

LA TRAGEDIA: DE PEREZ DE OLIVA A JUAN DE LA CUEVA

Alfredo Hermenegildo

Université de Montréal

Uno de los problemas característicos que ha de afrontar la preparación de una historia del teatro español, es la presencia todopoderosa, en las dos centurias que componen el llamado Siglo de Oro, de la comedia nueva surgida en torno a la obra de Lope de Vega y del denominado teatro barroco, cuya figura señera es Calderón de la Barca. Junto a estas dos experiencias únicas, ha de tomarse también en consideración el largo camino seguido por la escena española desde sus primeros balbuceos propiamente teatrales –los de Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, etc.- hasta los surgidos a finales del siglo XVI. En la cadena textual que atraviesa el quinientos van apareciendo ciertas experiencias dramáticas en las que la elaboración de tragedias, en plural, apunta como una preocupación dispersa y recurrente. Desde los ejercicios propios de la comedia humanística, con la *Celestina* al frente, hasta las traducciones y adaptaciones de autores clásicos hechas por Fernán Pérez de Oliva en los claustros salmantinos o por Lorenzo Palmireno en la universidad valenciana, pasando por la práctica escénica de los colegios jesuíticos (la *Tragedia de San Hermenegildo*, de Hernando de Avila, representada en Sevilla en 1580, es un magnífico ejemplo), hay una evidente preocupación por la elaboración de formas dramáticas trágicas. Añadamos a estos casos ciertas obras en las que aparecen auténticos esbozos de tragedias, tales como la *Farsa a manera de tragedia*, la *Farsa o tragedia de la castidad de Lucrecia*, de un desconocido Juan Pastor, y la *Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido*, del portugués Juan Cirne.

Por otra parte, hay una serie de ejercicios dramáticos llevados a cabo contando con la tradición trágica, la que arranca de la experiencia clásica griega o romana, la de Sófocles, Eurípides y, sobre todo, Séneca. Y no olvidemos, como piedra fundamental del edificio, la utilización de la experiencia dramática llevada a cabo por los escritores italianos del Renacimiento. Giraldi Cinthio, Lodovico Dolce, etc., están muy presentes, como autores de textos inspiradores, en la tarea de construcción de la tragedia española de fin de siglo, la que hemos llamado en otro lugar¹ «tragedia del horror».

Antes de iniciar el estudio de la tragedia del quinientos, bueno será establecer diferencias claras entre los públicos a que iban destinadas unas y otras obras. Por una parte,

¹.- Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, 1973.

había un público² selecto, cerrado, cautivo –el cortesano, el colegial, el universitario–, que asistía a las representaciones dentro del marco que condicionaba su inserción social. En el sistema comunicativo que rige la fiesta teatral, el espectador cautivo tiene un rol relativamente ritualizado. El mensaje le llega marcado por una finalidad determinada. Al espectador cautivo, colectivamente considerado, no se le permite la desviación ideológica. Es parte del mecanismo que mueve la representación. El otro público, el abierto, surge con el teatro profesional. Es el agente receptor de otra manera de utilizar el arte dramático. Es un destinatario de la comunicación teatral que no está definido *a priori* más que por su condición de imprescindible. Es el público que en el último tercio del XVI empezó a llenar los corrales, los teatros comerciales. El espectador cautivo no supone la presencia de una resistencia deliberada a la recepción de los mensajes moralizadores, catequísticos, pedagógicos. El público abierto es un punto indefinido al que hay que llegar, un destinatario nebuloso al que hay que atraer antes de que la representación empiece, un temible y temido adversario con el que el escritor, el actor, la compañía teatral, deben establecer una lucha dialéctica.

Vamos a ver a continuación dos tendencias de la creación trágica del quinientos. La primera, la del teatro universitario y colegial, marcada por la presencia de un público cautivo. La segunda, la de los trágicos de fin de siglo, construida para ser representada ante un público abierto.

EL TEATRO UNIVERSITARIO Y COLEGIAL

Una producción dramática relativamente ignorada por los historiadores ha sido la que sirvió de base a las experiencias escénicas llevadas a cabo en las universidades y en los colegios jesuíticos. Unas y otras se apoyan en textos salidos de la tradición teatral greco-latina, pero surgen condicionadas fundamentalmente por una finalidad educativa. El «teatro por el teatro» queda marginado, para dar paso a unos ejercicios colectivos de instrucción académica y moral o de reflexión intelectual. En todo caso fue en esos ambientes donde se educó una buena parte de los escritores que más tarde llenarían con sus obras corrales y palacios.

El teatro universitario aparece como resultado de la obligación institucional que los claustros se imponen: hacer representaciones de autores clásicos dentro de sus propios muros. El calendario escolar de Salamanca preveía puestas en escena con motivo de las fiestas de Navidad, Carnaval, Pascua de Resurrección y Pentecostés. También la universidad valenciana decretó que se representara una comedia de Terencio «o alguna otra si ellos [los Maestros de Gramática]

².- Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, 1994, pp. 17-18.

quisieran componerla». Lorenzo Palmireno fue el gran promotor de esta actividad en la ciudad levantina.

Dentro de este tipo de actividad teatral dirigida a un público claramente cerrado y cautivo, el espectador estudiantil, el dramaturgo más notable fue el cordobés Fernán Pérez de Oliva, catedrático y rector de la universidad de Salamanca. Dejó publicadas (1528 y 1586) *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*, además de una adaptación de la comedia *Anfitrión* de Plauto. Las dos primeras no son simples traducciones de la *Electra* de Sófocles o de la *Hécuba* de Eurípides. Una y otra son el resultado de una especial concepción del teatro. Oliva escribe sus obras en una espléndida prosa castellana, proponiendo así un modelo lingüístico con el que trataba de actualizar la tradición clásica. Por otra parte, nuestro autor, en un momento de gran incertidumbre teatral, se lanza con paso firme a la construcción de una tragedia de la que se han eliminado, por ejemplo, la división en actos y el uso del verso. Con ello da una mayor libertad a la creación dramática. Por otra parte, disminuye la importancia de los coros tradicionales, eliminando de este modo uno de los pilares sobre los que se sustentaba la teatralización greco-romana. Oliva neutraliza en sus obras las creencias griegas y las reemplaza por valores más próximos al espectador español, inserto en otra tradición. Sustituye así el fondo religioso clásico por una ambientación moral mezclada con reflexiones de sabor cristiano diseminadas por todas las escenas.

De la universidad, el teatro pasó a los colegios, principalmente a los dirigidos por los jesuitas, que hacen de él un instrumento privilegiado para llevar adelante la tarea primordial que la Compañía de Jesús se fijó: la educación de los niños y adolescentes varones. Las representaciones teatrales aparecieron desde los años iniciales de los colegios. La primera conocida es la escenificación en Córdoba de la égloga *In honorem divae Catherinae*, del padre Pedro Pablo Acevedo.

El teatro de colegio es una empresa didáctico social, ya que no sólo persigue la formación de los estudiantes en retórica, gramática, declamación, moral, etc., sino que además busca el contacto con las familias de los alumnos y con el tejido social en que se dispensa la enseñanza. A diferencia de la actividad universitaria, hay en esta una gran preocupación por la instrucción religiosa. Por su fuerte contenido pedagógico, el teatro de colegio altera la función primera del acontecimiento escénico. Se le ha sometido a una manipulación que lo deja confinado a servir intereses educativos o propagandísticos.

Los autores más importantes son los padres Pedro Pablo Acevedo, Juan de Bonifacio y Hernando de Avila. Pero es este último quien, con su *Tragedia de san Hermenegildo*, dejó la pieza emblemática de este amplio repertorio dramático del siglo XVI. La obra, escrita en cinco actos, es el resultado de una eficaz colaboración entre Avila y Juan de Arguijo, autor de la tercera jornada. Los pasajes latinos los compuso un padre Cerda, maestro de Retórica.

La tragedia sirvió para inaugurar, en 1580, el sevillano Colegio de san Hermenegildo, y fue un acontecimiento social de suma importancia. Dramatiza la historia de Hermenegildo, príncipe visigodo, mártir de la fe y patrón religioso de Sevilla. Es el héroe de una tragedia cristiana en un momento de gran actividad contrarreformista. Al mismo tiempo, es presentado como estandarte político de la Andalucía de la época. Y no resultaría aventurado sospechar que, habiendo sido una figura que luchó contra el centralismo toledano de su padre, el rey Leovigildo, fuera usado como expresión de un cierto nacionalismo andaluz con motivo de la tirantez existente entre la España periférica y la política absolutista de Felipe II. En la obra aparecen treinta y dos personajes, aparte de abundantes e innominados pajes, soldados, etc., dando así cabida a un número considerable de actores y a la participación de muchos colegiales. Debió de alcanzar un gran éxito dentro de la red escolar jesuítica, ya que fue adoptada y adaptada fuera de las fronteras españolas.

LA TRAGEDIA DEL HORROR

La tragedia del último tercio de siglo, la que surgía cuando la «comedia nueva» y los corrales estaban haciendo su aparición, pudo llegar a la escena utilizando los tablados de dichos corrales. Bien es verdad que no tenemos confirmación documental alguna de que varias de estas obras se representaran. En todo caso, unas –más tarde hablaremos de ellas- pudieron haber subido a las tablas en espacios no destinados a la representación (el ámbito universitario); otras sí dan la impresión de contar con la infraestructura del corral de comedias; y otras, algunas de Juan de la Cueva, se pusieron en escena en el sevillano patio de Doña Elvira.

Los escritores que cierran una etapa de la historia del teatro español y, retirándose de las tablas, dejan paso franco a la experiencia lopesca y a la comedia nueva, son, entre otros menos importantes, Jerónimo Bermúdez, Andrés Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Gabriel Lobo Lasso de la Vega y Miguel de Cervantes. Dejamos de lado al autor de la *Numancia*, para concentrar nuestro estudio en la obra de los otros seis dramaturgos. Algunos de ellos –Cueva, Virués o Lasso- se acercan en ciertos aspectos al modelo de Lope de Vega. Otros plantean sus proyectos dramáticos desde perspectivas que no

tuvieron continuación en la escena española. Pero todos ellos, salvo Bermúdez, que pudo haber usado espacios escénicos propios del mundo universitario, hacen frente en sus obras a un público que hemos identificado como abierto. Es decir, al espectador de los corrales.

¿De dónde sale este grupo de escritores? Ya hemos hablado de las tradiciones griega, latina e italiana. Pero no puede decirse que haya una escuela de tragedia renacentista en España. Una doble perspectiva, relativamente contradictoria, ha aparecido en la crítica. Nuestros propios trabajos³ afirman la existencia de dos tendencias claramente identificadas en los autores citados. Dos visiones del mundo que condicionan las obras de modo diferente. Por otra parte, Rinaldo Froldi no identificaba⁴ los dos conceptos de la vida pública, de la política y el poder, que están subyacentes en las tragedias. Es cierto que no hay una escuela de trágicos del siglo XVI en España. Pero también es cierto que corren, bajo los nombres y las obras atribuidas a dichos nombres, dos tendencias claramente marcadas por otros tantos conceptos de poder. Por una parte, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, junto a los círculos cercanos a la monarquía instalados en la capital del reino, en Madrid, adopta una actitud admirativa del modo casi divinal seguido por la realeza en el ejercicio del poder. Lasso de la Vega pasa su vida en Madrid. Por otra parte, nacidos en la periferia peninsular –Bermúdez es gallego, Rey de Artieda y Virués son valencianos, Cueva es andaluz, Argensola es aragonés-, los otros trágicos tienen una visión muy pesimista del ejercicio del poder real. Sus obras ponen en tela de juicio la figura de monarcas desprovistos de toda connotación de justicia, de ecuanimidad, de contención. Los reyes de ciertas tragedias llegan a estar dotados de rasgos marcados por la locura, por la injusticia, por la crueldad y el espíritu sanguinario y rencoroso. Frente al rey divinizado de Lasso, el monarca demonizado de los trágicos de la periferia. Más adelante entraremos en detalles precisos.

Hay algo que, desde un punto de vista más técnico, une a todos los escritores mencionados. Es una preocupación común ante las dos variantes de tragedia de la tradición clásica, la aristotélica y la senequiana, muy utilizada esta última por los renacentistas italianos, tan presentes en la elaboración de la tragedia española. Algunos de nuestros trágicos parten de modelos greco-latinos y construyen su teatro situándose en una relación dialéctica con ellos. Toda la aventura teatral del XVI español –y la tragedia de modo más preciso- se lleva a cabo tomando como objetivo la formación de un público. La tragedia renacentista española puede definirse como la acumulación de experiencias tendentes a la creación o al descubrimiento del espectador en el sentido moderno del término. Consecuentemente, la utilización de modelos

³,- Fundamentalmente *La tragedia en el Renacimiento español*, 1973.

antiguos y de sus versiones italianas, así como sus respectivas poéticas, estuvieron condicionadas por la toma de conciencia de la presencia de un público en gestación, de un espectador en potencia, a quien era necesario aprehender y con quien era necesario pactar. Los trágicos de fin de siglo, a pesar de los esfuerzos «técnicos» realizados y de la expresa voluntad de conquistar al espectador disponible, no lograron establecer el contacto y el entendimiento definitivo con el nuevo público de los corrales. Dichos contacto y entendimiento llegaron con la «comedia nueva». La razón del «fracaso» de estos dramaturgos tal vez haya que buscarla, más que en un pobre concepto de lo que era la tragedia, en la diferencia ideológica que, en torno al poder, dividió a nuestros trágicos y a la corriente encabezada por Lope de Vega, con todos los atenuantes que haya que poner a nuestra afirmación.

Los autores que estudiamos muestran una decidida voluntad de construir tragedia y de llamarla así; algunos de ellos hacen una reflexión teórica sobre el ejercicio literario, en general, y sobre su propia producción trágica, en particular. Tal es el caso de Rey de Artieda, Virués, Argensola y Cueva *-Ejemplar poético-*, quienes denuncian, en sus planteamientos teóricos, una preocupación común por el arte trágico. Este conjunto de realizaciones fue seguido por la publicación de preceptivas (Pinciano y Cascales, por ejemplo) que confirmaron, *a posteriori* y como ocurre siempre, la existencia de unos modelos clásicos y su correspondiente desarticulación en la práctica dramática contemporánea.

Sin embargo, al estudiar las obras de nuestros trágicos, no es posible dejar de lado el concepto de tragedia neoristotélica. La razón hay que buscarla en el hecho de que fueron los mismos tragediógrafos, en su praxis dramática y en su reflexión teórica, quienes tomaron como punto de partida el concepto neoristotélico o el senequiano de tragedia, sobre todo el primero, para alejarse poco a poco de él. Nuestros trágicos fueron suprimiendo paulatinamente las reglas clásicas. El resultado fue su propio fracaso y la consiguiente preparación del triunfo de la comedia nueva y del teatro barroco. Los trágicos greco-latinos e italianos fueron, para este grupo de escritores españoles, una referencia constante, pero referencia válida como término *a quo*, como pretexto para la consecución de un ejercicio de modernidad marcado progresivamente por la negación del modelo inicial o de varios de los elementos constituyentes de dicho modelo, que resultaría abandonado en todo en parte.

Veamos a continuación algunas de las características más significativas de la tragedia de fin de siglo.

⁴.- Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, 1968

De los dos órdenes de tragedia que identifica el Pinciano, la *patética* y la *morata*⁵, ligada la primera a la tradición aristotélica y la segunda a la senequiana, es el modelo de la *morata* el que aparece como la marca subyacente en toda la tragedia finisecular. Para Pinciano la tragedia «es imitación activa de acción grave, hecha para limpiar los ánimos de perturbaciones por medio de misericordia y miedo»⁶. Y ese limpiar los ánimos queda fundamentalmente inscrito en el carácter moralizador de la tragedia de algunos de nuestros dramaturgos. Buscan menos el efecto estético –tragedia patética- que el efecto corrector de las costumbres –tragedia morata-. De ahí la necesidad de conmover los ánimos de los espectadores por medio de acciones brutales, de gestos espectaculares, de escenas en las que muchas veces se deja de lado toda verosimilitud con tal de provocar la corrección del espectador. La tragedia senequiana, anclada en los rasgos de lo que Pinciano atribuye a la llamada *morata*, está en la base misma de los trágicos que analizamos.

A partir de aquí, y teniendo en cuenta la preocupación por adaptar el marco tradicional de la tragedia a los gustos del espectador «contemporáneo», los escritores de fin de siglo adoptan una serie de criterios y fórmulas que alejan de modo notable sus producciones dramáticas de lo que fue la tradición greco-romana. Así, con arreglo a otra tradición, la del teatro español renacentista, utilizan introitos, prólogos, loas y argumentos al frente de las tragedias. En ellos descubren muchas veces ciertas indicaciones teóricas sobre su propio arte escénico, lo mismo, por otra parte, que aparece en una especie de epílogos donde se recogen, generalmente, los efectos que la tragedia ha tenido o tiene que producir en el espectador. Los actos o jornadas, que eran generalmente cinco, se mantienen en algún autor como Bermúdez o en la *Elisa Dido* de Virués; se reducen a cuatro en Artieda y Cueva, y a tres en Argensola y en las cuatro tragedias viruesinas restantes. Al identificar dichas divisiones de las tragedias, utilizan el nombre de partes, jornadas y auctos o actos. La orientación global es el acercamiento al modelo que triunfaría con la comedia nueva.

Los coros, elemento tan característico de la tradición clásica, desaparecen de las tragedias finiseculares, excepción hecha de las dos *Nises* de Bermúdez o de la *Elisa Dido* de Virués. Bien es verdad que en ciertas obras hay algunos personajes secundarios que, por su intervención hablada más o menos al unísono, recuerdan las formas características de los antiguos coros. Por otra parte, cuando se usa el coro propiamente dicho, actúa este según la tradición, como confidente, consejero y consolador del héroe.

⁵.- López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, 1953, vol. II, pp. 320-21.

⁶.- López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, 1953, vol. II, p. 307.

El modelo trágico greco-latino concedía una importancia muy particular al respeto de las tres unidades dramáticas, aunque dicha importancia estaba más marcada en la práctica escénica renacentista y en la preceptiva literaria de la época que en la historia teatral antigua. Nuestros trágicos, empujados generalmente por su afán de modernidad, dejan de lado con frecuencia el respeto de las tres unidades. Lasso de la Vega y Cueva (*Los siete infantes de Lara*) prescinden de la unidad de tiempo y de lugar; el mismo Cueva, en *Ajax Telamón* y en la *Tragedia del príncipe tirano*, abandona la unidad de tiempo; la *Nise lastimosa* de Bermúdez deja de lado la de lugar; Virués, en su *Atila furioso*, olvida la de acción; su *La gran Semíramis* no guarda las unidades de acción, ni de lugar ni de tiempo; Argensola, en la *Isabela*, observa la unidad de tiempo, pero no la de lugar ni, en parte, la de acción. Es decir, nuestros trágicos se dejan llevar por los vientos de la renovación, de la modernidad, que harían su aparición en la *comedia nueva*, y, teniendo como referente la práctica clásica greco-romana y renacentista, le hacen frente y buscan el contacto con un público que prefería otras normas dramáticas.

Esa búsqueda incansable de un espectador exigente de modernidad, aunque llevó a los trágicos por ciertos caminos de renovación (uso de la polimetría, versos cortos –romance, generalmente- mezclados con interminables versos largos), no impedía la aparición de un estilo de gran complejidad, de una retórica ampulosa más cercana, con frecuencia, al discurso literario que al artificio teatral. Y como colofón de este desajuste evidente entre la tradición y la modernidad, los trágicos de fin de siglo construyen unos personajes en los que, de modo abundante, aparece una dramaticidad que resulta postiza y añadida a su arquitectura interior; el lenguaje que utilizan ciertos personajes (*Atila*, el *Príncipe tirano*, *Semíramis*, etc.) llega a violentar la esencia dramática de los personajes –figuras elevadas, según la preceptiva aristotélica-. Hay pasajes en los que los autores olvidan bruscamente la categoría dramática del personaje y ponen en su boca expresiones desajustadas e inverosímiles en quien debe funcionar según registros más «elevados». El personaje trágico presente en alguna de estas obras actúa con la liviandad, la grosería o la viveza, si se quiere, del plebeyo. Pero de todos modos, rompe la verosimilitud necesaria a su categoría trágica. En este sentido, puede afirmarse que el culto de lo inverosímil se convierte en un instrumento de construcción de las tragedias que no respeta la tradición clásica, aunque haya excepciones como la *Elisa Dido* viruesina.

Todo ello nos lleva a considerar este conjunto de experiencias dramáticas dispersas como el fracaso de un intento, de varios intentos, de elaborar una tragedia renacentista española⁷.

⁷.- Véase mi *Tragedia en el Renacimiento español*.

Pero si el poco éxito que las obras tuvieron –de hecho no hay documentos que atestigüen su presencia en los tablados de la época- habla de una falta de contacto entre el discurso dramático y el que alimentaba la visión popular del mundo, contacto que sí existió al triunfar la *comedia nueva*, no por ello hemos de dejar de lado la existencia de este intento de dramatización que pone en tela de juicio la noción misma de poder político. En general, los autores de estas tragedias se dividen en dos grupos irreconciliables. El de los críticos de la autoridad política mal ejercida, del rey convertido en tirano, y el de los que ven en el monarca la encarnación de las virtudes máximas. Ya hemos aludido a ello líneas arriba. Lo importante ahora es señalar que, si las obras fueron, desde el punto de vista escénico, un fracaso, desde la perspectiva de la sociología literaria aparecen como documentos de extraordinaria significación para explicar un momento histórico: la España de Felipe II.

Y finalmente, antes de examinar la obra de cada uno de los autores, bueno será apuntar un elemento que distingue claramente la obra de nuestros trágicos. Si una buena parte de sus realizaciones se inspira en anécdotas salidas de una historia lejana o inventada (Semíramis, Dido, Alejandra, etc.), otra, en cambio, busca en la historia española los referentes necesarios para su articulación dramática (los siete Infantes de Lara, el fabuloso reino de León en la *Cassandra* de Virués, el saqueo de Roma por las tropas imperiales de Carlos V, etc.). Esta última tendencia, la del teatro inspirado en las raíces históricas de España, es una vía que la *comedia nueva* seguiría más tarde con indudable éxito. Y hemos de añadir que estas tragedias, inspiradas en la tradición histórica o histórico-fabulosa, no hacen más que emplear esos referentes del pasado para llevar a las tablas unas preocupaciones «actuales» por el presente político, por la vigencia inmediata de los grandes gestos y acciones llevados a cabo por los gobernantes. No se trata de simples reconstrucciones arqueológicas de un pasado fenecido, sino la expresión, por medio de un pretexto histórico, de los problemas que planteaba la convivencia colectiva en la España del siglo XVI. Veremos algún ejemplo.

JERONIMO BERMÚDEZ

En 1577 se publica, con el seudónimo de Antonio de Silva, el volumen *Primeras tragedias españolas*, obra de un fraile dominico, el gallego Jerónimo Bermúdez. En dicho volumen se imprimen dos tragedias, la *Nise lastimosa* y la *Nise laureada*. Los títulos aluden a Nise, Inés de Castro, mujer del rey don Pedro de Portugal, asesinada en aras del interés político y coronada después de muerta por el propio monarca, su legítimo esposo.

Bermúdez vivió siempre muy marcado por los vaivenes del trono lusitano. De hecho, tomó parte en dos jornadas africanas del rey don Sebastián de Portugal. La mezcla de lo religioso y lo militar en la vida del autor gallego aparece aún como algo difuso y de difícil identificación. Y es que su figura ha quedado oscurecida por la polémica surgida en torno a la originalidad de su *Nise lastimosa*. Más adelante volveremos sobre el tema. Hay que dejar bien claro, siguiendo un conocido estudio de Sánchez Cantón⁸, que Bermúdez mantuvo una actitud muy polémica ante la anexión de Portugal por las tropas de Felipe II. El fraile gallego se puso del lado del prior de Crato, aspirante al trono portugués, vacante tras la muerte del rey don Sebastián. Bermúdez fue apresado por la justicia real. Sabemos que en 1594 estaba en Andalucía, después de haber huido de Castilla para intentar pasar a las Indias. El mismo año fue encarcelado por orden de su provincial. Dejando al margen los detalles menudos de la aventura del fraile-soldado, hay que señalar que su enfrentamiento con el centralismo filipino es un indicio más del malestar que la línea política de la corte castellana producía en ciertos intelectuales de la periferia peninsular. Nuestros trágicos de fin de siglo son una muestra clara de dicho malestar. Murió en 1606.

Uno de los aspectos importantes de la vida de Bermúdez es su verosímil estancia en Coimbra. No tenemos datos que confirmen esta suposición, pero siempre se ha aceptado como una evidencia. De todos modos, de ese posible paso por la ciudad del Mondego surge el problema central que la crítica ha tenido que abordar al analizar la obra del fraile gallego. Para unos estudiosos, Bermúdez no hizo más que traducir y adaptar la tragedia *Castro*, del portugués António Ferreira. Otros, fundamentalmente amparados en una idolatría nacionalista gallega, ven en Bermúdez al poeta original, cuya obra fue imitada, copiada o traducida por António Ferreira⁹. En todo caso, el problema sigue pareciéndonos de relativa importancia a la hora de evaluar el contenido y la dinámica interna de la obra en cuestión. Algunos análisis hechos por nosotros desde distintas perspectivas nos inclinan a pensar en la originalidad de Ferreira¹⁰.

El hecho evidente, y aquí no hay problema ni disputa posible, es que Bermúdez publicó un conjunto de dos tragedias, en las que hay una clara toma de posición sobre ciertos comportamientos políticos de dos monarcas, don Alfonso y su hijo don Pedro de Portugal. La anécdota de la bella Inés de Castro, muerta en la histórica leyenda por razones políticas, sirve de

⁸.- Sánchez Cantón, «Aventuras del mejor poeta gallego del siglo de oro...», 1965.

⁹.- Roig, *Inesiana...*, 1986.

¹⁰.- «Procedimientos de teatralización: La *Nise lastimosa...*» 1995; «Jerónimo Bermúdez y la dramatización del vacío de poder...» 1997; «Provisiones de enunciación y motricidad...» 1997; «Iconicidad implícita y órdenes explícitas de representación...», 1997; «Jerónimo Bermúdez y la dramatización del abuso de poder...», 1999.

ejemplo para condenar las intrigas palaciegas y las actitudes poco respetables de ciertos reyes arrastrados por el ciclón de la vida cortesana. Bermúdez escribe un teatro marcado ideológicamente por una visión del poder monárquico en el que se confunden el gesto tiránico, la crueldad más absoluta y la renuncia real al auténtico ejercicio de la autoridad. Todo ello debe proyectarse no sobre la historia portuguesa, sino sobre la realidad política vigente en la Península Ibérica de finales del siglo XVI. Sea cual sea la cadena textual en que se inscribe Bermúdez, lo cierto es que dicha cadena, en su actualización sintagmática, queda sometida al discurso que gobernaba la visión del mundo del poeta gallego y de buena parte de los trágicos finiseculares, es decir, la percepción negativa del ejercicio del poder político.

Desde el punto de vista de la estructura dramática, las dos piezas de Bermúdez se inscriben claramente en la línea de la tragedia renacentista. Pero hay que añadir que el dramaturgo gallego es uno de los primeros autores que utiliza materiales salidos de la historia nacional para construir sus obras. Por otra parte, el hecho de haber frecuentado probablemente los ambientes universitarios coimbranos, hace que las dos tragedias estén elaboradas sin tener en cuenta la presencia de espacios escénicos construidos para la representación escénica. La universidad ha sido siempre lugar en que se utilizan, para las representaciones teatrales, recursos y locales no especialmente concebidos para llevar adelante experiencias de representación. En ese sentido, las dos tragedias de Bermúdez carecen de toda alusión a una escenografía compleja y pueden subir a un tablado de escasos o nulos recursos. La palabra dicha es la que va marcando, casi en su totalidad, las formas de actuar, los gestos y movimientos que los actores y actrices tienen que realizar, los «inexistentes objetos» que pueblan el espacio escénico. Hay excepciones a lo dicho, pero esa es la regla dominante¹¹. La falta de objetos y de órdenes escénicas hace pensar en la posibilidad de que ambas tragedias fueran representadas a la manera utilizada por la comedia humanística¹², es decir, haciendo una lectura relativamente «actuada» en espacios que nada tenían que ver con los tablados al uso.

Bermúdez utiliza, siguiendo el modelo de la tragedia clásica, un número reducido de personajes. Todos ellos, salvo los criados y las figuras anejas, pertenecen a las clases dominantes de la sociedad dramatizada. Su lenguaje y sus gestos corresponden a los de los personajes «altos» que pueblan las producciones trágicas, pero hay que tener en cuenta que ni todo el lenguaje es «alto» y «elevado», ni Bermúdez purga las pasiones al modo aristotélico, es decir, intentando producir un efecto estético. Es el modelo senequista el que prevalece en estas dos

¹¹ .- Sobre la representación de las *Nises*, ver los trabajos señalados en la nota 10..

tragedias. En ellas impera el terror y la crueldad, aunque aquel no llegue a los extremos que se manifestarán en las otras obras que analizaremos.

En las dos tragedias, aunque la dimensión dramática, literaria, no teatral, es más notable en la *Laureada*, se mezclan las mitologías greco-romana, bíblica y nacional. La *Lastimosa* recurre más a las fuentes clásicas; la *Laureada* se apoya sobre todo en intertextos bíblicos. En una y otra se metaforiza una naturaleza estilizada y los pasajes líricos pueblan las largas lamentaciones de los personajes y de los coros. En general, puede decirse que la estructura dramática de las dos tragedias está constituida por varias escenas que se siguen como miniestructuras casi acabadas y que contribuyen de modo seguro a crear la unidad de la diégesis¹³.

La fábula de las dos tragedias es la siguiente. Fuertes presiones políticas obligan al rey portugués don Alonso –o don Alfonso- a decretar la ejecución de Inés de Castro, casada secretamente con el infante don Pedro y madre de los hijos de este último. Tres cortesanos, González, Pacheco y Coello, ejecutan el asesinato legal. El Infante, al conocer la noticia, llega casi a perder el juicio. Al recuperarse, le hace la guerra a su padre. Los asesinos huyen a Castilla. Cuando muere el rey Alfonso, don Pedro hereda el trono y es proclamado rey en Coimbra –es la historia dramatizada en la *Laureada*-, desentierra el cadáver de Inés, se casa públicamente con ella y le ciñe la corona real. Dos de los asesinos son repatriados de Castilla y ajusticiados ante los ojos del espectador en una auténtica orgía de crueldad. La *Lastimosa* dramatiza el enfrentamiento entre el infante don Pedro y el rey don Alfonso, monarca sin voluntad que abandona el poder en manos de los tres conspiradores y tolera, como nuevo Pilatos, la ejecución de Inés, a la que él considera inocente. Pero la presión de la opinión política y el peso del deber le llevan a abandonar su papel de monarca justo. Inés es ejecutada en el altar de la conveniencia política. El rey Alfonso renuncia a ejercer su autoridad. Frente al monarca en funciones, su hijo vive el amor fecundo de Inés dentro de la melancólica tristeza que le produce la ausencia de la amada. En este ambiente de nostalgia se produce el enfrentamiento capital entre el Infante y su padre. El destino aparece así no como una fuerza lejana, superior e inasequible a los mortales, sino como la expresión de una voluntad real absolutamente inaceptable para el Infante, como la cristalización total de las normas sociales y como el símbolo de las presiones ejercidas por los intereses divergentes de las varias facciones políticas del reino. Don Alfonso es la encarnación del monarca en que se manifiestan la inconstancia, el miedo y la debilidad frente a la furia, la

¹².- Ver el prólogo de Triwedi a su edición de las tragedias de Bermúdez (1975).

intriga y el odio de los cortesanos enemigos de Inés. Aparece así como el injusto tirano, como el rey al que le viene grande la corona. La *Laureada* textualiza la venganza de don Pedro. Tanto el nuevo rey como los asesinos de Inés, son víctimas de la obsesión de venganza, auténtico motor de las acciones de uno y otros. El rey don Pedro, los cortesanos ajusticiados y el reino entero viven colectivamente bajo el peso de un *fatum* hecho anécdota teatral en la incompetencia de don Alfonso, en la perversa actuación de los consejeros, en la sed de venganza de don Pedro y en la terrible y cruel muerte infligida a los dos cortesanos ante la vista del público. Los largos discursos moralizadores de la *Laureada* no logran neutralizar la debilidad de la acción dramática y las líneas inconstantes que definen la evolución de los caracteres.

ANDRÉS REY DE ARTIEDA

La tragedia renacentista, tras la experiencia de Bermúdez, inicia un alejamiento cada vez mayor de las pautas clásicas, con la aceptación de ciertos principios de la línea senequista y el uso de algunos temas salidos de la tradición renacentista italiana. Dentro de ese marco general, se intenta conmover al espectador usando personajes cercanos a la anormalidad patológica y escenas de espanto y horror, al mismo tiempo que se usa el tablado como vehículo de moralización y de reflexión sobre las pasiones humanas, sean estas individuales, como es el caso que nos ocupa ahora, o colectivas y políticas, como veremos más adelante. El valenciano Andrés Rey de Artieda, nacido entre 1544 y 1549, bachiller, doctor, jurisconsulto y experto matemático, catedrático durante una temporada en la Universidad de Barcelona, fue fundamentalmente soldado. Y como capitán de los tercios participó en numerosas campañas bélicas españolas, sobre todo en la célebre de Lepanto. Forma parte, junto con Virués y Cervantes, de lo que se ha llamado a veces la «generación de Lepanto», tan unida por sus nombres a la elaboración de una tragedia renacentista en España (Artieda, Virués, Cervantes).

Nos importa aquí señalar el respeto que le prodigaron algunos autores de la época – Lupercio Leonardo de Argensola, Cervantes, Lope de Vega, etc.-, que siempre le consideraron como un excelente autor dramático. Su tragedia *Los amantes*, editada en 1581 y escrita probablemente, según Frolidi¹⁴, entre 1577 y 1578, es la única pieza escénica conservada.

Antes de analizar la tragedia *Los amantes*, será útil revisar ciertos apuntes teóricos sobre el teatro que Artieda dejó en su *Epístola al marqués de Cuéllar* y en la dedicatoria de *Los amantes* a don Juan de Vilanova. Artieda manifiesta su predilección por la nueva manera de hacer teatro en su época, considerando el drama clásico como una vía caduca. Ve así la

¹³.- Freund, «Algunas observaciones sobre *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, 1961.

necesidad de excusarse por haber abandonado en su tragedia ciertas características constantes en la tradición, es decir, el uso de coturnos, de coros, de reyes, príncipes y personajes «elevados». Construye su tragedia en torno a los problemas directos y personales vividos, hasta la muerte, por «un caballero y una dama». Artieda elimina el coro tradicional, elimina la división en cinco actos, neutraliza las reglas de un decoro alejado de la realidad y se burla de la mitología de inspiración clásica¹⁵.

Aunque *Los amantes* está inspirada en una leyenda local y en la novela *Girolamo ama Salvestra*, del *Decamerón* boccacciano¹⁶, el asunto es sentido como tema de la historia nacional. Artieda marca así el camino para que el teatro español integre en sus temas las tradiciones y las mitologías nacionales. Artieda y, más tarde, Juan de la Cueva abren las puertas de su teatro a la memoria colectiva de España. El resultado, en la comedia nueva, fue extremadamente fructífero.

Los amantes dramatiza la historia del joven Marcilla que, no pudiendo casarse con su amada Isabel de Sigura por carecer de un patrimonio adecuado, sale de Teruel en busca de la fortuna. Isabel promete esperarle durante siete años. Pero Marcilla vuelve, rico y poderoso, pocas horas después de cumplirse el plazo fatídico. Isabel se acaba de casar. El joven, oculto bajo la cama nupcial en la noche de bodas de Isabel y su esposo, pide un beso a la amada antes de morir de tristeza y dolor. Isabel expira poco después recostada sobre el cadáver de Marcilla. El tema, sencillo y terrible, inspiró a otros dramaturgos (Tirso de Molina, Montalbán, Hartzzenbusch, etc..) y constituye la base de la leyenda de los amantes de Teruel.

Dejando aparte motivos regionalistas más que discutibles, la historia de los dos amantes es un artefacto fundamentalmente literario, inscrito en una tradición culta y materializado en un modelo dramático del que se ha eliminado el modo sangriento característico de la tragedia de fines del siglo XVI. La tragicidad no estriba en las escenas de horror, sino en el tema amoroso, que ocupa el eje de la obra, y en la fatalidad básicamente gratuita que pesa sobre Marcilla. El héroe lucha contra su destino, pero sucumbe ante su irresistible y caprichosa energía. Es en ese capricho fatídico donde aparece la debilidad de la concepción trágica de Artieda. La obra no justifica plenamente ni la necesidad que Marcilla tiene de salir en busca de riquezas, ni tampoco deja al héroe en una situación ni digna ni grandiosa al colocarlo bajo la cama de los nuevos esposos. El lugar de la muerte de Marcilla carece de toda envergadura trágica y desdora los

¹⁴ .- Frolidi, *Lope de Vega...*, 1968, p. 101

¹⁵ .- Frolidi, *Lope de Vega...*, 1968, p. 98.

¹⁶ .- Merimée, *L'art dramatique à Valence...*, 1913.

rasgos fatídicos que podrían condicionar de modo irreparable su muerte. Y, en consecuencia, la de la amada.

Isabel de Sigura es la mujer enamorada que, por miedo a su padre, al haberse acabado el plazo fijado, y por temor a que Marcilla la desprecie una vez convertido en persona rica y poderosa, consiente en casarse con el nuevo esposo. El texto no legitima dramáticamente los pensamientos y temores de la heroína. Si Merimée vio en Isabel un carácter «más matizado, más sutil, más rico en materia psicológica»¹⁷, capaz de conciliar el deber y la pasión, no por ello llega a convencernos sobre la viabilidad de un carácter inadmisibile por su torpe trazado. Sigura no reacciona con la profundidad ni la seriedad que sería de esperar en quien se está jugando la vida por decisión de un hado incontrolable e inmisericorde. Marcilla, con todos sus defectos, vive con propiedad dramática la difícil situación que le rodea, aunque su serenidad y mesura más parecen recurso retórico y libresco salido de la sabiduría de Artieda que un rasgo propio de la hondura psicológica del personaje. A pesar de todo, Artieda tiene el mérito de haber concebido la tragedia como lucha de pasiones frustradas por la fatalidad. Del hado adverso sólo pueden escaparse los dos amantes por el camino de la muerte. Aunque la forma de hacerlo resulte inverosímil y poco convincente.

LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA

Hay una evidente contradicción entre dos maneras de concebir lo literario. Y las dos se dan en el mayor de los dos hermanos Argensola, Lupercio y Bartolomé. Por una parte, se manifiesta el escritor, el pensador lleno de ponderación y de mesura, el autor que propone la vuelta a modelos y normas clásicas y rechaza los excesos verbales que apuntan en los principios de la época barroca -Lupercio vive entre 1559 y 1613-. Por otra, el teatro de este aragonés, nacido en Barbastro, forma parte del conjunto de piezas que analizamos y que constituyen una reflexión política sobre el poder, reflexión hecha utilizando una teatralización en la que se explota el horror como vehículo para convencer al espectador y provocar en él la necesaria catarsis. Una segunda contradicción apunta su obra. Si fue uno de los más duros censores a la hora de rechazar las representaciones en los corrales de comedias¹⁸, por otra parte utiliza las armas que combate y hace de ellas el medio para exponer su negativa visión del poder y la llamada a la conciliación con los moriscos en un momento de difícil convivencia nacional. Hay que decir que cuando escribe el memorial sobre el teatro, afirma el abuso de la práctica «actual»,

¹⁷.- Merimée, *L'art dramatique à Valence...*, 1913. pp. 307-309.

¹⁸.- Cotarelo, *Bibliografía de las controversias...*, 1904.

«pues agora treinta años apenas las había [las comedias] y eran entonces con tan gran moderación, así en la materia como en el hábito y personas [...]»¹⁹.

Este universitario respetado, pasó por las aulas salmantinas y se graduó en Zaragoza²⁰, donde asistió probablemente a las clases de Pedro Simón Abril, dedicado por aquel entonces a las traducciones de Aristóteles y a la práctica teatral clasicista. De su época zaragozana, es decir, de los años 1579 a 1585-, parecen ser las tres tragedias escritas por Lupercio, la hoy perdida *Filis* y las dos conservadas, *Alejandra* e *Isabela*. Lupercio enfocó la cuestión del teatro desde el punto de vista moral y, para evitar, según su opinión, la licencia de algunas obras que entonces se representaban, se refugió en modelos clásicos e italianos (Giraldi Cinthio y Lodovico Dolce), tan marcados por el senequismo en su concepción de la tragedia como obra «morata».

En las dos piezas conservadas hay un personaje llamado Lupercio, lo que permitiría suponer que es el vehículo directo de las creencias personales del autor. Parece evidente que nuestro escritor, que estuvo siempre cerca de los círculos del poder, usó un teatro, –la *Isabela* parece que subió a las tablas con éxito²¹–, para expresar sus convicciones íntimas o sus dudas sobre el poder político y sus abusos, siguiendo la línea de la tragedia finisecular. Es curioso recordar que tuvo grandes admiradores entre los eruditos y escritores de la época (Espinel, Agustín de Rojas, Cervantes, Lope de Vega, Pedro de Valencia, etc.). La desmesurada alabanza que Cervantes dedica en la *Galatea* y en el *Quijote* a las tragedias argensolianas casi puede leerse como un ataque contra Lope y la comedia nueva más que como un elogio a Lupercio. La verdad es que hasta su publicación por Sedano en 1772 no se sabe nada concreto de las dos tragedias. Y aún hoy falta una edición conveniente de ambos textos.

Lupercio trata de recordar el tono patético y sublime de los griegos y hecha mano, al mismo tiempo, de la moralización senequiana. En la *Isabela* trata un tema ligado a la historia musulmana de Aragón. El rey de Zaragoza, Alboacén, está preocupado por la existencia del grupo cristiano dentro de las murallas zaragozanas. El malestar político está encarnado en la cristiana Isabela, que rechaza la solicitud amorosa de Alboacén. Dentro de la complicada red de relaciones que pueblan la obra, la tensión central surge de la trágica elección ofrecida a Isabela: el cariño de Muley, convertido al cristianismo con el nombre de Lupercio, lo que provocará la reacción real y la persecución de los cristianos, o la aceptación del amor de Alboacén a cambio de la libertad de la comunidad cristiana. Isabela se enfrenta abiertamente con el monarca y opta

¹⁹.- Cotarelo, *Bibliografía de las controversias...*, 1904, p. 68.

²⁰.- Green, *The life and works of Lupercio Leonardo de Argensola*, 1927.

²¹.- Egido, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón*, 1987, p. 23.

por el martirio. El viejo consejero real, Audalla, el traidor enamorado de Isabela, consigue realizar el asesinato del padre, la madre y la hermana de la heroína, y por ello será condenado a muerte por el monarca, quien, a su vez, es asesinado por su propia hermana, Aja, que más tarde muere ahogada en un lago. La cadena de muertes y asesinatos llega al final de la obra, cerrada por una intervención del espíritu de Isabela.

El eje ordenador de la fábula pone de relieve los catastróficos resultados producidos por la acción del rey moro contra los cristianos. La falta capital de la obra es la multiplicación de episodios que no hacen más que ocultar el auténtico problema. En todo caso, lo que parece evidente es la dureza del ejercicio de la autoridad hecho drama en la corte musulmana de Aragón. Y todo ello era representado en una España donde el problema de la represión de los moriscos estaba muy vivo y creaba graves tensiones internas. Queda la duda sobre la verdadera razón del «fracaso» y desaparición de la obra. De todos modos, la represión de los cristianos en la obra corre vías paralelas con la opresión de los moriscos llevada a cabo en la España filipina.

La *Alejandra* está más cerca del teatro de Virués. La heroína es una textualización más del modelo femenino en que se amontonan la inmoralidad política, los amores tortuosos, las intrigas, las traiciones, los asesinatos y los suicidios. La tragedia está más cerca del teatro del horror que venimos comentando. La acción se sitúa en Egipto. Ostilo y Rémulo, dos ambiciosos capitanes de la corte de Acoreo, conspiran para eliminarle y poner en el trono a Orodante, hijo de Tolomeo, rey destituido y asesinado por el actual monarca. El asedio amoroso del consejero Lupercio por la reina Alejandra acaba con la injusta ejecución de aquel. Acoreo obliga a Alejandra a lavarse las manos con la sangre de Lupercio, antes de tomar el veneno fatal. Alejandra, en la agonía, corta su propia lengua con los dientes y se la arroja al rey. Una conspiración contra Acoreo obliga a este a escudarse tras los hijos de los revoltosos y a cortar la cabeza de los niños para salvar su propia vida. En el asalto a la ciudad mueren el rey y los capitanes. Aún hay más muertes y suicidios en la obra, que multiplica innecesariamente las anécdotas de la destrucción de una corte, de una sociedad, provocada por la tiranía de un rey que ha dejado de serlo para convertirse en tirano. Aunque Argensola sigue de cerca la *Mariana* de Lodovico Dolce, hace una serie de innovaciones. Pero en las dos tragedias, la española y la italiana, se dramatiza la injusta denuncia de un servidor (Lupercio-Soemo) y la infundada acusación de haber querido envenenar al rey (Alejandra-Mariana). De modo general, puede afirmarse que el texto español, dentro de la línea característica del senequismo vigente en la España de fin de siglo, amplía las impresiones de horror, dolor y terror para provocar la

compasión del público. Y buena parte de los gestos sangrientos ocurren ante los ojos del espectador, lo que había quedado radicalmente prohibido por la preceptiva aristotélica. La práctica española de la época iba en sentido contrario, como veremos al analizar las obras de los otros trágicos. La espectacularidad del gesto argensoliano no conlleva una auténtica emoción estética, sino la provocación del horror en el público.

CRISTÓBAL DE VIRUÉS

Los datos que conservamos de Virués son harto reducidos²², pero suficientes para situar la fecha de su nacimiento, 1550, y el origen castellano de su familia, cuyos miembros se dieron generalmente al cultivo de las letras. Su muerte debió de ocurrir en 1609. Las obras de Virués revelan un claro conocimiento de las letras latinas e italianas. Fue capitán de los tercios españoles y sirvió en algunas de las empresas bélicas famosas en la época (Lepanto, campaña del Milanesado, etc.). En 1604 estaba en Milán, donde consiguió permiso para publicar sus *Obras trágicas y líricas*, impresas en Madrid el año 1609. El hecho de haber pasado buena parte de su vida en Italia hace de Virués, por la original perspectiva que da la distancia, un observador excepcional de la vida pública española.

Sus cinco tragedias, *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* y *Elisa Dido*, debieron de escribirse entre 1570 y 1590, aunque no hay confirmación documental de ello. En todas sus obras hay una preocupación especial por los riesgos y peligros de la vida cortesana. Hace una denuncia constante de las acciones y gestos característicos de los cortesanos ambiciosos. Por otra parte, si se exceptúa el caso de *Elisa Dido*, sus obras son el lugar donde se censura acremente el ejercicio tiránico y autoritario del poder real, objeto disputado por sus figuras dramáticas y causa de la destrucción de las estructuras políticas. Virués, como los otros escritores trágicos de fin de siglo, se muestra profundamente anticonformista con el comportamiento de monarcas arbitrarios y enloquecidos por la soberbia, por el amor, por la ambición. Nos parece clara la relación entre la manera viruesina de dramatizar el poder y el malestar político existente en la España de Felipe II, sobre todo en la periferia peninsular, no castellana. Virués, en la dramatización de sus inquietudes políticas, se preocupa mucho del detalle externo porque busca fundamentalmente el contacto con el espectador, el público abierto de los corrales, que ya estaban en plena explotación. El problema fue que la conciencia colectiva

²² .- Véase Sargent, *A Study of the dramatic Works of Cristóbal de Virués...*, 1930; Merimée, *L'art dramatique...*, 1913; Juliá Martínez, ed.: *Poetas dramáticos valencianos*, 1929, t. I; Sirera, «Rey de Artieda y Virués...». 1986; Sirera, «Cristóbal de Virués...», 1988.

de ese público no era la viruesina ni la de los autores que estudiamos, sino una más conformista y menos crítica de los fundamentos del sistema político. Virués sigue las formulas senequistas y renacentistas italianas, adoptando por otra parte una actitud transgresora de los modelos recibidos. Empezó haciendo una imitación bastante estricta y acabó modificando claramente la letra y el espíritu de la tradición. Desde la *Elisa Dido* hasta *La infelice Marcela*, hay una evolución que va del modelo antiguo hasta las cercanías de la comedia nueva de Lope, tendencia que estaba ya triunfando en los corrales españoles. Virués, en su huida progresiva de los modelos antiguos, llega a construir caracteres marcados por la violencia, la anormalidad psicológica y el instinto primario; elabora escenas atormentadas y declamaciones estrepitosas, en las que no falta la crueldad, la sangre y el horror. La hipertrofia de lo violento, en todos sus sentidos, hace que a veces se produzca en el destinatario del mensaje el efecto contrario al buscado. El horror excesivo puede provocar una reacción negativa y no conseguir la purificación horrorizada del espectador. Virués creyó que conseguiría mejor el efecto trágico amontonando horrores. Y el resultado fue una experiencia teatral sin salida.

Veamos a continuación brevemente algunos de los rasgos característicos de las cinco tragedias. *La gran Semíramis* dramatiza, en tres actos, la historia fabulosa de Semíramis, reina de Asiria. Dividida en tres actos, que el mismo Virués considera como tres tragedias «no sin arte escritas», desarrolla tres momentos de la vida de la reina, de su ascensión al poder y de su caída final. Desde la primera escena, en que propone a su marido Menón una manera de conquistar la ciudad de Batra, asediada por los ejércitos del rey Nino bajo el mando del mismo Menón, hasta su muerte final a manos de Zameis Ninias, su propio hijo, Semíramis recorre un largo y tortuoso camino en el que no hay más que traición, ambición, pasión, conspiración, falsedad y violencia. Cuando por decisión del rey Nino, Menón se ve empujado al suicidio y la heroína se casa con el monarca, esta última llega, durante cinco días, a ocupar el trono cedido galantemente por el soberano. Semíramis envenena al rey y recluye al príncipe heredero, Ninias, vestido de mujer, en el templo de las vestales. Asume así el poder. Ninias, ante la desatada pasión amorosa de su madre, la rechaza y la mata.

Semíramis es el retrato vivo de la perversidad humana ejemplificada en sus vicios más relevantes: la ambición, el crimen y el desenfreno sexual. Sólo será vencida por Ninias, digno heredero de su madre y más astuto que ella. El tercer acto de la tragedia presenta a Semíramis no como conspiradora, sino como tirana. Las dos primeras jornadas dramatizan el camino para llegar al poder; la tercera es la caída del tirano. Pero si la tirana tiene que morir, y muere, la

aparición de un nuevo déspota, su hijo, que repite los mismos gestos que su padre y su madre, lanzan la representación de la vida política por el camino del eterno recomenzar, que es la base misma de la condición trágica.

Atila furioso y *La cruel Casandra* reúnen, dando mayor importancia a uno y a otro, dos temas fundamentales en el teatro político: el del tirano enloquecido -Atila y el Príncipe de León- y el de la cortesana intrigante capaz de destruir el espacio político de un reino -Flaminia y Casandra-. Si en la primera obra se parte de la historia del histórico rey de los hunos, «el azote de Dios», en realidad Virués crea el personaje inspirándose en el modelo senequiano del *Hercules furens* y del *Hercules Oeteus*, donde la locura acaba transformando al héroe en una fiera incapaz de controlar sus instintos. Atila, envenenado por la cortesana Flaminia, su amante celosa, se convierte en la imagen perfecta de lo que un rey nunca debe ser. Atila ocupa el espacio político de forma desmesurada –todo es desmesurado en la tragedia- y consigue, de manera irremediable, destruir la sociedad y la pirámide del poder en que vive. La relación entre Atila y la cortesana Flaminia es el ejemplo al que llega una sociedad tiranizada por un monarca inepto y por unos consejeros ávidos de poder.

El caso de *La cruel Casandra* plantea el mismo problema, aunque en esta tragedia es la cortesana Casandra la que ocupa el lugar central y el innominado Príncipe del reino de León resulta ser el juguete de las intrigas palaciegas. Pero el resultado será el mismo. También aquí llega a destruirse el espacio de convivencia y el orden político y social. *La infelice Marcela* atenúa la violencia característica del teatro viruesino e introduce un ritmo de aventura, de tradición caballerescas cercana al italiano Ariosto. Hay en la obra un cierto sabor popular, ya que algunos personajes han dejado de tener rango elevado, noble o real. La *Marcela* es la tragedia más cercana al gusto del espectador barroco y supone el grado final en la evolución del arte dramático de Virués.

La última de las tragedias viruesinas en la edición *princeps* es la *Elisa Dido*. Y es esta probablemente la más temprana obra del autor. Esta escrita «toda por el estilo de griegos y latinos con cuidado y estudio», según palabras del propio escritor. La concepción clásica de la tragedia viene marcada, de modo evidente, por la división en cinco actos, frente a los tres con que separa Virués la materia dramática de las otras cuatro piezas. Trata el tema de Dido, fundadora de Cartago. Y alinea su obra en la tradición que defiende la castidad de la míticas reina, la tradición de Justino, frente a la otra, la de Virgilio, en que se presentan los amores de

Dido y Eneas²³. Virués, en su concepción clásica de la narración escénica, evita la presentación de los antecedentes y prefiere narrarlos. No hará lo mismo Lasso de la Vega, como veremos más adelante. La Dido viruesina es la expresión de la fidelidad a Siqueo, el esposo muerto, y de la dedicación absoluta a la creación de Cartago como espacio político nuevo, justo y duradero. El suicidio final de la reina viene a elevar su gesto fundador a la categoría mítica y a divinizar su aventura política. A pesar de todo, hay en la tragedia un cierto ataque contra los cortesanos intrigantes. Aunque aquí estamos muy lejos de Semíramis, de Casandra o de Flaminia, ejemplos terribles de palaciegos ambiciosos, quedan sin embargo ciertos rasgos condenables en las figuras de Seleuco y Carquedonio, que no comparten plenamente los gestos políticos de la reina. La negativa visión política de Virués atraviesa así toda su obra teatral y llega a constituir una grave acusación contra la vida pública y sus gestores.

JUAN DE LA CUEVA

Juan de la Cueva es, junto con Virués y Cervantes, el gran representante del esfuerzo por construir una tragedia nacional aparecido en el último tercio del siglo XVI. Y excepción hecha del autor de la *Numancia*, es el autor más representativo de todos los que constituyen el grupo. En su obra afloran de modo significativo los grandes temas políticos que hemos venido apuntando. Y algunos otros.

Nacido en Sevilla hacia 1550, Cueva estuvo relacionado con la nobleza y los grupos intelectuales de la ciudad del Guadalquivir. No es de extrañar que viera representar sus obras en los corrales de Don Juan, de Doña Elvira y de las Atarazanas. Y tampoco resulta anómalo el que publicara sus obras dramáticas en Sevilla el año 1588. El volumen lleva por título *Comedias y tragedias*. Marcel Bataillon, en un famoso artículo²⁴, niega a Cueva la importancia que la crítica posterior le ha atribuido. El desequilibrio existente entre el valor intrínseco de la obra y el grado de difusión que alcanzó, se explica, según Bataillon, por el simple hecho de que Cueva se preocupó de publicar sus obras y encontró la ocasión de hacerlo. También Frolidi²⁵ y Arróniz²⁶ le niegan la transcendencia que se le ha dado. Wardropper²⁷, entre otros, rechazó la toma de posición de Bataillon y afirmó la necesidad de examinar la obra de Cueva al margen de toda

²³.- Véase Lida, *Dido en la literatura española*, 1974 y nuestra edición de Lobo Lasso de la Vega, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, 1986.

²⁴.- Bataillon, «Simples réflexions...» 1935.

²⁵.- Frolidi, *Lope de Vega...*, 1968, p. 105.

²⁶.- Arróniz, *Teatros y escenarios...*, 1977, p. 177

²⁷.- Wardropper, «Juan de la Cueva...», 1955.

comparación con el teatro que apareció después, el de la comedia nueva. En todo caso, ese examen está por hacer y espera para ello una edición conveniente y moderna de la obra dramática del sevillano²⁸.

Cueva, como los otros dramaturgos de fin de siglo, hizo ciertas reflexiones sobre el teatro. Su originalidad fue incluirlas dentro de una obra teórica, el *Ejemplar poético*, publicada en 1606. Como siempre ocurre, el análisis de Cueva es el producto de la realización práctica aparecida en sus obras. De todos modos, el contenido teórico está más cerca de la comedia nueva que de las realizaciones del propio Cueva. El teatro lopesco ya había triunfado y volver la vista atrás era dar palos de ciego. Lo que no hizo Cueva de modo pleno.

Respecto a su concepto y realización del arte dramático, hay que señalar que, si por una parte alaba las obras escritas al estilo clasicista, por otra sostiene la necesidad de reformar el teatro. Defiende el cambio de las leyes dramáticas llevado a cabo por los autores españoles, ateniéndose a la necesidad de ajustar las obras a las exigencias de la época. Cueva respetó progresivamente el grito de la modernidad y la exigencia del público. Si el teatro español empezó siguiendo la vía de los modelos clásicos y de la tradición humanística italiana, Cueva, y los de su generación, vio la urgencia de aplicar modelos nuevos y rompió en buena parte los moldes preestablecidos. Por eso su teatro es un ejercicio de transición, visto, evidentemente, desde nuestra perspectiva.

El teatro de Cueva está lleno de invenciones que, con frecuencia, llevan la inverosimilitud y la inconsecuencia a la estructura narrativa. La integración de los caracteres sobrenaturales o de las figuras morales se dramatiza con verdadera dificultad. Y la abundancia de personajes, gestos y acciones de hipertrofiada violencia no llegan a integrarse de forma justificada en la diégesis. A menos que tomemos en cuenta la posibilidad de concebir el teatro de Cueva como una especie de espejo de las buenas costumbres contando con una estrambótica y casi esperpéntica inversión de valores. Se trataría así de llevar hasta el último extremo la afirmación de Virués en una de sus obras, según la cual el autor ofrece modelos de virtud por medio de la dramatización de su contrario, el vicio. El lenguaje dramático de Cueva es, como sus personajes, otro signo marcado por la abundancia y la hipertrofia. La pompa y la altisonancia, que resultan a veces inadecuadas para el personaje que las utiliza, lo mismo se ponen en boca de reyes que de villanos, rompiendo así el decoro y la verosimilitud defendidos por el teatro tradicional, aunque abren la puerta a la mezcla de lenguajes «altos» y «bajos» tan presentes en la

²⁸.- La única edición del teatro completo de Cueva es la que publicó Icaza en 1917.

comedia nueva. En todo caso, el mejor conocedor del teatro sevillano de aquellos tiempos, Jean Sentaurens²⁹, llega a afirmar que el lenguaje dramático de Cueva es la confirmación del carácter insoportable de sus obras para el público de la época. Sin embargo, la obra dramática del sevillano tiene unos valores propios de la transición y, sobre todo, una dimensión muy considerable a la hora de medir la importancia socio-política del gesto dramático.

Cueva llamó, de manera no muy justificada, comedias y tragedias a sus obras. Entre las primeras, menciona *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, *El saco de Roma*, *La libertad de Roma por Mucio Cévola*, *El degollado*, *El infamador*, *El viejo enamorado*, *La constancia de Arcelina*, *El tutor* y la *Comedia del príncipe tirano*. Las tragedias son *Los siete Infantes de Lara*, *Ajax*, *La muerte de Virginia* y la *Tragedia del príncipe tirano*. Dejamos de lado la caprichosa e imprecisa división en comedias y tragedias y recurrimos, más bien, para clasificarlas a los referentes empleados por el autor. Las historias del rey don Sancho, del saco de Roma, de los Infantes de Lara o de Bernardo del Carpio, son obras atadas al pasado nacional, lejano o cercano. El uso de la historia española es un rasgo muy significativo en la aventura dramática de Cueva. Añadamos –y luego volveremos sobre este asunto- que tal uso de la historia oculta una dramatización de la realidad «contemporánea» que no debe dejarse de lado.

Tomando como punto de partida esta manera de leer el teatro de Cueva –y todos los teatros-, resulta significativo el uso dramático de romances tradicionales. Así ocurre en *El rey don Sancho*, lo que supone un paso adelante en la elaboración del contacto con el nuevo público de los corrales, el público abierto. En dicha obra lo más llamativo es la inversión de los papeles del rey, don Sancho, y del traidor, Vellido Dolfos. Don Sancho es aquí el injusto, el tirano, el malvado. Dolfos es el vengador y el liberador. Watson³⁰ ha visto en los gestos del rey ambicioso y agresor de la soberanía del país vecino, León, un ejemplo bien negativo de lo que la España de Felipe II no debería hacer con la nación portuguesa. Parecido problema plantea *El saco de Roma*, obra construida en torno al saqueo romano llevado a cabo en 1527 por las tropas imperiales de Carlos V. En el momento en que el ejército de Felipe II preparaba la invasión y el sometimiento de Portugal, la invocación de los riesgos que corre el enfrentamiento de pueblos hermanos, unidos por la misma fe cristiana, puede leerse más allá de la anécdota de 1527.

De las tres piezas dedicadas a la historia mítica clásica, las que tratan de Virginia y Apio Claudio, de Ajax Telamón y de la libertad de Roma, es la primera la que se acerca más a los cánones tradicionales. La fábula está tomada de las *Metamorfosis* de Ovidio y dramatiza las

²⁹ .- Sentaurens, *Seville et le théâtre...*, 1984.

relaciones de una mujer casta y entera de carácter, con un viejo atormentado por el irresistible empuje del eros. La tragedia presenta la reacción humana contra un tirano invencible, el amor. Y la solución ha de ser heroica. Por eso muere Virginia a manos de su propio padre. La venganza contra el viejo Apio Claudio está caracterizada por los rasgos de la desmesura, tan característicos del teatro de Cueva. Su suicidio, llevado a cabo con una dosis infinita de saña, es el mejor ejemplo. El personaje más complejo de toda la tragedia es, probablemente, una figura secundaria, Marco, el servidor de Apio Claudio, mezcla de criado y de consejero, con rasgos propios del guardaespaldas imperturbable y calculador.

Dentro del grupo de obras de trama novelesca (*Arcelina*, *El degollado* –ambas construidas sobre la tradición del italiano Cinthio-, *El tutor*, etc.), ha sido destacada siempre *El infamador*, representada en el patio de Doña Elvira en 1581. La razón de su fama hay que encontrarla en la presencia de un malentendido crítico. El héroe, Leucino, no es, ni mucho menos, la primera textualización del mito teatral de don Juan. El hecho de que Leucino acose a Eliodora no es motivo suficiente para transformar al personaje en una encarnación de don Juan Tenorio. Más importancia tiene desde un punto de vista socio-político, ya que, junto con las dos piezas gemelas, la comedia y la tragedia de *El príncipe tirano*, forma un trío en que aparecen señales probables de la opinión pública en torno al problema de la sucesión al trono de Portugal, vacante tras la trágica muerte del rey don Sebastián en Alcazarquivir.

De las dos obras que tratan de *El príncipe tirano*, la tragedia es la continuación y remate de la primera. Creemos que es la obra más característica del teatro de Juan de la Cueva, visto todo él desde la perspectiva de su relación estrecha, aunque poco evidente en el primer nivel textual, con el contexto histórico de la época.

La fábula es compleja. El rey de Colcos, Agelao, quiere pasar el poder a su hijo, el príncipe Licímaco, ya conocido en la *Comedia* por haber matado a su hermana Eliodora. El rey perdonó el crimen al hijo. Y cuando Agelao proyecta cederle el trono, surge un personaje mudo que se suicida en escena ante el monarca y su consejo, como signo catafórico de la catástrofe que espera al reino. El príncipe sube al trono, acompañado del temor de los grandes y de la contraria opinión general. Otra aparición de una figura complementaria del mudo, el Reino, viene a profetizar la muerte del recién nombrado rey. La serie de actos tiránicos, crueles e irracionales, bien inscritos en la línea de los personajes estudiados en Bermúdez, Argensola y Virués, termina

³⁰ .- Watson, *Juan de la Cueva*, 1971.

con la intervención de dos mujeres, Teodosia y Doriclea, de quien Licímaco intenta abusar. Ambas le dan la muerte. El viejo Agelao acaba perdonando el regicidio.

La obra respeta la unidad de acción y, hasta cierto punto, la de tiempo. Pero el mayor reproche que se le ha hecho es la inverosimilitud de la fábula. Todo está marcado por los signos del exceso. Las situaciones parecen totalmente desconectadas de la realidad. Pero también podría leerse desde otro ángulo. Sin necesidad de ver en Agelao y Licímaco un reflejo del enfrentamiento de Felipe II y de su hijo Carlos, como hace Watson³¹, sí resulta lícito ver la comedia y la tragedia como un profundo grito de protesta contra el abuso de poder y las consecuencias que tal gesto político acarrea para todo el reino. Las dos obras pueden ser descodificadas perfectamente como una expresión más del malestar existente en la España del tercero de los Austrias, Felipe II. El monarca divinizado, transformado en representante de Dios, tan frecuente en el teatro lopesco y tan presente en la obra de otro trágico, Lasso de la Vega, que veremos a continuación, queda irremediamente excluido de la obra dramática de Juan de la Cueva. Sus preocupaciones, sus intereses, eran otros. Y su teatro no logró el éxito buscado.

GABRIEL LOBO LASSO DE LA VEGA

Como muestra de la otra vertiente ideológica que divide la producción trágica de finales del siglo XVI, la obra de Lasso de la Vega es característica de lo que se ha identificado como la liquidación de la tragedia o la pérdida total de la preocupación minoritaria por cultivar el género trágico. Nuestro autor se sitúa en la otra ladera, en la que considera a los reyes como delegados, como virreyes divinos, como encarnaciones de Dios, dejando de lado las figuras repulsivas y tiránicas que hemos encontrado en Virués, Argensola, Bermúdez o Cueva.

Lasso de la Vega no nace en la periferia nacional. Es un madrileño que vive cerca de los círculos del poder y que aparece como el producto típico de una ideología conservadora del sistema político vigente. Su teatro –nos han llegado dos tragedias suyas, *La honra de Dido restaurada* y *La destrucción de Constantinopla*– surge como instrumento puesto al servicio del orden establecido. Y al mismo tiempo que se separa de lo que hemos calificado como teatro político desestabilizador, Lasso utiliza las estructuras dramáticas puestas en marcha, a partir de modelos greco-latinos e italianos, por los trágicos de fin de siglo, estructuras que él adapta a las nuevas realidades y a los nuevos gustos creados por la aparición de la comedia lopesca. Lasso, nacido probablemente en 1559 en el seno de una familia media, tuvo siempre la tendencia a

³¹ .- Watson, *Juan de la Cueva*, 1971.

poner de relieve su pertenencia al linaje de los grandes Lasso de la historia nacional. El apellido le daba motivos, aunque no razón, para ello. Fue «contino» de la guardia real. Debió de morir en 1615 ó 1616.

Sus dos obras trágicas, inéditas hasta hace unos años³², fueron descalificadas por la crítica³³, hasta que Valbuena Prat empezó a descubrir en ellas «lo más interesante de este teatro possenequiano y prelopista [... aunque...] adolece de una dureza expresiva que es tal vez su mayor fallo»³⁴. Una lectura cuidada de las dos tragedias nos lleva a verlas como un producto marcado por un interés político conservador. El estado es una institución perfecta y el rey es la fuente de la seguridad y del bienestar comunes. Esa es la tela de fondo sobre la que se construye *La honra de Dido restaurada*. La obra forma parte de la serie de piezas consagradas a la historia mítica de Dido, la legendaria fundadora de Cartago. Ya hemos visto el ejemplo del tratamiento que da Virués al tema. Aquí, como allá, la tradición que se impone es la de la reina casta, que guarda fidelidad absoluta a la memoria de su marido Siqueo, y que prefiere sacrificarse para salvar a su pueblo y perpetuar su existencia. Dido se suicidará al final, transformándose así en diosa protectora de la nueva ciudad-estado. A diferencia de la obra de Virués, en la que se siguen los modelos clásicos, la *Dido lassiana* lleva dentro más acción. En ella «se hace» más que «se habla», acercándose con ello a la dinámica de la comedia nueva. Prescinde totalmente de ciertos elementos característicos de la tragedia clasicista, tales como los coros, la criada confidente o las largas narraciones ocurridas fuera de escena. En la tragedia de Lasso todo ocurre en presencia del público. Para el autor madrileño, el tablado, la escena vista, es el lugar de encuentro directo entre el espectador y la historia dramatizada. En ella se confirma la existencia de un espacio político perfectamente definido en todos sus detalles, espacio que reconstruye el ámbito del reino de Tiro, que era bueno en sí, pero que quedaba corrompido por la conducta de un mal rey, de un tirano, el hermano de Dido. La monarquía es buena. El sistema político monárquico también. Sólo es necesaria la presencia de un rey entregado, en cuerpo y alma, al servicio de su pueblo.

En *La destrucción de Constantinopla*, Lasso utiliza como referente histórico la conquista de la ciudad por Mahometo II en 1453. Pero tras la reconstrucción escénica de la catástrofe histórica, es decir, la muerte del último emperador cristiano de Bizancio, Constantino XI Paleólogo, a manos del empuje turco, aparece la llamada de atención sobre lo que estaba pasando en España, en el otro extremo del Mediterráneo. Lasso vive una época en que el poderío

³².- Ver nuestras dos ediciones (1983 y 1986), inscritas en la bibliografía

³³.- Crawford, *Spanish Drama*, 1937, p. 186.

³⁴.- Valbuena 1969, Planeta, p. 77.

español se enfrenta con el peligro turco (Lepanto), con la tensión islamo-cristiana en el Mediterráneo –correrías y piraterías- y con la presencia, en el interior del país, de una minoría de tradición musulmana, la morisca, que era objeto de acusación o de defensa por parte de quienes veían en ella una quinta columna del peligro musulmán o una mano de obra útil y necesaria para la clase dominante en la periferia del este y del sur peninsular. Lasso denuncia aquí el peligro.

BIBLIOGRAFIA

A) Ediciones

Bermúdez, Jerónimo, *Primeras tragedias españolas*, ed. Mitchell D. Triwedi, University of North Carolina, Estudios de Hispanófila, 1975.

Cueva, Juan de la, *Comedias y tragedias*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917. 2 vols.

Lasso de la Vega, Gabriel Lobo, ed. Alfredo Hermenegildo, *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, Kassel, Edition Reichenberger, 1983.

---, ed. Alfredo Hermenegildo, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, Kassel, Edition Reichenberger, 1986.

La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio, ed. Julio Alonso Asenjo, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995. 2 vols.

Leonardo de Argensola, Lupercio, *Obras sueltas*, ed. Conde de la Viñaza. Madrid, 1889.

Pérez de Oliva, Fernán, *Teatro*, ed. C. George Peale, Córdoba, Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes, 1976.

Poetas dramáticos valencianos, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española, 1929. 2 vols.

ESTUDIOS

Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

Bataillon, Marcel, “*Simple réflexions sur Juan de la Cueva*”, *Bulletin hispanique*, XXXVII (1935), pp.329-336.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904. Hay una edición facsímil, con estudio preliminar e índices, publicada por José Luis Suárez, en Granada, Universidad de Granada, 1997.

Crawford, J.P.W., "Notes on the Tragedies of Lupericio Leonardo de Argensola", *Romanic Review*, V (1914), pp.31-44.

Crawford, J.P.W., *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1937.

Egido, Aurora, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del Siglo XVIII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987.

Freund, Markéta 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.

García Soriano, Justo, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, 1945.

Green, Otis Howard, *The life and works of Lupericio Leonardo de Argensola*, Filadelfia, Pennsylvania University Press, 1927.

Guerrieri Crocetti, Camillo, *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnuolo*, Turín, Gambino, 1936.

Hermenegildo, Alfredo, "Procedimientos de teatralización: La *Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez", *Cuadernos de Teatro Clásico. La puesta en escena del teatro clásico*, Madrid, Ministerio de Cultura, 8 (1995), pp.15-35.

----, "Jerónimo Bermúdez y la dramatización del vacío de poder: la *Nise lastimosa*", *El escritor y la escena I*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, (Chihuahua, México), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp.87-100.

----, "Provisiones de enunciación y motricidad en la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez", *Hispanic Essays in Honor of Frank Casa*, ed. A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan, Nueva York, etc., Peter Lang, 1997, pp.10-25.

----, "Iconicidad implícita y órdenes explícitas de representación en la *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez", *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*, ed. Serafín González y Lillian van der Walde, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa-Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.193-204.

----, "Jerónimo Bermúdez y la dramatización del abuso de poder: la *Nise laureada*", *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, ed. Patrizia Botta, Rávena, Longo Editore, 1999, pp.99-113.

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

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

Lida, María Rosa, *Dido en la literatura española*, Londres, Tamesis Books, 1974.

López Pinciano, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1953. 3 vols.

Mérimée, Henri, *L'art dramatique à Valence depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIe siècle*, Toulouse, Edouard Privat, 1913. Hay traducción castellana de Octavio Pellissa Safont, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, 2 vols.

Roig, Adrien, *Inesiana ou Bibliografia sobre Inês de Castro*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1986.

Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español, I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

Sánchez Cantón, F. J., “Aventuras del mejor poeta gallego del siglo de oro: Fr. Jerónimo Bermúdez”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XX (1965), pp.225-242.

Sargent, Cecilia V., *A Study of the dramatic Works of Cristóbal de Virués*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1930.

Sentaurens, Jean, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIème siècle*, Burdeos, Presses Universitaires, 1984.

Sirera, Joseph Lluís, “Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos”, *Teatros y prácticas escénicas. II: La comedia*, Londres, Tamesis Books-Institució Alfons el Magnànim, 1986, pp.69-101.

Sirera, Joseph Lluís, “Cristóbal de Virués y su visión del poder”, *Mito e realtá del potere nel teatro: dall'antichità classica al rinascimento*, Centro Studi sul Teatro Medioevali e Rinascimentale, c. 1988, pp.275-300.

Valbuena Prat, Ángel, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.

Wardropper, Bruce W., “Juan de la Cueva y el drama histórico”, *Revista de Filología Hispánica*, IX (1955), pp.149-156.

Watson, Anthony, *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, Londres, Tamesis Books, 1971.