a. de C. (Diomedes y Donato) que continuaron teniendo mucha fortuna en el Medievo. Sobre el concepto de tragedia del período clásico en la Edad Media, véase Kelly 1993. En particular, acerca de la tragedia en la Edad Media, véase Guastalla 2006, cap. 3 («La tragedia nel Medioevo», pp. 125-166), al cuidado de Giacomo Cardinale y Gianni Guastalla.

El estudio del teatro de Séneca tuvo lugar en el siglo XIII: en Italia, Lovato de'Lovati (1240-1309) escribió un comentario sobre dicho teatro. Así también, de evidente influencia senequiana es *Ecerinis* (1314), de Albertino Mussato (1262-1309). Tras esta obra, en Italia escribieron dramas en latín, en los siglos XIV y XV, el vicentino Antonio Loschi (1365-1441): *Achilles*; el veneciano Gregorio Correr (1411-1464), quien compuso *Progne* en 1429; el florentino Leonardo Dati (1408-1472), autor de *Hiempsal* (1442), en torno al nieto del rey de Numidia Masinisa, asesinado por Yugurta. Por otra parte, un amplio trabajo sobre el Séneca trágico es el del dominico inglés Nicholas Trevet (1266-1334). Observamos que esta producción de dramas en lengua latina que consideramos pre-humanística, por la clara inspiración a partir de temas clásicos, aumenta desde entonces por el redescubrimiento de la *Poética* aristotélica que Giorgio Valla (1445-1500) tradujo en latín en 1498 (el texto griego lo publicó en 1508 Giano Lascaris, 1445-1535). A finales de siglo, también hubo dramas inspirados en temas de historia contemporánea: es el caso de dos espectáculos montados en Roma por Carlo Verardi (1440-1500), de Cesena, quien al conocer la noticia de la conquista de Granada por Fernando el Católico, compuso la *Historia Baetica* y, un año después, *Ferdinandus servatus*, en torno a cómo escapó al atentado urdido en su contra en Barcelona. Tras el final del siglo XV y el inicio del XVI, Jodocus Badius Ascensius (1462-1535), nacido en Flandes, pero quien obró sobre todo en París, publicó dos ediciones suyas de las tragedias de Séneca (1493-1502). Por entonces, ya se empezaban a escribir tragedias en lengua vernácula. En Italia, se considera como primer intento de tragedia modelada sobre la tradición griega la *Sofonisba*, compuesta por Gian Giorgio Trissino (1478-1550), que él preparó en torno a 1515 y publicó en 1524. Se trató de una elaboración

esencialmente literaria (fue puesta en escena sólo en 1562, en Vicenza). Después, como Trissino, siguieron fielmente los modelos griegos los eruditos del círculo florentino de los «Orti Oricellari»: Giovanni Rucellai, que compuso *Rosmunda* y *Oreste*; Alessandro Pazzi de' Medici, que escribió *Dido in Cartagine* (1524) y, de Eurípides, ofreció *Electra* en traducción latina y *Edipo* en lengua italiana; Luigi Alamanni (1495-1556), traductor de *Antígona*, de Sófocles. Esta etapa florentina la cerró Lodovico Martelli (1503-1530), que empezó a componer una *Tullia* sobre un tema de Tito Livio, modelándola a partir de *Electra*, si bien no la concluyó. *Orbecche*, de Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504-1573), representó una novedad, no sólo por su búsqueda textual modelada en función de las formas griegas, pero con notables influjos senequistas, sino también por constituir un espectáculo de muy cuidada puesta en escena, así como con características más cercanas a la sensibilidad del público cortesano que, ahora cambiado, se mostraba capaz de apreciar, además del texto poético, la preparación del escenario, la dicción de los actores y sus capacidades expresivas. La primera representación tuvo lugar en 1541 y la primera publicación en 1543. El éxito fue clamoroso: la obra se reeditó varias veces y fue difundida e imitada en toda Europa. Todo el teatro de Giraldi se publicó póstumamente en 1583 al cuidado de Giulio Cesare Cagnacini, con un prólogo del hijo del autor, Celso Giraldi. Una edición moderna fundamental es la de Cremante 1988, pp. 283-448. En España, recientemente han sido publicadas tres tragedias (*Didone*, *Gli Antivalomeni*, *Euphimia*) por Irene Romera (ed. 2008). De Giraldi, además de las tragedias, también son destacables su ensayo crítico *Discorso intorno al comporre delle commedie e tragedie (lettera a Giulio Ponzio Ponzoni)* (1543), así como la extensa colección de novelas *Ecatommiti* (1565). Paralela a la producción de Giraldi es la de Lodovico Dolce (1508-1568). En 1543 había reelaborado *Hecuba* de Eurípides y *Thieste* de Séneca; después, en 1546 había afrontado la escena con *Didone*. En 1560 publicó dos volúmenes de *Commedie e Tragedie* y, en el mismo año, presentó todas las tragedias senequistas en traducción italiana. Concluyó su carrera teatral con *Marianna* (1565) y *Le Troiane* (1567).

En España se advierte un inicial conocimiento del valor dramático del término *tragedia* cuando, en algunas universidades, se pusieron a estudiar los textos clásicos griegos (generalmente conocidos por su traducción latina). Es el caso de Fernán Pérez de Oliva (1494-1531), quien conoció Italia, estudió en la Sorbona de París y fue elegido después rector de la Universidad de Salamanca en 1529. Tradujo libremente *Electra* de Sófocles en *Venganza de Agamenón*, así como el texto euripideo *Hécuba* en su *Hécuba triste*, contribuciones con notables intereses filosóficos y literarios, como destacó Peale 1976. Hermenegildo 1994, pp. 128-130, subraya el notable éxito de la prosa castellana (elegancia y propiedad), que se acompaña de reflexiones morales «de sabor cristiano». Para Novo 1993, no sólo es rica de alabanza su límpida prosa castellana, sino que ha de considerarse su clara intención de hacer revivir los modelos trágicos antiguos de forma dramática. Véase también Novo 1996. Por otra parte, D'Artois 2009 consideró que «*La venganza de Agamenón* (1528) et *Hécuba triste* de Pérez de Oliva son des traductions qu'il faut rattacher au projet humaniste de leur auteur. Elle ne répondent pas à un interêt spécifique pour le genre et n'ont pas été conçues pour la scène» (p. 73). En ámbito

portugués vulgar, en 1547, el escocés George Buchanan (1500-1582) había llegado a Coimbra para enseñar retórica y había llevado a la escena universitaria algunos dramas basados en modelos euripideos (*Alcesti*, *Medea*), así como otros de temas bíblicos, siempre con formas clásicas. Tras él hubo experimentación, también en ámbitos universitarios, de Diogo de Teive (1514-1569) y de su discípulo Antonio Ferreira (1528-1569), quien de él había tomado el impulso para investigar la tragedia italiana (véase Stegagno Picchio 1964, p. 105).

APÉNDICE II:
JUAN DE LA CUEVA, PERFIL BIOBIBLIOGRÁFICO

El literato sevillano Juan de la Cueva (1543-1612) tuvo una formación humanística y cultivó la poesía desde que era joven, con clara prevalencia de la poesía lírica de corte petrarquesco. En 1574, acompañó a México a su hermano Claudio, inquisidor apostólico y archidiácono de Guadalajara. Siempre fiel a la poesía lírica, recogió treinta y dos composiciones en un volumen misceláneo titulado *Flores de varia poesía* (1577), cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España. El mismo año regresó a España, donde se despertó en él un nuevo interés poético, concretamente hacia la poesía dramática, bajo la impronta de la cultura italiana de mediados de siglo. De tal modo escribió las diez comedias y cuatro tragedias que señalan en España el inicio de una búsqueda literaria abierta a un vasto contacto con el público. Sin embargo, no olvidó su pasión por la poesía lírica, como muestra el volumen de *Obras* publicado en 1582, dedicado a J. Téllez de Girón, su maestro de humanismo. Así también, con el fin de dar a conocer su poesía dramática, en 1583 publicó la *Primera parte* de sus *Comedias y tragedias* y de ella hizo una segunda edición en 1588: era una invitación evidente a la lectura para un público culto amante de la poesía. Al mismo tiempo también hubo interés por una poesía de carácter popular sobre temas históricos, clásicos, humanísticos, reunida en el libro *Coro febeo de romances historiales* (Sevilla, Francisco Pérez, 1587). Un segundo *Coro febeo* permaneció inédito y su manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España (ms. 4070). En 1585 había presentado *Viaje de Sannio*, concebido y lentamente perfeccionado años antes. Ya entrando en el siglo XVII, precisamente en 1603, publicó en Sevilla el poema heroico *La conquista de la Bética*, también por Francisco Pérez. Otras obras han quedado en un manuscrito de 1604. Dos años después, en 1606, dio a la imprenta el *Ejemplar poético* (tres cartas en verso en torno a la poesía y a la escritura poética). En 1607, desde Sevilla se trasladó con su hermano a Cuenca, donde en 1608 compuso el poema didáctico *Los inventores de las cosas* (el manuscrito se conserva en la Biblioteca colombina). Inéditos igualmente son dos volúmenes de *Rimas*. Al morir su hermano en 1611, se marchó a vivir con una hermana en Granada, donde falleció en 1612. Su empeño dramático aparece como un paréntesis con respecto al lírico. Sin embargo, en 1593 había solicitado la autorización para la publicación de un segundo volumen de comedias y tragedias, pero el proyecto no se realizó.

Valga apuntar que en 1609 salió una segunda edición del *Ejemplar poético*. Acerca de su actividad poética, véase Reyes Cano 1980; Prieto 1984, pp. 501-520 (véase el capítulo especialmente dedicado a Juan de la Cueva). En cuanto a ediciones modernas de algunas de sus obras: *Fábulas mitológicas y épico-burlescas* (Cueva 1984); *Églogas completas* (Cueva 1988); *Viaje de Sannio* (Cueva 1990), todas al cuidado de José Cebrián, autor también de los estudios especialmente dedicados a Juan de la Cueva (1986 y 1991).

BIBLIOGRAFÍA

ACUTIS, Cesare, *La leggenda degli Infanti di Lara*, Turín, Einaudi, 1978.

ARMSTRONG-ROCHE, Michael, «Imperial Theater of War. Republican Virtues under Siege in Cervantes' *La Numancia*», *Spanish Cultural Studies*, VI, 2 (2005), pp. 185-203.

BERMÚDEZ, Jerónimo, *Primeras tragedias españolas*, ed. por Mitchell D. Triwedi, Dept. of Romance Languages, University of North Carolina (Estudios de Hispanófila, 34), 1975.

BERNAL LAVESA, Carmen, «Seguimiento e innovación de los autores clásicos en la tragedia del siglo XVI. *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués», en *Entre la creación y la recreación*, Valencia-Bari, Levante editori, 2005, pp. 123-149.

BOUWSMA, William J., *The Waning of the Renaissance 1550-1640*, Yale, Yale University Press, 2000, New Haven-London, 2000 (trad. esp. *El otoño del Renacimiento 1550-1640*, Barcelona, Crítica 2001).

CANAVAGGIO, Jean, «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», en Víctor García de la Concha (ed.), *Literatura en la época del emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 181-195.

— «El senequismo de *La Numancia*. Hacia un replanteamiento», en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universidad de las Islas Baleares, 1998, pp. 3-12.

— «Cervantes dramaturgo, 25 años después», en Jesús G. Maestro (ed.), *El teatro de Cervantes ante el IV Centenario*, Pontevedra, Mirabel Editorial (Theatralia, 5), 2003, pp. 453-463.

CEBRIÁN, José, *La fábula de Marte y Venus. Significado y sentido*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986.
— *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El cerco de Numancia*, ed. de Robert Marrast, Salamanca, Anaya, 1961.
— *La Numancia*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
CHASTEL, André, *La crise de la Renaissance*, Ginebra, Skira, 1968.
CRAWFORD, James P. Wickersham, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1937 (reedición con adiciones bibliográficas de W. T. McCready, Philadelphia, 1965).
CREMANTE, Renzo, *Teatro del Cinquecento, La tragedia*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1988.
CUEVA, Juan de la, *Fábulas mitológicas y épico-burlescas*, ed. por José Cebrián, Madrid, Editora Nacional, 1984.
— *Églogas completas*, ed. por José Cebrián, Madrid, Miraguano, 1988.
— *Viaje de Sannio*, ed. por José Cebrián, Madrid, Miraguano 1990.
— *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*, edición de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura (Centro Andaluz de Teatro y Centro de documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, colección «Cuadernos escénicos», XV), 2008, pp. 240-321.
CUMMINS, John G., «The chronicle texts of the legend of the Infantes de Lara», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII (1976), pp. 101-116.
D'ARTOIS, Florence, *La tragedia et son public au Siècle d'Or (1575-1635). Introduction à l'etude d'un genre: le cas de Lope de Vega*, These, París, Université de Paris Ouest-Nanterre-La Defense, 2009.
ENDRESS, Heinz-Peter, «La guerra como asunto, situación, motivo y tema central de *La Numancia*», en *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario*, Vilagarcía de Arousa-Pontevedra, Mirabel, 2003, pp. 283-289.
FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español*, Madrid, Atlas (BAE, II), 1944.
FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT). Edición digital*, Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos, 50), 2008.
— «Aventuras novelescas en el teatro español de fines del siglo XVI: heroínas perseguidas en la obra de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega», en Miriam Chiabò (ed.), *XXVIII Convegno Internazionale Romanzes-*

che avventure di donne perseguitate nei drammi fra 400 e 500, Roma 7-10 octubre, 2004, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 2005, pp. 319-342.

FREUND, Marketa L., «Algunas observaciones sobre *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez», *Revista de Literatura*, XIX (1961), pp. 103-112.

FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968.

— «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 457-462.

— «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempo de Felipe II, Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 15-30.

— «La *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués: literatura y teatro», en Olivia Navarro y Antonio Serrano Agulló (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, pp. 15-28.

— «La *Alejandra* de L. L. de Argensola», en Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi (eds.), *Por discreto y por amigo: mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 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 José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC, IV, 1, 2008, pp. 140-159.

— «Juan de la Cueva y su *Tragedia de los siete Infantes de Lara*», en *Revista de Literatura*, 144 (2010), pp. 325-339.

GIRALDI CINZIO, Giovanni Battista, *Didone*, *Gli Antivalomeni*, *Euphimia*, ed. por por Irene Romera, Madrid, Universidad Complutense, 2008.

GIULIANI, Luigi, edición de Leonardo de Argensola, 2009.

GONZÁLEZ-QUEVEDO ALONSO, Silvia, «Estudio de *La cruel Casandra* y de *La infelice Marcela* de Cristóbal de Virués», en Alva V. Ebersole (ed.), *Perspectivas de la comedia*, II, Valencia, Albatros- Hispanófila, 1979, pp. 11-25.

GREEN, Otis H., *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, IFC, 1945 (trad. española de la 1.ª edición americana, Philadelphia, 1927).

GUASTALLA, Gianni (ed.), *Le rinascite della tragedia*, Roma, Carocci, 2006.

HAUSER, A., *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance*, Múnich, Bech, 1964.

HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

— «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», *Criticón*, 23 (1983), pp. 89-115.

— «Gabriel Lobo Lasso de la Vega y el discurso político centralizador en la España de fines del siglo XVI», *Letras de Deusto*, XIX, 44 (1989), pp. 123-140.

— *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.

— «Procedimientos de teatralización: la *Nise lastimosa* de J. Bermúdez», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 15-35.

— «Texto literario vs. texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 109-118.

— «Jerónimo Bermúdez y la dramatización del vacío del poder, la *Nise lastimosa*», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena V. Homenaje a Marc Vitse*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 87-100.

— edición de Virués, 2003.

KAHN, Aaron M., «Representation and Interpretation of Historical Characters in Cervantes' *La Numancia*: Jugurtha and Viriatus», *The Bulletin of Hispanic Studies*, 84 (2007), pp. 573-587.

— *The Ambivalence of Imperial Discourse: Cervantes's* Numancia *within the 'Lost Generation' of Spanish Drama (1570-90)*, Oxford, Peter Lang, 2008.

KAREGEORGON BASTOS, Christina, «El texto espectacular y sus implicaciones ideológicas en *La Numancia*», en Aurelio González (ed.), *Texto y representación en el teatro cervantino*, México, El Colegio de México, 1997, pp. 23-44.

KELLY, Henry Ansgar, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

KLANICZAY, Tibor, *La crisi del Rinascimento e del Manierisno*, trad. al italiano de Riccardo Scrivano, Roma, Bulzoni, 1973.

LASSO DE LA VEGA, Gabriel Lobo, *Tragedia de la destruyción de Constantinopla*, edición de Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1983.

— *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, edición de Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986.

LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio, *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

LÓPEZ DE CASTRO, Diego, *Marco Antonio y Cleopatra*, edición de Hugo A. Rennert en *Revue Hispanique*, XIX (1908), pp. 184-237.

MAESTRO, Jesús, «*La Numancia* cervantina. Hacia una poética moderna de la experiencia trágica», *Anales Cervantinos*, 35 (1997), pp. 205-221.

— «Hacia una tragedia moderna. La poética de lo trágico en *La Numancia*», en *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000, pp. 155-198.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Apéndice sobre la tragedia española*, Madrid, Atlas (BAE, III), 1962.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los infantes de Lara* (1896), tercera edición, Madrid, Espasa Calpe, 1971.

MICOZZI, Patrizia, «Juan de la Cueva, *Los siete Infantes de Lara* (1579)», *Quaderni di Filologia e Lingue romanze*, 5, III (1990), pp. 77-97.

NOVO, Yolanda, «Textos trágicos del XVI: la problemática delimitación del corpus de un género olvidado», en Felipe Pedraza Jiménez (ed.), *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1992*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, pp. 35-61.

— «Notas para el estudio de la tragedia del XVI», en I. Arellano *et al.* (eds.), *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la AISO. II, Teatro*, Pamplona-Toulouse, GRISO-LEMSO, 1996, pp. 291-300.

PEALE, George C., *Fernán Pérez de Oliva, Teatro, estudio y edición*, Córdoba, Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1976.

PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, II, Madrid, Cátedra, 1984.

PROFETI, Maria Grazia, «Il teatro tragico spagnolo», en Gianni Guastalla (ed.), *Le rinascite della tragedia*, Roma, Carocci, 2006, pp. 287-328.

RAIMONDI, Ezio, *Rinascimento inquieto*, Palermo, U. Manfredi, 1965.

REY DE ARTIEDA, Andrés, *Los amantes*, ed. por Eduardo Juliá Martínez, en *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, RAE, 1929.

— *Los amantes*, edición de Carmen Iranzo, Madrid, Taurus, 1981.

— *Los amantes*, edición de Teresa Ferrer Valls, en *Teatro clásico en Valencia*, I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, pp. 5-66.

REYES CANO, José María, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1980.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1967.
— «Cervantes dramaturgo: las "figuras morales" en *La Numancia*», en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II, Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 51-64.
SARGENT, Cecilia V., *A study of the dramatic Works of Cristóbal de Virués*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1930.
SIRERA, Josep Lluís, «Los trágicos valencianos», *Cuadernos de Filología*, III, 1-2 (1981), pp. 67-91.
— «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», en José Luis Canet (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II. La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 69-101.
— «Cristóbal de Virués y su visión del poder», en Miriam Chiabò y Federico Doglio (eds.), *Mito e realtà del potere nel teatro, dalla Antichità classica al Rinascimento*, Roma, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1987, pp. 275-300.
STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Storia del teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.
TRIWEDI, Mitchell D., «Notes on Bermúdez's *Nise laureada* and Dolce's paraphrase of Seneca's *Thyestes*», en *Philological Quarterly*, XLII, 1 (1963), pp. 97-102.
VACCARI, Debora, *I «papeles de actor» della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Florencia, Alinea, 2006.
VATTERONI, Sergio, «Osservazioni sulla leggenda degli Infanti di Lara nella prima *Crónica General*», *Medioevo romanzo*, XVIII (1993), pp. 31-61.
VIRUÉS, Cristóbal de, *La infelice Marcela*, edición de John Weiger, Valencia, Albatros Hispanófila, 1985.
— *La gran Semíramis* y *Elisa Dido*, edición de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2003.
WEIGER, John G., *Cristóbal de Virués*, Boston, Twaine, 1978.
— edición de Virués, 1985.