

Introducción, edición y notas de **Marco Presotto**
Estudio preliminar de **Rinaldo Frolidi**

tragedias

Juan de la Cueva



Textos Teatrales Hispánicos
del siglo XVI

TRAGEDIAS

Textos Teatrales Hispánicos
del siglo XVI

TRAGEDIAS

Juan de la Cueva

Introducción, edición y notas de
Marco Presotto

Estudio preliminar de
Rinaldo Frolidi

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

TEXTOS TEATRALES HISPÁNICOS
DEL SIGLO XVI

Director:

Joan Oleza. Universitat de València

La edición de este volumen ha contado con la colaboración de

TE/12

PATRIMONIO TEATRAL
CLÁSICO ESPAÑOL

TEXTOS E INSTRUMENTOS
DE INVESTIGACIÓN



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

© Del Prólogo: Joan Oleza, 2013

© Del Estudio preliminar: Herederos de Rinaldo Froldi, 2013

© De la Introducción, edición y notas: Marco Presotto, 2013

© De esta edición: Universitat de València, 2013

Coordinación editorial: Maite Simón

Maquetación: Inmaculada Mesa

Corrección: Pau Viciano

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

ISBN: 978-84-1118-328-4

DOI: <http://doi.org/10.7203/PUV-OA-328-4>

Edición digital

ÍNDICE

PRÓLOGO <i>de Joan Oleza</i>	9
---	---

ESTUDIO PRELIMINAR

JUAN DE LA CUEVA Y LAS EXPERIMENTACIONES TRÁGICAS A FINES DEL SIGLO XVI <i>por Rinaldo Froldi</i>	25
--	----

EDICIÓN CRÍTICA

INTRODUCCIÓN

1. La historia del texto	65
2. La versificación	75
3. Criterios de edición	84
BIBLIOGRAFÍA.....	86

TEXTOS

TRAGEDIA DE LOS SIETE INFANTES DE LARA.....	91
TRAGEDIA DE LA MUERTE DE ÁYAX TELAMÓN, SOBRE LAS ARMAS DE AQUILES	149
TRAGEDIA DE LA MUERTE DE VIRGINIA Y APIO CLAUDIO.....	205
TRAGEDIA DEL PRÍNCIPE TIRANO.....	261

PRÓLOGO

LOS FRUTOS DE UNA ESPERADA COLABORACIÓN

Los mensajes cruzados entre Marco Presotto y yo, en el verano de 2011, se hacen más frecuentes en el mes de agosto, y van dando cuenta del estado indeciso de Rinaldo Froldi, hasta que el día 7 de septiembre llega la noticia de su muerte en Volterra, en la amada Toscana, en aquel antiguo caserón heredado de los padres de Ada, con su jardín sobre la vertiente de la colina.

En Volterra, en el verano de 1991, habíamos organizado, Rinaldo y yo, con el patrocinio de la Università degli studi di Bologna y de la Universidad de Valencia, un Convegno Internazionale sul Teatro Spagnolo e Italiano del Cinquecento, en el que junto a las jornadas académicas los congresistas pudimos ofrecernos un espectáculo digno de una corte renacentista como la de los Este en Ferrara, la representación de dos tragedias, una italiana, la *Sofonisba*, del Trissino, y otra española, *La Gran Semíramis*, de Virués, producida con la colaboración de la Generalitat Valenciana, por mano de Evangelina Rodríguez Cuadros, dirigida por Ricard Salvat y con dramaturgia de Josep Lluís Sirera. Muchos años después, quienes participaron en aquel encuentro, Jean Canavaggio, Teresa Ferrer, Patrizia Garelli, Maria Grazia Profeti, Mercedes de los Reyes, Manuel Diago, Alfredo Hermenegildo... seguían recordando aquellas jornadas como un hito, tanto por la intensidad de los intercambios, como por la calidad de la acogida de Ada y de Rinaldo, en cuyo honor Alfredo Hermenegildo compuso un romance («En Volterra está doña Ada...»), como por lo que supuso de constatación por investigadores de diversa procedencia de que los estudios sobre el teatro del siglo XVI habían alcanzado su emancipación de la castrante consideración preloquista.

Quizá fuera este el primero de los homenajes que he rendido a lo largo de mi propia trayectoria al maestro, aun sin serlo de forma explícita.¹ Le había conocido pocos años antes, a mitad de la década de los ochenta, cuando en una

¹ Recuerdo el de 1996, en el que nos encerramos en la «rocca vescovile» de Bertinoro, una fortaleza medieval en un pueblo encaramado a una peña que emergía en medio de la llanura, cerca de Forlì. El último, en 2004, lo oficiaron Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti, al editar la miscelánea '*Un hombre de bien*'. *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, 2 vols.

visita suya a España me escribió unas letras, presentándose, como si fuera un desconocido. Nosotros habíamos publicado en 1981 el número monográfico de *Cuadernos de Filología* dedicado al teatro del siglo XVI y a la génesis de la teatralidad barroca, en el que ponía en circulación todo un conjunto de hipótesis que reelaboraban el panorama del teatro del siglo XVI, lejos de la perspectiva preloquista, y desde una nueva concepción de lucha entre prácticas escénicas diferenciadas por la hegemonía del sistema teatral, abordaba la génesis de la teatralidad barroca. En ese marco, y con la colaboración de un equipo de entonces jóvenes investigadores de la Universidad de Valencia, la mayoría de ellos doctorandos, se reconsideraban los papeles respectivos de los dramaturgos valencianos y del primer Lope de Vega. Es obvio que en este último aspecto, y en los análisis individualizados correspondientes habíamos tenido muy en cuenta el libro de Rinaldo Froldi, *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, aparecido en su primera versión en 1961, y en su segunda versión, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, en 1968. Un libro iluminador, del que en cierta ocasión, en Palermo, escuché decir a Maria Grazia Profeti que había supuesto una ruptura epistemológica dentro del hispanismo italiano y en lo referido al teatro clásico español, o como él hubiera preferido decir, al teatro barroco, o al teatro manierista, en todo caso, al teatro post-renacentista. Por eso mi respuesta a aquella carta de Froldi fue inmediata y llevaba consigo una invitación a impartir un seminario en nuestro departamento, con todo el grupo de jóvenes investigadores que formaban parte de él.

Desde aquel momento Rinaldo ocupó, entre nosotros, el lugar que le correspondía como maestro de una perspectiva histórica ilustrada y anti-romántica, y que compartió con otro grande, John E. Varey, que nos había enseñado por su parte a acercarnos al teatro del siglo XVII más como sistema social de espectáculos que como literatura.

Por ello cuando en el año 1993, y en estrecha colaboración, Mercedes de los Reyes, Miguel Ángel Pérez Priego y yo fundamos una colección editorial titulada «Textos teatrales hispánicos del siglo XVI», patrocinada por un consorcio de las Universidades de Sevilla, Valencia, y UNED, uno de los primeros encargos que como director de la serie hice fue el de Rinaldo Froldi. Entonces comenzó lo que con el tiempo llegaría a ser el libro que el lector tiene ahora en sus manos. Porque pasaron los años, la colección, en la que se publicaron algunos libros notables, acabó su curso, y Rinaldo no encontraba el tiempo para acabar el suyo, pero tampoco la determinación de darlo por cancelado. De tiempo en tiempo, y cuando nos veíamos, él siempre me abordaba el encargo pendiente, estoy en ello, decía, trabajo sobre Juan de la Cueva, hace falta una reconsideración del teatro de Juan de la Cueva. Yo le animaba a ello, y nunca

traté de explicarle que la colección ya no existía y que mi invitación del año 93 había caducado. Sinceramente, no creí que lo acabara, y tampoco quise desengañarlo: si finalmente lo entrega, pensé, ya nos arreglaremos para publicarlo.

De que no dejaba la investigación de lado, orientada hacia la tragedia de finales del XVI, y especialmente hacia las tragedias de Juan de la Cueva, daban muestra los sucesivos artículos que iba publicando y haciéndome llegar: «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva» (1999), «La *Elisa Dido*, de Cristóbal de Virués» (1999), «La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón» (2003),² «La Alejandra de Lupericio Leonardo de Argenso-la» (2005), «Juan de la Cueva y un tema clásico en el humanismo español. La contienda entre Áyax y Ulises por las armas de Aquiles» (2008).

Un factor determinante en el último empujón al libro fue la colaboración de Marco Presotto, quien al asumir la responsabilidad de la edición textual de las tragedias, permitió a Rinaldo concentrarse en el estudio introductorio. En un encuentro entre estudiosos del teatro español y el italiano, en Sabbioneta, en el año 2009, Rinaldo me hizo llegar por medio de Marco el deseo de encontrarnos fuera del ámbito del congreso, un poco secretamente, sin llamar la atención, para lo cual él se trasladaría junto con Ada desde Bolonia a ‘la città ideale’ de Vespasiano Gonzaga. Y así fue, paseamos lentamente, después de comer en un restaurante cercano, bajo los soportales de la Galleria renacentista, y Rinaldo, apoyado en sus muletas, y en presencia de Marco y de Ada, me anunció que el libro ya estaba encauzado, y que tendríamos que empezar a pensar en publicarlo. Aunque no fue la última ocasión en que hablamos, sí fue la última vez que vi a Rinaldo: entorpecido físicamente por una reciente operación y por la enfermedad, se mantenía intelectualmente animado y con un interés muy vivo por todo lo que estaba sucediendo en la Italia de Berlusconi.

El 19 de mayo del año 2012, Marco Presotto me enviaba desde Bolonia la edición de las cuatro tragedias, con el estudio introductorio de Rinaldo Frol-di. Apenas pocos meses antes, nos había conmovido la noticia de su muerte, allá en Volterra. Este es su último libro, el que estuvo trabajando a pesar de los embates de su enfermedad hasta casi el último día. El último libro de un gran humanista.

* * *

² Otro trabajo sobre este mismo tema, y también de carácter comparativo, «La legendaria Semíramis, protagonista de dos tragedias de finales del Quinientos compuestas por el italiano Mutio Manfredi y por el español Cristóbal de Virués» se publicó en *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, a cura di Donatella Ferro, Bulzoni editore, 2004, pp. 113-125. En paralelo, deben ser consideradas sus «Riflessioni su *La hija del aire*», en *Orillas. Omaggio a G. B. De Cesare*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 177-186.

Quizá al lector actual le convenga conocer, al enfrentarse a este libro, el contexto previo en el que nacen las posiciones aquí mantenidas, por lo que aquí me esforzaré en resumirlas.

Cincuenta años antes, en *Lope de Vega y la formación de la comedia* (1968), Frolدی se había enfrentado a la concepción dominante sobre la tragedia y los trágicos españoles del siglo XVI en la historiografía literaria, una concepción que según él provenía de la crítica ilustrada del XVIII,³ que elaboró la tesis de «una lucha» entre un teatro docto y regular (encarnado por los trágicos) y un teatro popular lopesco, que se manifestaría en la creación de una «tragedia clásica» española, en el siglo XVI, contrapuesta a la «comedia» de Lope. Esta concepción se habría perpetuado durante siglos y llegado hasta la crítica contemporánea, de la que el libro *Los trágicos españoles del siglo XVI* (Madrid, 1961), de Alfredo Hermenegildo, entonces reciente y en su primera versión, sería una buena muestra. Consecuencia de esta concepción, por otra parte, es que «se ha llegado a ver [...] en el docto y libresco Juan de la Cueva al iniciador de un teatro nacional popular. Simplificación sumaria y expeditiva, alejada de la realidad histórica» (1968, 94-95). Rinaldo Frolدی criticaba con dureza esta visión crítica.

Resumimos los argumentos que, desde este inicial, fue explicitando a lo largo de los ensayos sucesivos ya citados:

1. Se han agrupado, bajo el concepto unitario de una tragedia del Quijotes, a autores y obras muy distintos. Por eso conviene delimitar y trazar claras fronteras entre los distintos fenómenos agregados, cosa que Frolدی hizo, sobre todo, en un trabajo de 1989. Y lo primero a descartar son los ejercicios humanísticos en latín, típicos de los ambientes académicos, que tuvieron una menospreciable influencia sobre el teatro representado en vulgar: sus representaciones, más propicias al género cómico que al trágico, tenían «una fundamental finalidad didáctica y quedaron restringidas en el ámbito cerrado de los claustros universitarios», les faltaba además toda «conciencia de «género» teatral como realidad operante para un público contemporáneo», sin la cual no pueden ser considerados como parte de un posible género trágico a la española. Por su parte, las traducciones de Fernán Pérez de Oliva muestran que «su empeño teatral es absolutamente secundario ante su interés lingüístico y esti-

³ En el trabajo citado de 1989, responsabiliza especialmente a Montiano y Luyando de esta concepción, quien en su *Discurso sobre las tragedias españolas* afirmaría, en 1750, la existencia de una tragedia renacentista en toda regla, cuyo origen identificó en los años 30 del siglo con las versiones dramáticas de Fernán Pérez de Oliva.

lístico. Y es que declara sin ambages que la finalidad de su empresa no era sino la de demostrar qué alta perfección había alcanzado la lengua castellana, hasta el punto de poder afrontar ya, sin dificultades, la ardua prueba de traducir obras de tan elevado contenido y estilo como –por tradición– se venían considerando las tragedias griegas. Pérez de Oliva afirma los plenos derechos del español –idioma moderno ya maduro– de reemplazar a las lenguas clásicas» (1989). Y en la misma clave han de ser considerados los intentos de Pedro Simón Abril, Pedro Juan Núñez o fray Luís de León. También debe ser contemplado aparte el llamado teatro de colegio. Sus «tragedias» responden a una orientación pedagógica y moral y se representaron en ambientes cerrados, por lo que en ellas no se detecta la preocupación por la creación de un género trágico. Si se diferencian en algo de los fenómenos anteriores, es en su clara conciencia de los efectos escénicos.

2. Es el decenio 1577-1587 el que podría calificarse como «la estación de las tentativas de tragedia, con conciencia de «género» y de la oposición entre lo antiguo y lo moderno», una estación durante la cual «parece significativamente intenso el empeño de realzar el texto escrito en su valor literario y poético», aunque «no en el sentido humanístico-renacentista» (1989). Se abre con la publicación en España de las *Nises* de Jerónimo Bermúdez (1577), que son bautizadas por su autor como «primeras tragedias españolas», y se cierra con la de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1587). Aun así, en este grupo, «se ha colocado poco más o menos en la misma línea a autores completamente distintos, como Bermúdez, Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola, Virués, Cervantes» (1968, 94-95). En trabajos sucesivos Frolidi se esforzará por marcar las diferencias entre todos ellos. Por un lado está Jerónimo Bermúdez ligado a la tradición humanista de la Universidad de Coimbra, y cuya primera tragedia, la *Nise lastimosa*, es la traducción de otra de Antonio Ferrerira, *A Castro o Tragédia de Inês de Castro* (anterior a 1569, publicada en 1587). Por otro, un Rey de Artieda, que aun habiendo leído las dos tragedias de Bermúdez, escribe una muy distinta, *Los amantes*, claramente innovadora, que debe ser interpretada en el marco de una poética que, defendida en la *Epístola al marqués de Cuéllar*, es claramente favorable a la *comedia nueva*, y su autor entre los antecesores de los dramaturgos valencianos que propiciarán las fórmulas de la *comedia nueva*.⁴ Si Argensola representa la línea más fiel al se-

⁴ De forma sorprendente, en la Introducción de 2012, que precede a la edición de las tragedias de Juan de la Cueva, Frolidi imprime un giro contrario al de toda su trayectoria previa, y alinea sin argumentarlo a Rey de Artieda y a Bermúdez como representantes del «clasicismo

nequismo italiano, y está fuertemente influido por Giraldi y Dolce, en Virués, otro senequista, cabe distinguir entre su *Elisa Dido*, su único intento de una tragedia regular, que no pasa de ser una excepción más libresca que teatral, y sus otras cuatro tragedias, de carácter senequista pero marcadamente innovador, sobre todo en el caso de *La cruel Casandra* y de *La infelice Marcela*, «llamadas tragedias sólo por sus finales funestos, pero que se caracterizan por un enredo y por personajes que serán típicos de las comedias» (1968, 113-114). Caso aparte es el de Juan de la Cueva, como se verá en su momento. Baste recordar aquí una frase bien representativa de las diferencias que Frolدی percibía entre los trágicos del XVI, al comparar a Juan de la Cueva con los dos trágicos que le precedieron, Bermúdez y Artieda: «Sólo podemos poner en relación a los tres dramaturgos por la búsqueda común de un teatro literario» (1968, 110). En la «Introducción» de este libro, Frolدی añadirá precisiones a las ya establecidas sobre los autores citados en (1968) y (1999), respecto de otros trágicos: Cervantes, López de Castro y Lobo Lasso de la Vega.

3. En España no hubo una clara conciencia de la categoría de lo trágico como género teatral, hasta finales del siglo XVI. Durante la mayor parte del siglo predomina la concepción medieval, retórica, no escénica, del término: una narración épica, con formas dialogadas, de estilo elevado y personajes ilustres, que acaba tristemente. Falta en España la renovación del concepto y el debate que en Italia suscitaron las tragedias de Séneca (que aquí se conoció poco, y no se tradujo en todo el siglo), el reencuentro de los textos trágicos griegos y, sobre todo, de la *Poética* de Aristóteles, traducida al latín por Lorenzo Valla en 1498 y editada en griego por G. Lascaris en 1508, que suscitó un prolongado

más rígido», inspirado por el modelo griego de tragedia, frente a los trágicos más innovadores, partidarios de una línea senequista, como Virués, Argensola o Lobo Lasso de la Vega: «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». Frolدی proyecta aquí el modelo explicativo de la tragedia italiana, en la que una primera fase habría estado inspirada en el modelo griego, con Trissino y los trágicos de los Orti Oricellai (Rucellai, Pazzi de' Medici, Alamanni), y una segunda, encabezada por el discurso teórico y por las tragedias de Giraldi Cinthio, que proclamaría la primacía de la tragedia latina de Séneca e incorporaría una perspectiva de tragedia nueva, secundada por Lodovico Dolce. Por otra parte, Frolدی (1999) recogió una opinión muy diferente de la mantenida por él hasta el momento, al reseñar sin aparente rechazo que «Mitchell Triwedi, el editor moderno de las tragedias [de Bermúdez [...]] ha puesto de relieve que el modelo senequista [...] no es el texto latino de *Thyestes*, sino la reelaboración italiana de esta tragedia senequista de Lodovico Dolce», lo que situaría a Bermúdez en la misma línea de inspiración de Virués o Argensola, menoscabando sus diferencias.

debate estético.⁵ No se puede por tanto explicar la tragedia del siglo XVI a partir de tratados humanistas como los del Pinciano o de Cascales, que se publicaron cuando ya se había extinguido el intento de crear una tragedia española para el teatro público.⁶

4. Si es cierto que en la década 1577-1587 coinciden una serie de autores en sus propuestas de tragedia, bajo el influjo senequista filtrado a través del discurso teórico de Giraldi y del impacto que en toda Europa produjo su *Orbecche*, esta concurrencia de tragedias no puede acogerse de ninguna manera a la calificación de renacentista. De hecho, y ya en la Italia de los años cuarenta, el discurso de Giraldi Cinthio atestigua el inicio de la crisis del Renacimiento, con sus textos preceptivos y con sus tragedias, inspiradas en las de Séneca. Con los primeros («La tragedia a chi legge», del *Orbecche*, el prólogo de *Altile*, el *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, de 1543) declara su intención de definir una tragedia nueva, propia de los tiempos nuevos, al tiempo que proclama la primacía de Séneca sobre los trágicos griegos. Con las segundas, pone en escena una poética del horror. Las causas de esta aparición del horror en la escritura trágica tienen su explicación, precisamente, en la crisis de las utopías renacentistas, que abren las puertas a una edad conflictiva. Son la manifestación de una nueva concepción de época, realista y pesimista, que expresa por medio de la violencia su repulsa de la realidad degradada. *Orbecche* revela la irracionalidad del poder, la ausencia de justicia, la corrupción de la corte y la contaminación de una «turbia sensualidad». Por ello, más que de un teatro renacentista, se podría hablar de un teatro *manierista*, entendiendo por Manierismo, a la manera de Hauser, un período cultural que, al final del Renacimiento, se caracteriza por la incierta búsqueda de nuevas soluciones

⁵ Nada tienen que ver con este debate y con este resurgir del concepto trágico como concepto teatral obras que se publicaron en el siglo XVI con este nombre, como la anónima *Farsa a manera de tragedia*, la *Farsa o tragedia de Lucrecia* de Juan Pastor, la *Tragedia de los amores de Eneas*, de Juan Cyrne, la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández, la *Tragedia de Mirra* de Villalón, la *Tragedia Serafina*, de Alonso de la Vega, la *Tragedia Josephina* de Micael de Carvajal, etc.

⁶ Sobre el debate preceptivo en España, su importancia y sus características, y muy especialmente sobre la influencia respectiva de la concepción medieval de la tragedia, deudora de Diomedes y de Donato, y de la concepción aristotélica, nacida de la recuperación de la poética, y de los tratados humanistas que la interpretaron y expandieron, aportó en su día una documentación que sigue siendo imprescindible M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974, aunque su capacidad de discernimiento e interpretación no está siempre a la altura de la documentación aportada. He tratado de someter a revisión este panorama, y de incorporar las nuevas aportaciones de los últimos años, en J. Oleza, *L'architettura dei generi nella Comedia Nuova di Lope de Vega*, Rimini, Panozzo editore, 2012, pp. 33-78.

existenciales y su plasmación en por medio de una experimentación formal libre, abierta, aunque contradictoria (1999). Tal como se dice en el estudio introductorio de la presente edición, las tragedias españolas del período 1577-1587 se producen bajo el influjo de los modelos italianos, y reflejan como ellos la crisis de la utopía renacentista. La tragedia española del horror dio cauce a las nuevas turbaciones existenciales propias de una época de cambio cultural.

Esta argumentación, todavía poco desarrollada pero ya claramente enunciada en 1968, llevó a Frolidi a una conclusión, crítica respecto del libro de Hermenegildo, de que «no se puede reunir bajo la etiqueta de «trágicos españoles» a autores tan distintos como Artieda, Virués, Cueva, Argensola, Cervantes, Lobo Lasso de la Vega, intentando luego sacar las características comunes para definir un concepto de «tragedia española» que no existe» (1968, 95). Cuando en 1989 evoca esta tesis suya de 1968, se reafirma en ella: los diversos intentos trágicos que se efectúan en la década 1577-1587 no consolidan una tradición literaria, y aún menos teatral, propiamente trágica: «las manifestaciones trágicas con la clara intención de constituir un género teatral y con una voluntad precisa de representar ante un público fueron escasas y [...] sólo ubicadas en un decenio [...]. No se puede sino llegar a la conclusión de que los intentos de tragedia fracasaron». No debería hablarse, pues, de una tragedia española, sino de «experimentaciones trágicas» en las que brotaron gérmenes que, en lugar de madurar un modelo de tragedia, vinieron a fructificar paradójicamente en la fórmula de la comedia nueva, suscitada por los valencianos y por Lope de Vega (1989). Cuando en 2012 nos llega a las manos su último trabajo, comprobamos la ratificación de estas posiciones previas.

Y en este contexto surge la figura de Juan de la Cueva, sobre la que en 1968 Frolidi se propuso acometer una revisión crítica, atacando, una vez más, la que sin duda fue la concepción teórica antagónica del ilustrado erudito italiano, el Romanticismo, que había hecho de Juan de la Cueva «el precursor del teatro nacional [por su adopción pionera de temas de historia nacional y del romancero en algunas de sus obras], verdadero maestro de Lope de Vega, el más grande de los dramaturgos españoles de la segunda mitad del siglo XVI» (104). De hecho, Frolidi se alineó con Marcel Bataillon a la hora de negar el influjo del sevillano sobre el madrileño. Pero descartó también de entrada toda influencia sobre trágicos como Artieda o Argensola, y en general sobre el teatro de su tiempo: «sus contemporáneos y sucesores no lo conocen como poeta dramático; Cervantes no lo alude en tal sentido ni tampoco Lope, y sólo cuatro versos le dedica Agustín de Rojas» (105). Y tras considerar otra serie de argumentos elaborados por la crítica, Frolidi concluía: «A nosotros nos parece realmente que Juan de la Cueva fue un autor de segundo orden en la vida literaria

sevillana», que si ha tenido una suerte crítica mayor de la que le correspondía ha sido, como decía Bataillon, por haberse preocupado de publicar sus obras en una época en que el teatro representado no solía publicarse (104-107). Por último, y al encararse con los textos preceptivos de Cueva, Frolidi coincidía con la observación de E. S. Morby, de que sus piezas dramáticas violaban la preceptiva innovadora que textos como el *Ejemplar poético* trataban de establecer, contradicción que atribuía a «la mediocridad de su espíritu» (107), que «aplaude la novedad [pero] demuestra no entenderla en su más auténtico y profundo significado» (109).

Treinta años después de esta primera posición, Frolidi se nos presenta «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva» (1999). Establece entonces un estado crítico de la cuestión, desde Menéndez Pelayo, Francisco de Icaza o Edwin Morby, hasta Anthony Watson o Jean Canavaggio, pasando por Marcel Bataillon o Alfredo Hermenegildo. No es que cambien las tesis de base de Frolidi, pero sí cambia la valoración de conjunto. Aquilata, en primer lugar, las innovaciones que sí aporta su teatro (la reducción a 4 actos, la transgresión de las tres unidades, la pluralidad de materias –histórica, novelística..., la polimetría...), para mostrarse después contrario a la interpretación del teatro de Juan de la Cueva según una clave política concreta, a la manera de Watson, que hace de él un instrumento de su posición en contra de la anexión de Portugal. Y no ve tampoco ningún rastro de una hipotética crítica a la política o a la figura de Felipe II. El tema del tirano, tan presente en su obra, debe explicarse en el marco del debate político contemporáneo sobre el maquiavelismo, contra su concepción del poder del príncipe y de la primacía de la razón de estado, y de las posiciones que se elaboran en el ámbito de la contrarreforma tridentina. Frolidi analiza la *Comedia* y la *Tragedia de El príncipe tirano* a partir de la tradición teórica medieval y humanística que justifica el derecho al tiranicidio, tradición que se renueva e intensifica tras la obra de Maquiavelo. Las tesis de Trento defienden la primacía de la moral sobre la razón de estado y el papel de la providencia divina en el castigo de la culpa política y en el restablecimiento de la justicia universal. Son tesis que se encuentran en *Orbecche*, de Giraldis, y en *El príncipe tirano*, de Cueva, que comparten también otros motivos dramáticos nada casuales.

Al explicar su obra, como la de Virués o la de Argensola, en el contexto de la renovación de la poética de la tragedia por Giraldis y al mostrar la influencia de *Orbecche*, la obra dramática de Juan de la Cueva aparece como otra expresión característica de la crisis del Renacimiento, en una coyuntura histórica en la que «el poeta quiso incitar a su público a una reflexión esencialmente ética: trató de obtenerla impresionándolo y conmoviéndolo, sirviéndose

además del motivo del horror, de lo maravilloso, de lo inverosímil, del uso de misteriosas y mágicas apariciones o personificaciones capaces de sorprenderlo». Por todo ello «opino que su teatro contiene una coherencia interna superior a cuanto hasta ahora se había pensado», y que su figura debe ser rescatada, como la de otros autores trágicos, de la calificación genérica de autores renacentistas, situada entre las manifestaciones de un senequismo cristianizado, a la manera de los trágicos italianos, y redescubierta en la coherencia interna de obras como *El príncipe tirano*. En cuanto a la condición de predecesor de Lope de Vega, «no creo que carezca de importancia el tema de la relación del teatro de Juan de la Cueva con el de Lope, pero no puede ser el tema exclusivo de la investigación actual». Tampoco su influencia fue decisiva ni en el movimiento trágico ni en la génesis de la comedia nueva: «Continué pensando como Baillaillon y más recientemente Canavaggio que el proceso teatral de finales del s. XVI no llegó nunca a ordenarse en torno a la figura del sevillano, lo que no significa que Juan de la Cueva no tenga importancia como autor dramático de su época.»

Lo que resulta sin duda cierto es que «Juan de la Cueva debe considerarse como uno de los principales protagonistas –en el ámbito teatral– del tormentoso período de Felipe II» (1999, 15-30).

Al cabo de los años, el lector actual debe juzgar la solidez y la coherencia de los argumentos de Rinaldo Frolidi sobre la tragedia y los trágicos españoles, y en especial sobre Juan de la Cueva.⁷ Yo no querría añadir aquí más, a modo de observación, que jugaron un papel complementario respecto de la principal de sus tesis de 1968, que suponía todo un replanteamiento teórico del proceso de formación de la comedia española y del papel de los distintos agentes históricos que intervinieron en ella. El giro epistemológico que proponía Frolidi tenía su fundamento en la tesis de que el movimiento teatral en España se subordinó al proceso de formación de la comedia (en sentido amplio, de *comedia nueva*) y no de la tragedia, y a la conquista de su hegemonía sobre los escenarios públicos, proceso en el que jugaron un papel determinante los dramaturgos valencianos, preparando el terreno en el que Lope adquiriría su protagonismo, gracias a su capacidad de producir una simbiosis entre el lenguaje culto de la tradición literaria y el de la inmediatez social. Las experimentaciones trágicas de la década 1577-1587, aun con su fracaso como movimiento, vi-

⁷ Un primer balance crítico fue obra de Jean Canavaggio en «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado» y en «Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva», trabajos ambos recopilados en *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000, 15-32 y 53-62 respectivamente.

nieron a abrir paso y a enriquecer también, con algunas de sus innovaciones, el curso de la *comedia nueva*, un sistema teatral propio de la cultura del barroco.

Con este planteamiento, el libro de Frolidi, como he explicado en otro lugar (Oleza, 2002), vino a incorporarse a un muy selecto grupo –en compañía de otros de Shergold, Arróniz, Salomon, Asensio, o Varey– que, en la década de los sesenta, cambió el estado de la cuestión en los estudios sobre el teatro español de los siglos XVI y XVII.

* * *

Pero el libro que el lector tiene en sus manos es el fruto de una feliz conjunción. Por un lado nos ofrece el último ensayo de Rinaldo Frolidi sobre los trágicos de finales del XVI, pero por el otro nos hace llegar la primera edición crítica puesta al día del conjunto de las cuatro tragedias de Juan de la Cueva. El libro recalcitrantemente inacabado de Frolidi encontró su impulso definitivo gracias a la colaboración de Marco Presotto, uno de los investigadores más solventes en el panorama actual del hispanismo italiano, y un académico generoso, propicio siempre a la colaboración, ejercitado en el trabajo en equipo, de lo que dan constancia proyectos colectivos como *Artelope* o *Prolope*, en los que ha llegado a jugar un papel determinante. Marco Presotto aportó su conocimiento de los manuscritos clásicos, bien ilustrado por el utilísimo *Le commedie autografe di Lope de Vega* (2000), su experiencia como bibliógrafo, puesta a prueba en su coordinación de la sección de bibliografía del proyecto *Artelope* (2011), y su demostrado saber ecdótico, del que han dejado clara muestra sus ediciones de comedias particulares (*Los donaires de Matico*, *Los embustes de Celauro*, *La dama boba*) y su coordinación de volúmenes de la serie *Prolope* (*Parte IX*, vols. I a III), o de otras obras clásicas (*Novelas a Marcia Leonarda*). En su edición, Presotto traza la historia del texto, con sus dos testimonios impresos de 1583 y 1588 –que utilizará como edición base, tras el minucioso cotejo de ambos–, una copia manuscrita tardía, las sucesivas ediciones modernas, comenzando por la completa de Francisco Icaza (1917) y siguiendo por las particulares de *Los infantes de Lara* de Icaza (1924), y de otro bien probado especialista en la obra de Cueva, José Cebrián (1992), para llegar a las que se editaron por el Seminario de Investigación sobre los Dramaturgos Andaluces, coordinado por Mercedes de los Reyes Peña, la *Tragedia de la muerte de Virginia* y *Apio Claudio* (2004) y la impecable y acompañada de un relevante estudio preliminar de las dos partes de *El príncipe tirano*, la *comedia* y la *tragedia* (2008). Quizá hiciera falta reconsiderar, en el marco de estas observaciones, la afirmación demasiado repetida por la crítica (de Ba-

taillon a Frolidi) de que Juan de la Cueva hizo imprimir excepcionalmente sus obras teatrales en una época en que estas eran pensadas para la representación y no para la lectura, cosa que habría determinado su fortuna crítica. No es así en el caso de los trágicos españoles, bastantes de los cuales pensaron en la representación pero cuidaron con mimo la edición de sus textos, que aspiraban a la literatura culta. Desde las *Primeras tragedias españolas* de Antonio Silva (1577), hasta llegar a la *Primera parte del romancero y tragedias* (1587) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, pasando por *Los amantes* de Rey de Artieda (1581), por las *Obras trágicas y líricas* (1603) de Cristóbal de Virués, o por la *Primera parte de Comedias y tragedias* de Juan de la Cueva (1583, 1588), los clasicistas españoles, excepción hecha del primer Cervantes y de Argensola, siguieron la tradición de un teatro representado pero dignificado por la lectura, que cuidaron personalmente y que inauguraron a principios de siglo Juan del Encina o Torres Naharro, que se perpetuó a lo largo del mismo por dramaturgos de circunstancias, ligados a cortes y a imprentas locales, y que convirtió en programa Joan Timoneda con la edición de sus propias obras, o siguiendo el ejemplo de los familiares de Gil Vicente y de Sánchez de Badajoz, editando con cuidado las obras de otros, en su caso las de Lope de Rueda, Alonso de la Vega o Juan de Vergara. Esta tradición es la que romperá primero la generación de los actores-autores y que prolongará largo tiempo la de los primeros dramaturgos barrocos, y sólo con ellos la primacía del texto para representar llega a desplazar el texto para leer.

Continua Presotto por el examen de las noticias de que disponemos sobre la representación de las cuatro tragedias, y el estudio pormenorizado de la versificación, en la que parecen dibujarse claramente dos tendencias, que habría que contrastar con datos internos y externos de estas y otras obras, la del predominio de los versos italianos, capitalizado por las octavas reales (*Virginia* y *Apio Claudio*), y la del predominio de las redondillas (*Ajax Telamón e Infantes de Lara*), quedando en medio, como ajustado equilibrio de octavas y redondillas y como estado intermedio entre los dos anteriores, *El príncipe tirano*.

La bibliografía y un rico aparato de notas críticas y filológicas completan una edición que, sin lugar a dudas, habrá de ser de referencia.

Me llena de satisfacción poder ofrecer ahora en letra impresa, y gracias al Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia, los frutos largamente esperados de esta colaboración.

JOAN OLEZA
Universitat de València
Diciembre 2012

BIBLIOGRAFÍA

- CANAVAGGIO, Jean, «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado» y «Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva», trabajos ambos recopilados en *Un mundo abreviado. Aproximaciones al teatro áureo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000, pp. 15-32 y 53-62, respectivamente.
- CUEVA, Juan de la, *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, edición de Francisco A. de Icaza, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917, 2 vols.
- *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, ed. de Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa Calpe, 1924 (ed. utilizada 1973), pp. 69-115.
 - *El infamador. Los siete infantes de Lara*, edición de José Cebrián, Madrid, Espasa Calpe (Austral, 252), 1992, pp. 9-70.
 - *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, edición de Mercedes de los Reyes Peña, Piedad Bolaños Donoso, Juan Antonio Martínez Berbel, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, Antonio Serrano Agulló y Rafael Torán en *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura (Centro Andaluz de Teatro y Centro de documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, colección «Cuadernos escénicos», IX), 2004, pp. 71-129.
 - *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.
- FROLDI, Rinaldo, *Il teatro valenzano e le origini della commedia barocca*, Pisa, Editrice Tecnico-Scientifica, 1961.
- *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 y 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.
 - «Riflessioni su *La hija del aire*», en *Orillas. Omaggio a G. B. De Cesare*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 177-186.

- FROLDI, Rinaldo, «La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 315-324.
- «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. Cito por un ejemplar impreso y remitido por el propio autor.
 - «La legendaria Semíramis, protagonista de dos tragedias de finales del Quinientos compuestas por el italiano Mutio Manfredi y por el español Cristóbal de Virués», en *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, a cura di Donatella Ferro, Bulzoni editore, 2004, pp. 113-125.
 - «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 y 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.
- GARELLI, Patrizia y Giovanni MARCHETTI (eds.), *‘Un hombre de bien’. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, 2 vols.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, FUE, 1961. Una versión renovada de este libro, titulada *La tragedia en el Renacimiento español*, se publicó en Barcelona, Planeta, 1973.
- NEWELS, Margareth, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974.
- OLEZA, Joan (ed.), *La génesis de la teatralidad barroca*, Valencia, Universitat de València, 1981 (*Cuadernos de Filología*, III, 1-2).
- OLEZA, Joan, «El teatro clásico español: metamorfosis de la historia», *Diablo-texto*, 6 (2002), pp. 127-164.
- *L’architettura dei generi nella ‘Comedia Nueva’ di Lope de Vega*. Rimini, Panozzo editore, 2012.
- PRESOTTO, Marco (ed.), *Los donaires de Matico*, en *Comedias de Lope de Vega*, vol. I-1, Lleida, Milenio, 1997, pp. 117-256.
- *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

- (ed.), *Los embustes de Celauro*, en *Comedias de Lope de Vega*, vol. IV-3, Lleida, Milenio, 2002, pp.1223-1352.
- (ed.), *La dama boba* en *Comedias de Lope de Vega*, vol. IX-3, Lleida, Milenio, 2007, pp. 1295-1468.
- (coord.), *Comedias de Lope de Vega*, vol. IX, 3 vols., Lleida, Milenio, 2007.
- (ed.), Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Castalia, 2007.

ESTUDIO PRELIMINAR

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

Rinaldo Frolidi

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 crisis⁴ 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 sujeto». 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 Cueva⁷ 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 Apéndice II, «Juan de la Cueva: perfil biobibliográfico».

⁸ Abordé en Frolidi 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, I, 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 inhumano 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 Frolidi 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 Age-lao. 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 Aleto (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 Guarda, 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 Frolidi 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 antimachiavélica: 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 Sulfone, 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 riguarda / 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 Giraldo 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 Giraldo 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 Argensola²⁹ 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; Frolidi 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 gozaran 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 Monserate*), 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 contruidos 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; Frolidi 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; Frolidi 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 destrucción 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, Casaldueiro, 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 destrucción 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 Frolidi 1989.

³⁸ El mayor estudioso y editor de Lasso de la Vega es Alfredo Hermenegildo, de quien son las siguientes ediciones: *Tragedia de la destrucción 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 extinguendo 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 Giralaldi 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 Giralaldi se publicó póstumamente en 1583 al cuidado de Giulio Cesare Cagnacini, con un prólogo del hijo del autor, Celso Giralaldi. Una edición moderna fundamental es la de Cremante 1988, pp. 283-448. En España, recientemente han sido publicadas tres tragedias (*Dido ne*, *Gli Antivalomeni*, *Euphymia*) por Irene Romera (ed. 2008). De Giralaldi, 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 Giralaldi 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 eurípideo *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 intérêt 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 (*Alceste*, *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 Marrazt, 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'étude 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, At-las (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 Lupericio 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 Manierismo*, trad. al italiano de Riccardo Scrivano, Roma, Bulzoni, 1973.
- LASSO DE LA VEGA, Gabriel Lobo, *Tragedia de la destrucción 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, Lupericio, *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.

EDICIÓN CRÍTICA

INTRODUCCIÓN

Marco Presotto

1. LA HISTORIA DEL TEXTO

Las tragedias de Juan de la Cueva fueron publicadas en vida del autor y se conocen además algunas ediciones modernas. Los testimonios antiguos son los siguientes:

A - *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva. Dirigidas a Momo*, Sevilla, Andrea Pescio[ni], 1583, a cos[ta] de Jacome López y de Antonio de Acosta, M[...]

Con licencia y privilegio de impresión otorgados el 26 de marzo de 1583. En 4º, mm. 199 × 140. Consta de 279 f.; 6 h. + 273 f. núm. 2-273; signaturas: A⁴⁺⁴, B-Z⁵⁺³, Aa-Ll⁵⁺³, 1 h. sin signatura; errores en la numeración.

Contiene: *Tragedia de los siete infantes de Lara*, f. 27r-41v; *Tragedia a [sic] la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*, f. 77v-92r; *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, f. 131v-149v (error en la numeración: lee 127 debe leer 135); *Tragedia del príncipe tirano*, f. 178v-198r (error en la numeración: lee 199 debe leer 197).

Se conoce solamente un ejemplar: Viena, Biblioteca Nacional, CP.1. D.63.¹

¹ Este documento nunca ha sido objeto de descripción. Cubierta rígida moderna en cartón y piel; en el lomo se lee: «[escudo de la biblioteca del Kaiser] / Comedias / de Juan / de la / Cueva. / [decoraciones geométricas] / 395.562 / Sevilla / 1583». Precede la portada 1 f. de guarda y 1 f. con el índice de las obras, escrito a mano, grafía moderna («Tabla alfabética de las Tragedias». «Tabla alfabética de las comedias»). Portada restaurada con nuevo soporte de papel, preliminares restaurados con insertos. Manchas de humedad, las últimas hojas están ligeramente deterioradas. Anterior signatura: olim 48.P.44. En el verso del f. de guarda: «Rarissimus. (fortune unicum). / (Editio princeps) / 8.VI.1911 Bur». Se encuentran en el texto algunas intervenciones manuscritas antiguas que corrigen errores evidentes. En el f. 279v num. al recto 273 aparece en el margen derecho, con grafía antigua: «Migel Mati / nez me lo ben / dio en 16 de / abril de 1633 / diol [rúbrica] e 26 [...]». En el f. 37r aparece una corrección manuscrita, grafía antigua, de las atribuciones de los versos a los personajes, y se restituye la distribución correcta. Al final, en el f. de guarda, aparece la indicación, con grafía moderna: «Sobre Juan de la Cueva, Viaje: Parnaso español..... por D / Juan Yoseph Lopez de Sedano; Tomo VIII, p. XV-XIX».

B - *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva. Dirigidas a Momo*, Sevilla, Juan de León, 1588, a costa de Fernando de Medina Campo.²

En 4º, mm. 180 × 130. Consta de 332 f., 330 f. núm. 1-330 + 2 h.; signaturas: A-Z⁵⁺³, Aa-Ss⁵⁺³, 2 h. sin signatura; errores en la numeración.

Contiene: *Tragedia de los siete infantes de Lara*, f. 37r-55v; *Tragedia a [sic] la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*, f. 99v-117r (error en la numeración: lee 101 debe leer 110); *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, f. 164v-186v; *Tragedia del príncipe tirano*, f. 220r-242v.

Se conocen varios ejemplares: Londres, British Library, C.63.f.1; Madrid, Biblioteca Nacional, R. 12.349³ y T. 9.451,⁴ y Real Biblioteca, I-C-212; San Lorenzo del Escorial, Monasterio, 53-I-55; Toledo, Biblioteca Pública, 1-1479.⁵

Se conserva también un manuscrito con letra del siglo XVIII en la Biblioteca Pública de Toledo, procedente de la Colección Borbón-Lorenzana. El documento está constituido por tres volúmenes, dos de *Comedias de Juan de la Cueva* con signatura R (Ms) 321 y R (Ms) 322, y un volumen con el título en el dorso de la cubierta: *Tragedias de Juan de la Cueva*, con signatura Ms. 280⁶ y que contiene las obras: *Tragedia de los siete infantes de Lara*, f. 1-39v; *Tragedia a [sic] la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*, f. 41-78v; *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, f. 79-120; *Tragedia del príncipe tirano*, f. 121-169v.

² Sobre Juan de León, que empezó a imprimir en 1585 con el italiano Andrea Pescioni, véase Escudero y Perosso 1894, pp. 31-33, que da noticia de ambos impresores.

³ La descripción se ha hecho sobre este ejemplar, pertenecido a Pascual de Gayangos, quien, en la segunda hoja de guarda, apunta: «Como la licencia para imprimir sea de set.e 1584 y además se hable en la portada de otra edición anterior, que se dice primera, debe esta de 1588 ser segunda; pero ningún bibliógrafo que yo sepa la cita, ni me acuerdo yo haberla vista. Londres, 27 de mayo de 1843. P. de G.». En la portada, abajo, manuscrito: «En la lib.a de don Fer.do de Hinar Mongaraz».

⁴ Este ejemplar procede de la biblioteca de Agustín Durán.

⁵ Este ejemplar carece de portada, del f. 2 y del colofón (véase Méndez Aparicio 1991, p. 81, núm. 261).

⁶ El manuscrito mide 215 x 145 mm. y está formado por 3 f. en blanco + 169 f. + 3 f. en blanco. Véase Esteve Barba 1942; véase también Cayetano de La Barrera 1860, pp. 117 y ss.

Según ya ha sido demostrado en el caso de *El príncipe tirano* (comedia y tragedia),⁷ el cotejo confirma que el manuscrito es una copia de la edición de 1588, con algunas variantes de escaso interés. Aparecen varias correcciones, palabras tachadas y sustituidas, siempre atribuibles al proceso de copia.

Las ediciones de 1583 y 1588 son muy cuidadas y formalmente similares: ambas están encuadernadas en 4º, presentan encabezados que indican el número de la obra (según una numeración interna de comedias y tragedias basada en la cronología de las representaciones) y los nombres de los personajes en las didascalias aparecen en letra cursiva; el texto está editado en una columna si se trata de metros italianos, mientras que está en dos columnas, con cuerpo menor, en el caso de las redondillas (en B aparecen en letra cursiva). Como es sabido, ambas ediciones proceden del empeño del mismo autor en publicar sus obras, aspecto nada obvio en una época en la que no existe tradición literaria de un teatro que nace con el objetivo de la representación.⁸ La actividad editorial de Cueva remite a la voluntad de dejar memoria de su propio legado cultural, en el que inserta, conscientemente, también los textos teatrales que considera, pues, obras de igual valor literario que las demás producciones. Este dato no es marginal, ya que tiene que ver con la intensidad de empeño literario que Cueva debió de asociar a esta elaboración artística y a su publicación. Anticipando un modelo formal, el de las 'partes' de comedias, que se convertirá en canónico de la tradición impresa del teatro en el siglo XVII, el autor publica la edición A en 1583. El año siguiente, en 1584, Cueva pide otra licencia de impresión, esta vez con un privilegio por diez años, que quizá fue el motivo de la nueva petición.⁹ Pero la publicación se realiza solamente en 1588 y con un impresor diferente del primero, Juan de León (testimonio B). En la portada de la segunda edición se advierte: «Van añadidos en esta segunda impresión en las comedias y tragedias argumentos, y en todas las jornadas. Enmendados muchos yerros y faltas de la primera impresión». Estos nuevos preliminares, los «argumentos», corresponden a una determinada voluntad literaria: proceden de la tradición del teatro erudito destinado a la lectura, según aparece en

⁷ Véase SIDCA 2008, p. 128.

⁸ Vuelvo a utilizar aquí algunas consideraciones ya presentadas en las XXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almería, celebradas en 2009 y ahora publicadas en Presotto 2011.

⁹ Sobre la biografía del literato, además de las indicaciones recogidas por Rinaldo Foldi en el Apéndice II del estudio preliminar, es ahora fundamental el estudio introductorio de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo y José Antonio Reynaud en SIDCA 2008, pp. 24-34.

las ediciones italianas del *Cinquecento*, como en las obras de Giralaldi Cinzio, por ejemplo, pero debe recordarse también la notable tradición española de los prólogos, introitos, loas y argumentos:¹⁰ los ejemplos se multiplican a partir por lo menos de Juan del Encina (*Égloga de Plácida y Vitoriano*, en verso), las tres comedias de Alonso de la Vega (1566) o las tragedias de Bermúdez (1577). En el caso de nuestro autor, estos argumentos, uno general por cada obra y luego uno por jornada, contienen también informaciones sobre el contexto de la primera representación y la compañía que se encargó de realizarla, en Sevilla, entre 1579 y 1581. Sabemos que, diez años más tarde, en 1595, Cueva pide el privilegio de publicación de otro volumen, la «Segunda parte de las comedias y tragedias», que sin embargo no ha llegado hasta nosotros, bien porque no se publicó nunca o bien porque se perdió. En todo caso, queda el proyecto de prosecución, indicio de una operación editorial que demuestra claramente el objetivo del dramaturgo de fijar y transmitir sus escritos en su totalidad, por un lado, y de defender la dignidad de esta forma aun inusitada en España de lectura del texto teatral, que remite al concepto clásico y renacentista.

La *collatio* de los testimonios confirma la estrecha relación entre A y B y la reducida presencia de errores debidos al proceso de imprenta. En la *Tragedia de los siete Infantes de Lara* las variantes son escasas. En general, se trata de pocos lugares donde un verso, o parte del mismo, resulta modificado sin otra aparente motivación que la estética, ya que no cambia sustancialmente el significado. Véanse, a manera de ejemplo, algunos lugares:

- 56 *terrestre ingenio B : terrestre hombre A*
- 333 *si el grave caso se pesa B : es cosa que me embelesa A*
- 334 *mi flaco juicio agrava B : y el juicio me ofuscaba A*
- 695 *Pues a mi fin se endereza B : Mas pues me diste tu mesa A*
- 722 *virtud admirable B : virtud inefable A*
- 1148 *Piadosísimo Dios, señor eterno B : Justo y piadoso Dios eterno A*
- 1365 *que tú no eres español B : ser traidores yo español A*

Por lo demás, pocos errores de A resultan enmendados en B que, en cambio, añade otros, siempre a causa del proceso de transcripción y del cajista:

¹⁰ Sobre este aspecto ha vuelto en un reciente ensayo Hermenegildo 2008. A ese respeto deberá separarse el texto del paratexto, lo que es parte de lo representado y lo que, en cambio, se presenta como algo externo, relacionado con el objeto-libro. En la relación con los modelos italianos, ténganse en cuenta las importantes consideraciones de Luigi Giuliani en el estudio preliminar de su edición de las *Tragedias* de Lupercio Leonardo de Argensola (2009), especialmente pp. LVI-LXVIII.

- 50 *los dos presentes A : los presentes B*
 675 *VIARA* omitido en B
 677 *GONZALO BUSTOS* omitido en B

En la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón* es aun menos evidente la intervención de autor para perfeccionar el texto publicado en la *princeps*, dado que sus pocos errores (todos imputables a accidentes de la transmisión o al cajista) pasan a B, que produce otros, pero siempre de manera evidente y fácilmente enmendable. Véanse los siguientes errores comunes:

- 284 *lo que : la que* AB
 La enmienda es necesaria, dado que Menelao se refiere al hecho de acompañar a Helena.
 581 *hace : hacen* AB
 La lectura no concuerda con el sujeto.

Los errores de B son casi inexistentes:

- 435 *según por mi A : según mi* B
 Es necesario enmendar con A para restituir la correcta medida del verso.
 582 *sosiega A : sosiego* B
 El sujeto, aquí y en el verso siguiente, es *el fiero pecho*.

Véanse también los siguientes lugares, de mayor complejidad:

- 359 *que su belicoso brío A : porque poderoso brío* B
 Prefiero enmendar con A, dado que *puede* del v. 358 ha probablemente causado un error por atracción, y el *brío* es atributo del brazo de Pirro.
 363 *del poder A : del valor* B
 Coherentemente con la enmienda del v. 359, acepto también aquí la lección de A, suponiendo que B ha intervenido para evitar la redundancia con *puede* (v. 358) y *poderoso* (v. 359).

Cabe también destacar un par de variantes que parecen rebajar ligeramente la vehemencia del habla de Ulises, sustituyendo en el v. 620 «desgarras» por «alargues» y (v. 632) «fanfarrón» por «Telamón». Pero son lugares aislados: esta tendencia, si es demostrable, no trae más consecuencias que la presencia de dos o tres variantes. Es una situación análoga a la *Tragedia de la muerte de Virginia* y *Apio Claudio*: las variantes son muy escasas y algunas *meliores* de B parecen remitir a una revisión de autor, si bien, de ser así, se

trataría de una intervención extremadamente limitada. De hecho, se mantienen errores en AB:

1307 *muerte* : *suerte* AB

Lucio Valerio alude a la imagen de la muerte de Virginia en toda su potencia trágica.

1398 *ratifica* : *retifica* AB

1453 *tenía* : *que tenía* AB

Es necesario enmendar por la métrica.

Algunos errores de A resultan enmendados por B:

476 *en mí no puedas cumplir* B : *no puedas cumplir en mí* A

Restituye la estrofa correcta.

1263 *oh hija* B : *hija* A

Restituye el cómputo métrico.

1271 *seguido* B : *seguidme* A

La lección es coherente con la orden de Apio Claudio.

1428 *injusta* B : *justa* A

1462 *violencia* B : *sentencia* A

Error de A por atracción.

En otros casos es difícil establecer si se trata de la intervención del autor:

624 *lo qu'es vicio* B : *humano vicio* A

668 *lacivamente* B : *alegremente* A

824 *qu'en tanta duda tú me hagas claras* B : *que tú me hagas claras* A

La estancia permite tanto el endecasílabo como el heptasílabo.

998 *trujese* B : *pusiese* A

1032 *lo que mi honor* B : *aquello que me* A

1456 *y su maldad sabida* B : *clara y conocida* A

1488 *el cuerpo muerto al Tíber sea arrojado* B : *al Tíber sea el cuerpo muerto echado* A

Se trata probablemente de *melior* de B el siguiente lugar:

495 *De la verdad se desvía* B : *Por Júpiter que mentía* A

Tucia defiende a su ama; B permite evitar el tiempo verbal poco coherente (imperfecto) y la invocación a Júpiter que se encuentra en boca de Marco Claudio en el v. 519.

Se producen en B nuevos errores, pero en muy escasos lugares, como los siguientes:

- 994 *mandó Virginia A : mandó que Virginia B*
 La enmienda resulta necesaria por la métrica.
 1094 *obediente está a tu A : obediente a tú B*

La tendencia se confirma definitivamente en la *Tragedia del príncipe tirano*. No parece que el autor haya intervenido con atención en la segunda edición, dado que en ésta se mantienen algunos de los escasos errores de A:

- 321 *deuda : debida A B*
 El verso en hipermétrico.
 516 *ni otra : si otra A B*
 552 *más : mal A B*
 1316 *aunque : que aunque A B*

A estos pocos lugares se añaden otros errores evidentes de B, como los siguientes:

- 365 *llama A : agua B*
 1121 *Yo haré tal incesto A : Yo le hare al incesto B*

También destaca en B la reiterada equivocación de algunas atribuciones de las tiradas a los personajes en las didascalias de la cuarta jornada a partir del v. 1519, que de hecho impiden la correcta comprensión de la acción. Son muy pocos, en cambio, los lugares donde puede suponerse una intervención consciente para mejorar un verso o una frase.¹¹ La intervención correcta de B se encuentra en el v. 1287 *REY B : Paje A*. Es un error de A, dado que el paje no interviene en esta escena, y además no podría destinar una pregunta de este tipo a su rey (vv. 1287-1288): «¡Oh críeza inhumana, oh rey injusto! / ¿Qué te movió hacer maldad tan fiera?».

Además de los testimonios antiguos, se conocen varias ediciones modernas de las tragedias, aunque la única edición completa del teatro de Juan de la Cueva sigue siendo la de Icaza (1917).¹² Esta importante publicación,

¹¹ Es el caso, quizá, del v. 1158 *Furia : fiera A* y v. 1853 *romperé : abrir A*.

¹² Contiene *La Tragedia de los siete infantes de Lara*, vol. I, pp. 100-150; *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, vol. I, pp. 278-327; *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, vol. II, pp. 77-129; *Tragedia del príncipe tirano*, vol. II, pp. 209-269.

que contiene una amplia introducción (vol. I, pp. V-LXIII), tiene como objetivo declarado el de reproducir la edición de 1588 (testimonio B), «sin más correcciones ni cambios que los de las erratas manifiestas, que he cuidado de anotar, lo mismo que los casos dudosos en el que dejé la lectura primitiva».¹³ Por las características del proyecto editorial, el texto aparece parcialmente modernizado con algunas notas a pie de página sobre las escasas enmiendas del autor por conjetura, aunque su intervención no es sistemática. Los errores de lectura son por otra parte muy escasos.¹⁴

El mismo Icaza publicó en 1924 otra edición de *La tragedia de los siete infantes de Lara*¹⁵ con algunas modificaciones arbitrarias con respeto a la precedente: el título es *Los siete infantes de Lara* y en el texto aparece una división por escenas. Esta edición presenta además una significativa cantidad de variantes, que en algunos casos parecen deberse al intento del estudioso de perfeccionar el texto según un criterio personal, aunque en su mayoría remiten con mucha probabilidad a errores de lectura.¹⁶ La repetición de lecciones incorrectas de la edición precedente¹⁷ lleva a suponer que fue el texto que se utilizó, sin acudir al impreso antiguo. Una nueva edición de la obra a cargo de José Cebrián, de 1992,¹⁸ tiene en cuenta por primera vez la *princeps*, que utiliza ampliamente para enmendar los lugares corruptos. Se mantiene el título *Los siete infantes de Lara* y la división en escenas establecida por Icaza en 1924; por lo demás, la edición está hecha con rigor y los errores de lectura son muy reducidos.¹⁹

¹³ Cueva, *Tragedias y comedias...* (1917), «Advertencia», p. LXII; según queda indicado, el estudioso conoció la existencia de la *princeps*, pero no pudo acceder a ella a causa del conflicto bélico.

¹⁴ Véase en nuestra edición el aparato de variantes, en *Los infantes de Lara* las enmiendas en los vv. 479 y 510, y los errores de lectura en los vv. 652, 747, 748, 876, 1110, 1509; en las demás obras, las intervenciones y también las lecturas equivocadas disminuyen ulteriormente: en *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón* véase tan solo los vv. 970 y 1156, en *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* vv. 509, 1261, 1564, 1568; en *Tragedia del príncipe tirano* vv. 1054, 1512, 1763.

¹⁵ *Los siete infantes de Lara*, en Juan de la Cueva, *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético* (1924, ed. utilizada 1973), pp. 69-115.

¹⁶ Además de la omisión injustificada del entero v. 433, véase, en el aparato de variantes, vv. 14, 59, 60, 120, 142, 156, 157, 179, 258, 262, 276, 317, 337, 452, 468, 599, 705, 706, 730, 850, 1063, 1185, 1195, 1221, 1292, 1491.

¹⁷ Es el caso de los vv. 652, 747-748; 876; 1110; 1509.

¹⁸ *Los siete infantes de Lara*, en Juan de la Cueva, *El infamador. Los siete infantes de Lara* (1992), pp. 9-70.

¹⁹ En nuestra edición no compartimos las lecturas de Cebrián de los vv. 78, 311, 584, 685, 1061.

La *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* fue publicada en 2004 dentro de un proyecto editorial muy peculiar a cargo del Seminario de Investigación sobre los Dramaturgos Andaluces coordinado por Mercedes de los Reyes Peña,²⁰ centrado en el intento de ofrecer instrumentos de lectura para el análisis estructural y de producción del teatro clásico andaluz. Por este motivo, el texto editado presenta algunas características gráficas y formales que responden a la necesidad de resaltar la segmentación de la obra finalizada a tales estudios. Se encuentra una división en escenas y secuencias, con indicaciones de cambio de espacio, de entrada y salida de los personajes (escenas), pero también de tipo temático, formal, de situación y de tono (secuencias). Tales informaciones vuelven a presentarse, de manera esquemática, en apéndice. En cuanto al texto, está basado en la segunda edición antigua (B) teniendo en cuenta la *princeps* (A), aunque no aparece un aparato de variantes; las acertadas enmiendas restituyen finalmente un texto muy fiable, siendo escasas las lecturas discutibles.²¹

Forma parte del mismo proyecto coordinado por Mercedes de los Reyes Peña la posterior edición de *El príncipe tirano* (2008),²² aunque en este caso se trata de una contribución mucho más extensa, ya que está dedicada específicamente al dramaturgo andaluz. Tras una detallada introducción que da cuenta de todos los datos disponibles en torno a la biografía y a la producción dramática del sevillano, sigue la edición crítica de la comedia y de la tragedia de *El príncipe tirano*, en una visión muy coherente y filológica de la estrecha relación entre las dos piezas, escritas para ser representadas en sucesión.²³ También en este caso el texto base utilizado para la edición es la segunda impresión (B), de la que se cotejaron todos los ejemplares conocidos. Igualmente se tuvo en cuenta la *princeps*, según se desprende del exhaustivo aparato de variantes. El texto fijado es sumamente fiable, con muy escasas divergencias con respecto a nuestras lecturas,²⁴ comentado en una amplia anotación a pie de página.

²⁰ SIDCA 2004, pp. 71-129.

²¹ En nuestra edición compartimos las enmiendas de Reyes Peña y sus colaboradores en los vv. 863, 994, 1248, 1307, 1398, 1453, 1517, 1568, mientras que hay divergencia en las lecturas de los vv. 148, 178, 195, 392, 529, 900, 1172.

²² SIDCA 2008, pp. 240-321.

²³ Según indican Reyes Peña y sus colaboradores, las dos obras: «se pueden considerar dos partes de una misma pieza. La continuidad viene dada por los personajes, la materia y la prolongación del conflicto, además de la explícita alusión contenida en los versos 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*» (SIDCA 2008, p. 52 además del «Estudio preliminar» de Frolidi).

²⁴ Aceptamos la lección de A, contrariamente a SIDCA 2008, en los vv. 308, 365, 1344 y 1425, principalmente por cuestiones de métrica, con la sola excepción del v. 365.

Cabe destacar la presencia de acotaciones, entre corchetes, añadidas por los editores: «para hacer más accesible al lector el proyecto de espectáculo que el dramaturgo incluye en el texto –a través de los datos suministrados por las didascalias implícitas– y facilitar su lectura teatral» (p. 126). Estas acotaciones se limitan a indicar la entrada y salida en escena de los personajes, mientras que la segmentación de la obra en escenas y secuencias, para el análisis estructural y dramático previsto por el proyecto, está relegada a las tablas en apéndice. Gracias a la amplitud del estudio preliminar, la exhaustividad de las fuentes consultadas y la completa solvencia del trabajo de edición, esta obra representa la más importante contribución existente en torno a la producción dramática de Juan de la Cueva, y ha sido referencia constante para nuestra investigación.

La representación

En la segunda edición de la *Primera parte de las comedias y tragedias* del dramaturgo (1588), como ya se ha indicado, después del Argumento de cada obra aparecen unas noticias sobre la primera puesta en escena. Gracias a ellas sabemos que las cuatro piezas se representaron en Sevilla, entre 1579 y 1580, en el corral o Huerta de Doña Elvira, en la colación de Santa Cruz, que estuvo activo desde 1578 hasta 1631²⁵ y que disfrutó de exclusividad para la representación de comedias sobre el corral de las Atarazanas desde 1578 hasta 1580²⁶. Tres de las tragedias fueron representadas por la compañía del sevillano Pedro de Saldaña: en 1579 la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, en 1580 la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio y Príncipe tirano*.²⁷ Saldaña resulta mencionado en la *Plaza universal de todas ciencias y artes* de

²⁵ Véase Sentaurens 1984, vol. I, pp. 129-134. En la época de los estrenos de las obras de Juan de la Cueva, el corral podía representar tan sólo en los días de fiesta, ya que la ampliación del permiso, en toda España, se aprobaría unos años más tarde.

²⁶ Véase SIDCA 2008, p. 36, que remite a los estudios de Piedad Bolaños Donoso.

²⁷ Pedro de Saldaña estrenó también, según la misma fuente, otras seis comedias de Juan de la Cueva: la *Comedia de la libertad de España por Bernardo de Carpio* (1579 en el corral de las Atarazanas), la *Comedia del degollado* (1579, Huerta de doña Elvira), la *Comedia del tutor* (1579, Huerta de doña Elvira), la *Comedia de la constancia de Arcelina* (1579, Huerta de doña Elvira), la *Comedia del príncipe tirano* (1580, Huerta de Doña Elvira) y la *Comedia del viejo enamorado* (1580, corral de Don Juan). Según recoge SIDCA 2008, pp. 37-38, aprovechando estudios de Bolaños Donoso, es posible que en el estreno de esta obra estuvieran también los actores Bartolomé López Quirós, su mujer Ana María y Pedro de Bonilla.

Suárez de Figueroa (1615):²⁸ fue un autor muy celebrado en su época, «ecelente e ingenioso representante» según aparece en los preliminares de la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, que hizo «admirablemente» el papel del protagonista de la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*.

La *Tragedia de los siete infantes de Lara* se estrenó en 1579 por la compañía de Alonso Rodríguez, probablemente apodado 'el toledano', autor menos conocido, activo en España desde los años sesenta.²⁹

Los preliminares de la edición de 1588 señalan, en todas las tragedias, que el asistente de Sevilla³⁰ fue don Francisco Zapata y Cisneros, primer conde de Barajas, lo cual es contradictorio porque resulta que en esta fecha cubría el mismo cargo don Hernando de Torres y Portugal, conde del Villar. Quizá el error sea debido a la notoriedad de don Francisco Zapata de Cisneros o a motivaciones personales del autor para hacer figurar su nombre en la edición.³¹

2. LA VERSIFICACIÓN

Los metros aprovechados por Juan de la Cueva en las cuatro tragedias son relativamente limitados: la polimetría se obtiene principalmente a través de una alternancia entre octavas reales (del tipo ABABABCC) y redondillas, con una presencia escasa de tercetos encadenados y estancias. No puede hablarse de una explícita y constante función dramática de los metros usados: el autor utiliza el cambio de ritmo para remarcar pasajes significativos, pero

²⁸ Todas las noticias sobre este autor se encuentran ahora en Ferrer Valls (dir.) 2008.

²⁹ En 1579, fecha de estreno de la tragedia, constan dos contratos, con fecha 17 de julio y 1 de agosto, que presentan algunos nombres de músicos y actores que entraron en la compañía y que, probablemente, actuaron en la obra (aunque la fecha de los contratos es tardía): María de la O y su marido, el actor Hernando de Baena, Catalina de los Ángeles y su marido Juan Francisco de Valdivielso. Según recoge Ferrer Valls (dir.) 2008, cit.: «ambos matrimonios se comprometieron a lo siguiente: María de la O y Hernando de Baena a cantar y tañer en las representaciones, farsas y regocijos y representaciones que Alonso Rodríguez hiciera, y Catalina de los Ángeles y Juan Francisco de Valdivielso a recitar las comedias, regocijos y representaciones que el mencionado autor realizara». Alonso Rodríguez, según aparece en los preliminares de la edición de 1588, representó también otras dos obras de Juan de la Cueva: la *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Amora por don Diego Ordóñez* (1579, Huerta de doña Elvira), la *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Carlos V* (1579, Huerta de doña Elvira).

³⁰ La figura del asistente de Sevilla es análoga a la del corregidor.

³¹ Véase SIDCA 2008, p. 131 n.

sólo en parte éstos se caracterizan por un nuevo espacio escénico o dramático. Todas las obras empiezan con un metro endecasílabo (octavas reales, tercetos, estancias) y se cierran siempre con octavas reales.³²

El uso de los tercetos se limita tan solo a una secuencia por cada obra, aunque siempre en momentos de particular relevancia. En la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, la secuencia inicial de la cuarta jornada está protagonizada por la tirada de Agamenón, que pide ayuda al sabio Néstor para dictar sentencia sobre la armas de Aquiles: el tono alto que el terceto confiere a las palabras de Agamenón remarca la importancia del interlocutor dentro del acto judicial y también subraya el acercamiento al desenlace con el pronunciamiento de la sentencia. En la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* el uso del terceto cobra aún más relieve, ya que está aprovechado para abrir la obra misma con el intenso monólogo inicial de Apio Claudio, que declara su loco amor hacia Virginia y la ilícita determinación que le llevará al final trágico. También en la *Tragedia de los siete infantes de Lara* la única secuencia en tercetos está utilizada en un momento crucial de la obra: es el monólogo de Viara, capitán de Almanzor, al principio del segundo acto. El general moro se apresta a preparar la mesa para la comida del rey con su prisionero cristiano, que será la escena de máximo pathos, ya que le enseñará las cabezas de los hijos muertos. Viara reflexiona sobre su condición y declara compasión hacia el tremendo destino de Gonzalo Bustos, aumentando la tensión emotiva del público e introduciendo la intensa secuencia sucesiva; el uso del terceto remarca, una y otra vez, la importancia del momento en el desarrollo de la acción, así como el tono elevado de los sentimientos del moro enemigo, destinado a la conversión. Igualmente importante es la secuencia en tercetos en la *Tragedia del príncipe tirano*, que abre la tercera jornada. Allí aparece por primera vez en escena el privado Ligurino, cuya función de ejecutor de los designios nefastos de su príncipe lo convierten en una duplicación del personaje del tirano, con el que compartirá necesariamente el destino trágico. Su diálogo con el príncipe en torno a las órdenes cruentas y prevaricadoras que acaba de cumplir eleva también aquí la tensión de la acción representada, que se mantendrá tal hasta el desenlace final, y el momento significativo está remarcado con el uso del terceto.

³² En buena parte se confirman las observaciones de Morby 1940, que explica el uso de metros italianos para el principio de cada obra porque estaba considerado «more striking and impressive than Cueva's one native meter, the *redondilla*» (p. 214).

La presencia de la estrofa de la estancia, de trece y de catorce versos con una cierta variedad combinatoria, es cuantitativamente parecida a la de los tercetos. Solamente hay una secuencia por obra en la que se aprovecha este metro, con la excepción de *La tragedia de los siete infantes de Lara*, que presenta dos secuencias. La tendencia del autor es privilegiar este metro para los monólogos líricos, según la tradición petrarquesca: así ocurre con la lamentación de Helena sobre la destrucción de Troya en la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón* (dos estancias de catorce versos, vv. 321-348, que constituyen un cuadro autónomo), y también en la invocación de los dioses por parte de Virginio al principio de la tercera jornada de la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* (dos estancias de catorce versos, vv. 813-840).³³ La estancia se utiliza además como metro de inicio de dos tragedias: el cruel protagonista de *El príncipe tirano* aparece en la primera escena reflexionando a solas sobre la realización de sus deseos de poder y de ejercicio de la tiranía, y luego se encuentra con el rey, que le informa de sus decisiones de cederle el reino, presentando así al público el núcleo del conflicto (cinco estancias de trece versos, vv. 1-65); también la *Tragedia de los siete infantes de Lara* empieza con una secuencia en estancias, pero aquí no se trata de un monólogo sino del diálogo celebrador de Almanzor con sus capitanes Viara y Galve en torno a la victoria sobre los cristianos (cinco estancias de catorce versos, vv. 1-70). Al empezar la narración de los hechos bélicos según la petición de Almanzor, Galve pasa de improviso, en la misma tirada, a la octava real (v. 71). La estancia vuelve a utilizarse en esta tragedia, al principio de la tercera jornada, para la importante secuencia del lamento apasionado de Zaida ante la previsión de ser abandonada por Gonzalo Bustos. Al monólogo lírico de la dama sigue el diálogo con Aja (que aparece por primera vez en escena) y la realización del conjuro para detener al amado; se trata de siete estancias de trece versos con estribillo, aspecto inusual que confiere a esta primera escena del tercer acto un tono de canción (vv. 723-813).

Entre las cuatro tragedias hay una notable diferencia en cuanto a movimiento escénico, pero esto parece afectar relativamente a la métrica: la obra quizá menos compleja bajo este aspecto, *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, presenta igualmente un número elevado de cambios de metro, catorce,

³³ Este monólogo es simétrico al de Apio Claudio (inicio de la primera jornada) y al de Marco Claudio (inicio de la segunda jornada). Las tres secuencias, que estructuran la obra, aprovechan estrofas distintas (tercetos, octavas reales, estancias).

comparado con las demás (once en *Tragedia de los siete infantes de Lara*, nueve en *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, y catorce en la *Tragedia del príncipe tirano*, que es la obra más extensa). Es verdad que, desde un punto de vista estructural, la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón* empieza como una sucesión de cuadros independientes³⁴ para adquirir una mayor armonía solamente a partir de la mitad de la segunda jornada, con la aparición de Áyax (v. 549) y el inicio de la contienda con Ulises. A partir de allí predomina la redondilla en la que se engloban secuencias en octavas reales, como la introducción de Agamenón al principio de la tercera jornada (vv. 684-707), la oración de Áyax y luego la de Ulises (vv. 892-1051), los tercetos de la petición de ayuda de Agamenón a Néstor (vv. 1172-1205) y el final trágico, otra vez en octavas reales (vv. 1493-1548).

La *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* es más compleja en cuanto a acción dramática. Dominan los versos endecasílabos y la polimetría sirve para subrayar los principales cambios de espacio escénico: es el caso, en las primeras dos jornadas, de la alternancia entre espacio cerrado (el palacio, octavas reales) y abierto (redondillas), de elevado valor simbólico dentro de la acción representada (la naturaleza, la libertad amenazada frente al artificio, la especulación egoísta y la prevaricación). Al caer Virginia en manos del tirano, tal alternancia pierde significado en las jornadas siguientes, aunque el cambio de metro sigue siendo aprovechado para remarcar el nuevo espacio escénico, como en el v. 1025 del pasaje del campamento de Virginio (octavas reales) al palacio (redondillas). A partir de allí, la acción se concentra en torno a la audiencia: los cambios de escena (la llegada a Roma de Virginio, el movimiento de Apio Claudio de su espacio privado hacia la audiencia) son accesorios y todo se desarrolla en redondillas. La octava vuelve a presentarse en el v. 1169, con la declaración de Virginio ante la audiencia que abre paso al desenlace trágico y a la venganza: el metro de la octava real se mantendrá hasta el final.

En la *Tragedia de los siete infantes de Lara* vuelve a predominar la redondilla en las primeras tres jornadas, con secuencias englobadas como el

³⁴ Se trata del diálogo entre Eneas y Anquises huyendo de Troya (octavas reales, vv. 1-144); la aparición de Venus a Eneas y el vaticinio en torno al destino de Creúsa, (redondillas, vv. 145-256); Agamenón y Menelao sobre la conclusión de la guerra (octavas reales, vv. 256-312); la lamentación de Helena (estancias, vv. 321-348); Pirro y Andrómea (redondillas, vv. 349-428); Agamenón y el pronóstico de Canopo (octavas reales, vv. 429-476); Agamenón y Calcas sobre el sacrificio a Jove (redondillas, vv. 477-548).

largo pasaje narrativo en octavas reales al principio de la primera jornada en boca de Viara (vv. 71-142), el monólogo de Almanzor hacia el final de la tercera jornada, que marca también un importante salto temporal y un cambio de escena (vv. 942-965), además de los fragmentos en estancias y en tercetos ya citados. En la cuarta jornada, tal dominio de la redondilla no parece tan evidente, ya que empieza con el diálogo en octavas entre Mudarra y su madre Zaida, al que sigue la preparación del viaje con la secuencia narrativa de Mudarra a sus caballeros, siempre en octavas. Al cambio de escena, en tierras cristianas, no corresponde un nuevo metro, y si es verdad que la redondilla resalta la llegada de Mudarra (v. 1150) y se mantendrá a lo largo de casi toda la jornada, cabe recordar que la venganza final y el destino trágico será, como es usual, en octavas reales.

En la tragedia más extensa (1870 versos), *El príncipe tirano*, asistimos a un sustancial equilibrio entre metros españoles e italianos, ya que al 49,6% de redondillas corresponde un total de 50,4% entre octavas, tercetos y estancias. Se trata de una novedad con respecto a la *Comedia del príncipe tirano*, en la que prevalece ampliamente el metro italiano. En la tragedia aumenta el movimiento escénico y se complica la acción representada: por esto, la presencia de una gran cantidad de redondillas lleva a suponer que «El verso, pues, se amolda a la acción dramática propuesta en esta segunda parte, la cual supera con creces el discurso político e ideológico con el que está construida la primera».³⁵ En efecto, hay una notable diferencia con respecto a las demás tragedias en cuanto a complejidad dramática. La llegada al poder del príncipe, su actuación como tirano, el proyecto de apoderarse de dos doncellas, el escarnio de sus legítimos señores (el padre y el marido), el intento de violación y la venganza final son núcleos temáticos que se desarrollan con cierta rapidez y una cantidad importante de entradas y salidas de escena. Se han definido 128 secuencias que estructuran la obra,³⁶ y la redondilla agiliza el movimiento de los personajes en sus varios desplazamientos;³⁷ además, tal y como indicó Morby, es la estrofa dominante de las secuencias protagonizadas por personajes femeninos, con la excepción de la venganza final de las dos jóvenes, que se representa con el uso de la octava real, aspecto también muy usual.

³⁵ SIDCA 2008, p. 117.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Véase por ejemplo vv. 490-497; 819-822; 871-878; 1023-1030; 1455-1470, pero también en octavas, véase vv. 1303-1306, 1375-1378; 1507-1511.

El panorama parcial que ofrece el uso de la polimetría en las cuatro tragedias deberá necesariamente ampliarse al entero *corpus* teatral del dramaturgo; aún así, parece ya evidente que se trata de una fase muy experimental en la que predomina una concepción del metro relacionada con el texto poético,³⁸ que el autor intenta conscientemente amoldar a las necesidades del espectáculo aprovechando los cambios de metro para resaltar la dinámica del desarrollo de la acción y aislar temáticamente algunas secuencias autónomas (tercetos y estancias). En todo caso, las formas estróficas cultas italianas conviven con la redondilla en un sustancial equilibrio, no siendo aún portadoras de una específica función estructurante.

Sinopsis de la versificación

TRAGEDIA DE LOS SIETE INFANTES DE LARA

Jornada primera

1-70	estancias (ABCBACcDeeDeFF)	70
71-174	octavas reales	104
175-422	redondillas	248

Jornada segunda

423-486	tercetos encadenados	64
487-722	redondillas	236

Jornada tercera

723-813	estancias con estribillo (abCabCcDeeDfF)	91
814-941	redondillas	128
942-965	octavas reales	24
966-1029	redondillas	64

Jornada cuarta

1030-1149	octavas reales	120
1150-1461	redondillas	312
1462-1549	octavas reales	88

³⁸ Véase las declaraciones sobre el uso de los diferentes metros que aparecen en el *Ejemplar poético* recogidas por SIDCA 2008, pp. 117-120.

Resumen

Estrofas	Total	%
Redondillas	988	63,8
Estancias	161	10,4
Octavas reales	336	21,7
Tercetos encadenados	64	4,1

TRAGEDIA DE LA MUERTE DE ÁYAX TELAMÓN,
SOBRE LAS ARMAS DE AQUILES

Jornada primera

1-144	octavas reales	144
145-256	redondillas	112
257-312	octavas reales	56

Jornada segunda

313-320	redondillas	8
321-348	estancias (abCabCcDeeDdFF)	28
349-428	redondillas	80
429-476	octavas reales	48
477-683	redondillas	207

Jornada tercera

684-707	octavas reales	24
708-891	redondillas	184
892-1051	octavas reales	160
1052-1171	redondillas	120

Jornada cuarta

1172-1205	tercetos encadenados	34
1206-1492	redondillas	287
1493-1548	octavas reales	56

Resumen

Estrofas	Total	%
Redondillas	988	64,5
Octavas reales	488	31,5
Tercetos	34	2,2
Estancias	28	1,8

TRAGEDIA DE LA MUERTE DE VIRGINIA Y APIO CLAUDIO

Jornada primera

1-52	tercetos encadenados	52
53-132	octavas reales	80
133-388	redondillas	256

Jornada segunda

389-412	octavas reales	24
413-604	redondillas	192
605-812	octavas reales	208

Jornada tercera

813-840	estancias (ABCBACcDdEDEFF)	28
841-1024	octavas reales	184
1025-1168	redondillas	144
1169-1304	octavas reales	136

Jornada cuarta

1305-1576	octavas reales	272
-----------	----------------	-----

Resumen

Estrofas	Total	%
Octavas reales	904	57,4
Redondillas	592	37,5
Estancias	28	1,8
Tercetos encadenados	52	3,3

TRAGEDIA DEL PRÍNCIPE TIRANO

Jornada primera

1-65	estancias (ABCABCcDeeDfF)	65
66-249	redondillas	184
250-377	octavas reales	128

Jornada segunda

378-409	octavas reales	32
410-505	redondillas	96
506-625	octavas reales	120
626-721	redondillas	96

Jornada tercera

722-806	tercetos encadenados	85
807-1030	redondillas	224
1031-1198	octavas reales	168
1199-1278	redondillas	80
1279-1342	octavas reales	64

Jornada cuarta

1343-1430	octavas reales	88
1431-1470	redondillas	40
1471-1550	octavas reales	80
1551-1758	redondillas	208
1759-1870	octavas reales	112

Resumen

Estrofas	Total	%
Redondillas	928	49,6
Octavas reales	792	42,4
Tercetos encadenados	85	4,5
Estancias	65	3,5

3. CRITERIOS DE EDICIÓN

Para la presente edición se ha elegido como texto base el testimonio B, la segunda impresión que, como aparece en la portada y está demostrado por el análisis de las variantes, corrige la *princeps* en algunos lugares y completa la obra con los preliminares según un proyecto literario coherente.³⁹ Se tienen en cuenta las variantes de la *princeps*, que resuelven algunos accidentes de la transmisión. También las aparentes *meliores* de la segunda edición son objeto de particular atención, a sabiendas de que no se realizó una revisión sistemática del texto que se dio a la imprenta en 1588 y que las lecciones pueden deberse a errores del cajista. Todas las variantes están recogidas en el aparato de notas a pie de página, aunque se ha prescindido de las del manuscrito de la Biblioteca Pública de Toledo, por su nulo interés para la *constitutio textus*.

Se ha optado por la modernización de las graffías que no tienen un valor fonético, manteniendo en general los cultismos y la alternancia vocálica. Es muy extendida en el texto base la elisión de la última vocal de palabra ante otra vocal, generalmente *e*, y su sustitución con un apóstrofe. Esto afecta en su gran mayoría al relativo *que*, con algunas excepciones, y aumenta sensiblemente en la *Tragedia del príncipe tirano*. Se trata de una peculiaridad gráfica que hemos decidido eliminar para una mejor comprensión del texto. Análogamente, se han desarrollado las abreviaciones y separado sintagmas del tipo *ques* y *quel* en *que es* y *que el*. Entre las características gráficas, se observa una cierta vacilación, tanto en A como en B, en el uso de las sibilantes <c, z, ç>, que se han normalizado dado que a finales del siglo XVI ya no representaban sonidos distintos.⁴⁰ Es además muy acentuada la tendencia en A a confundir la sibilante con <s> y viceversa (*mesclados*; *satzifazerte*; *Velásques*; *meresco*; *avize*; *goso*; etc.), aspecto que resulta casi siempre resuelto en B. En cuanto a la onomástica, hemos normalizado la notable vacilación en los nombres de los personajes.⁴¹ Algunas graffías son dudosas, como *Iove*, *Iuno* o *Iulio*: estas for-

³⁹ Se han cotejado todos los ejemplares conservados de B, aunque la transcripción se ha efectuado sobre el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con signature R. 12.349.

⁴⁰ En torno a 1580, las graffías <c> y <z> tendrían un sonido parecido a [ʃ] (que hacia 1650 pasaría a nuestra actual interdental [θ]); también las graffías <x>, <j> y <g + e, i> equivaldrían a [ʃ] (un sonido prepalatal que hacia 1650 pasaría a nuestra actual fricativa velar [x]). Véase Penny 2005, p. 99.

⁴¹ En la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, Andrómaca aparece siempre como *Andrómecca*, y solamente en A se encuentra la variante *Andrómaca* en las *dramatis personae* de la obra y en las de la segunda jornada. Además, Menelao aparece como *Menalao* (ampliamente docu-

mas gráficas conviven en la época con *Jove*, *Juno* y *Julio* hasta en las mismas obras,⁴² lo cual parece excluir que se trate de grafías cultas. Preferimos, por lo tanto, modernizar, considerando estas grafías como una tendencia del cajista.

Se señalan las crasis (ej. *âquesta*), y las pocas integraciones necesarias en el texto se presentan entre corchetes [].

A falta de un sistema de acotación, se ha optado por señalar gráficamente la entrada y salida de los personajes con un espacio en blanco correspondiente a un párrafo, mientras que los cambios de escena están evidenciados por un espacio en blanco de dos párrafos.

En el aparato de variantes se indican las ediciones modernas de forma abreviada con el solo nombre del editor (Icaza, Cebrián); en el caso de la *Tragedia de los siete infantes de Lara*, las dos ediciones de Icaza se distinguen por la fecha (Icaza 1917, Icaza 1924); en cuanto a las ediciones del Seminario de Investigación sobre Dramaturgos Clásicos Andaluces de la *Tragedia de la muerte de Virginia* y *Apio Claudio* (2004) y la *Tragedia del príncipe tirano* (2008), se indican respectivamente con las siglas SIDCA 2004 y SIDCA 2008.⁴³

No se recogen las erratas, que en A aparecen en una cantidad limitada y resultan casi siempre corregidas en B, que sin embargo produce inevitablemente otras, aunque en un número similar.

El orden de edición de las tragedias sigue el de las ediciones antiguas, que presentan en los encabezados (en las dos ediciones) y en los preliminares (tan sólo en la edición de 1588) una numeración independiente de las tragedias y de las comedias por año de estreno.⁴⁴

mentado en la época) en AB en las *dramatis personae* de la primera jornada, y en el v. 269; en las didascalias se alternan tanto en A como en B las abreviaciones *Mena* y *Mene*, en B aparece como *Menalao* en el argumento de la segunda jornada y en el v. 692, mientras que en A se encuentra la variante *Menalao* en el v. 1367. Áyax aparece como Ayaz en AB en el v. 1141. En los argumentos de las jornadas (que aparecen solamente en B), se encuentra una cierta tendencia al arcaísmo con los nombres de Anquises, a veces presente como *Anchises*, o Aquiles (*Achiles*), Pirro (*Pirrho*) y Telamón (*Thelamón*), aunque de manera no uniforme. Finalmente, cabe señalar la marcada tendencia a presentar Héctor como *Hétor* en AB, con la excepción del v. 906 (*Héctor*) y en el paratexto. Se señala también, en la *Tragedia de los siete infantes de Lara*, el personaje de Aja, que aparece siempre en la forma *Haja* en los testimonios antiguos.

⁴² Véase CORDE.

⁴³ Las puntuales notas de comentario al texto contenidas en estas dos esmeradas publicaciones han sido ampliamente aprovechadas en nuestro trabajo.

⁴⁴ Caso González 1965, p. 126 apunta la posibilidad de que las obras representadas en la misma fecha estén también ordenadas cronológicamente.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, Hernando de, *Varias poesías*, edición de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.
- ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- Autoridades = Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726-1739, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1984.
- CASO GONZÁLEZ, José, «La muerte del rey don Sancho y sus fuentes tradicionales», *Archivum*, XV (1965), pp. 126-141.
- CAYETANO DE LA BARRERA, Alberto, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español* (1860), edición facsímil, Madrid, Gredos, 1969.
- CORDE = *Corpus diacrónico del español*, Real Academia Española: Banco de datos [en línea] <<http://www.rae.es>>.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- CUEVA, Juan de la, *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, edición de Francisco A. de Icaza, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917, 2 vols.
- *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, edición de Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa Calpe, 1924 (ed. utilizada 1973), pp. 69-115.
 - *El infamador. Los siete infantes de Lara*, edición de José Cebrián, Madrid, Espasa Calpe (Austral, 252), 1992, pp. 9-70.
 - *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, edición de Mercedes de los Reyes Peña, Piedad Bolaños Donoso, Juan Antonio Martínez Berbel, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, Antonio Serrano Agulló y Rafael Torán en *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura (Centro Andaluz de Teatro y Centro de documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, colección «Cuadernos escénicos», IX), 2004, pp. 71-129.
 - *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.

- DRAE = *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 2001, 22.^a ed.
- ESCUADERO Y PEROSSO, Francisco, *Tipografía hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, Madrid, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1894, edición facsímil, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1999.
- ESTEVE BARBA, Francisco, *Catálogo de la colección de manuscritos Borbón – Lorenzana. Biblioteca pública de Toledo*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1942.
- GIULIANI, Luigi, edición de Leonardo de Argensola, 2009.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «La presencia de la dinámica trágica en el teatro del siglo XVI», en Frederick de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo Tomás (eds.), *Hacia la tragedia. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 13-55.
- MÉNDEZ APARICIO, Juan Antonio, *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVII de la Biblioteca Pública de Estado en Toledo*, Madrid, Centro de Coordinación Bibliotecaria, 1991.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los infantes de Lara* (1896), tercera edición, Madrid, Espasa Calpe, 1971.
- MORBY, Edwin, «Notes of Juan de la Cueva: versification and dramatist theory», *Hispanic Review*, VIII (1940), pp. 213-218.
- PENNY, Ralph, *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel, 2005.
- PRESOTTO, Marco, «Para una edición de las tragedias de Juan de la Cueva», en Elisa García Lara y Antonio Serrano (eds.), *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. Almería. 28-31 marzo 2009*, Almería, Inst. de Estudios almerienses, 2011, I, pp. 55-65.
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Burdeos, Presses Universitaires, 1984.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- SIDCA 2004, véase Juan de la Cueva, *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, ed. 2004.
- SIDCA 2008, véase Juan de la Cueva, *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*, ed. 2008.
- WATSON, Anthony, *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, Londres, Tamesis Books, 1971.

TEXTOS

TRAGEDIA
DE LOS SIETE INFANTES DE LARA*

* *Tragedia de los siete infantes de Lara: Los siete infantes de Lara* Icaza 1924 y Cebrián. El título aparece después de las *Dramatis personae* de la obra en AB Icaza 1917.

ARGUMENTO DE LA PRIMERA TRAGEDIA*

Doña Lambra, mujer de Ruy Velázquez y hermana de Gonzalo Bustos, padre de los siete infantes de Lara, mandó a un criado suyo que le diese a Gonzalo González, el menor de los infantes, con un vaso de sangre;¹ y haciéndolo el criado, el Gonzalo González lo mató en las faldas de su tía doña Lambra,² adonde se fue a guarecer. La cual, querellándose a su marido Ruy Velázquez, trazó la venganza, enviando una carta al rey Almanzor de Córdoba con su cuñado Gonzalo Bustos, por la cual le pedía que luego le mandase dar la muerte al Gonzalo Bustos, y asimesmo le enviase gente, y que le daría en poder a los siete infantes, de quien él tanto daño recibía. Leída la carta por el rey Almanzor, puso a Gonzalo Bustos en prisión y envió a dos capitanes suyos, llamados Galve y Viara, con diez mil moros, y siguiendo el orden dado por el Ruy Velázquez le entregó los infantes a los moros. De suerte que, aunque hicieron su deber como valientes caballeros, fueron todos muertos, y mas docientos caballeros que con ellos iban, y cortándoles las cabezas a los siete infantes y la de su ayo Nuño Salido, se las enviaron al rey Almanzor, que luego que las recibió mandó sacar de la prisión a Gonzalo Bustos, y habiendo comido con él aquel día le hizo poner delante las ocho cabezas de sus hijos y ayo. El cual, conociéndolas, hizo encima dellas muy doloroso llanto, que, movido a sentimiento

* El argumento de la Tragedia está omitido en A; *Argumento de la primera Tragedia: Argumento de la Tragedia* Icaza 1924: *Argumento de la tragedia de los siete infantes de Lara* Cebrián. En las ediciones antiguas aparece una ordenación de las tragedias (así como de las comedias) por año de estreno, siendo esta la primera, véase «Criterios de edición».

¹ *un vaso de sangre*: según las crónicas, doña Lambra aprovecha una excusa para vengarse de manera simbólica de la muerte de su primo Álvar Sánchez por manos del menor de los infantes; como recuerda Menéndez Pidal 1971, p. 6, la tradición se refiere en realidad a un cohombro manchado o «lleno» de sangre arrojado al rostro de Gonzalo, insulto muy grave calificado por Durán «una increpación emblemática de un acto impuro».

² *en las faldas de su tía doña Lambra*: la muerte del criado de doña Lambra bajo su manto, símbolo de protección, representa una deshonor gravísima según el derecho germánico, como señala Cebrián remitiendo a Menéndez Pidal 1971, p. 6 n. 4.

el moro, le concedió libertad para que se fuese a su tierra. En el tiempo que había estado preso, Zaida, hermana del rey Almanzor, había tratado amores con Gonzalo Bustos, la cual quedó preñada dél, y llegado el tiempo del parto parió un hijo que, siendo de edad, lo envió al³ padre, y fue vuelto cristiano⁴ y se llamó Gonzalo Mudarra, el cual mató a Ruy Velázquez y quemó a su tía doña Lambra en venganza de la muerte de sus hermanos los siete infantes de Lara, cuyos nombres fueron: Diego González, Martín González, Suero González, Fernán González, Ruy González, Nuño González,⁵ Gonzalo González.

Esta Tragedia representó la primera vez Alonso Rodríguez en Sevilla, en la güerta de doña Elvira, siendo asistente don Francisco Zapata de Cisneros, Conde de Barajas. Año de mil y quinientos y setenta y nueve.⁶

TODAS LAS PERSONAS DESTA TRAGEDIA
DE LOS SIETE INFANTES DE LARA⁷

Rey Almanzor de Córdoba
Viara, capitán moro
Galve, capitán moro
Gonzalo Bustos, padre de los infantes
Zaida, mora hermana de Almanzor
Paje
Truhanes
Gonzalo Mudarra
Ruy Velázquez
Doña Lambra
[Aja, mora]

³ *al*: a su Cebrián.

⁴ *cristiano*: con letra mayúscula y más grande en B.

⁵ *González*: *González* y Cebrián.

⁶ *mil y quinientos y setenta y nueve*: *mil quinientos y setenta y nueve* Icaza 1924. Sobre el contexto de la primera representación de la obra, véase *supra*, «Historia del texto».

⁷ Las *Dramatis personae* de la tragedia no aparecen en A; en Cebrián se añaden entre corchetes *Haxa, mora; Moros; Cristianos*.

ARGUMENTO DE LA PRIMERA JORNADA⁸

Quedando muertos los siete infantes de Lara, el rey Almanzor manda a Viara y Galve, sus capitanes, que le cuenten todo el suceso de la batalla; cuéntansela, hace que le saquen allí a Gonzalo Bustos, padre de los infantes, y puesto en su presencia, querellándose que lo tenía contra ley preso, le muestra la carta de su cuñado Ruy Velázquez que el mismo le trujo; mándale que coma con él aquel día. Zaida, hermana del rey Almanzor, que era aficionada de Gonzalo Bustos, trata con él acerca del ofrecelle el Rey su mesa.

PERSONAS DE LA PRIMERA JORNADA

Rey Almanzor
Viara, capitán
Galve, capitán
Gonzalo Bustos
Zaida, mora

REY ALMANZOR	Aunque de la victoria y lid sangrienta y del estrago en los cristianos hecho por vuestras cartas informado he sido, no estoy cual yo deseo satisfecho, y así quiero que agora me deis cuenta en presencia de todo lo acaecido. Que habiendo recebido del gran Alá tan célebre vitoria, honrosos sacrificios por tales beneficios debo hacer en nombre suyo y gloria, que den claros indicios del ánimo que rige mi deseo, que es ofrecerle el bélico trofeo	5 10
--------------	--	---------------------------------

⁸ El argumento de la primera jornada está omitido en A.

¹ *REY ALMANZOR*: *ALMANZOR* Icaza 1917 y Cebrián.

¹⁴ *ofrecerle*: *ofrecer* Icaza 1924.

en cien altares que en honor y nombre 15
 del profeta Mahoma y Alá santo
 tengo del bajo suelo levantados;
 la mola ofreceré que estima en tanto,
 descabezando en cada uno un hombre.
 Todos serán de sangre rociados, 20
 y al puro fuego dados
 de la felice Arabia los olores;
 sin repugnancia alguna
 al Alcorán y Zuna
 haré una caja tal, que en sus labores 25
 y en esmaltes sea una
 en todo el mundo, y no se iguale a ella
 la de Meca, en riqueza ni en ser bella.
 Porque es razón que estime tanto un hecho
 tan digno de alabanza, y de estimarse, 30
 cual el que habéis vosotros emprendido.
 Que de aquí adonde Febo va a bañarse,
 ninguno igual con éste ha sido hecho,
 ni los que viven lo han jamás oído.
 Por esta causa os pido, 35
 valientes capitanes, que al momento
 me deis razón de todo
 recitándome el modo
 de tan heroico y alto vencimiento,
 que por eso acomodo 40

18 *mola*: o 'molasalsa', era un alimento a base de harina de farro que se utilizaba en la antigua Roma durante los sacrificios paganos, y que es la etimología del verbo 'inmolar'.

22 *de la felice Arabia los olores*: los incienso, que tradicionalmente se consideraban procedentes de Arabia, según recoge *Covarrubias* remitiendo al doctor Laguna: «Crece esta planta en Arabia, y principalmente en un bosque del reino de los sabeos, que no tiene más de treinta leguas de luengo y no menos de quince de ancho».

24 *Zuna*: o 'Sunna', es la ley tradicional de los mahometanos; vuelve a citarse junto con el Alcorán en el v. 1240.

32 *de aquí adonde Febo va a bañarse*: de Córdoba hasta el límite occidental del horizonte, que corresponde idealmente al Océano.

	el tiempo; vos, Viara, y Galve griego, me lo especificá, cual mando, luego.	
VIARA	Querer, gran Almanzor, hacer memoria tan por estenso de la horrible guerra que con los siete infantes ya tuvimos, pide no ingenio de la humilde tierra, sino de aquel lugar que la victoria por milagro de Alá, sacro, emprendimos; y así, aunque estuvimos los dos presentes, Galve sea el que diga el caso lastimero, pues fue en todo el primero y a él el recitártelo le obliga, que tiene el alto impero de la sacra elocuencia, con que puede más que a terrestre ingenio se concede.	45 55
GALVE	Merced tan alta y tan honroso nombre, invencible Viara, a vos se debe, y la gloria que a mí de vos me es dada, y esto sin que mi dicho lo compruebe lo sabe y canta todo mortal hombre. Celebrando el valor de vuestra espada, por donde es estimada y temida de todos los humanos la nación otomana, de do tu sangre mana gran Almanzor, cuchillo de cristianos,	60 65

41 *Galve griego*: aquí, con una forzada asimilación, 'griego' es sinónimo de 'otomano' (véase v. 65) y por ende de 'turco' y 'moro'; se trata de un consciente anacronismo de Juan de la Cueva que corresponde a un «deseo deliberado de acercar la leyenda a su presente» (Cebrián, p. 221 n.).

42 *luego*: 'al instante'.

50 *los dos presentes*: *los presentes* B; enmiendo con A, de acuerdo con todos los editores modernos, restituyendo la correcta medida del verso.

56 *ingenio*: *hombre* A.

59 *y la*: *a la* Icaza 1924.

60 *dicho*: *dicha* Icaza 1924.

65 *la nación otomana*: evidente anacronismo (véase nota al v. 41).

a quien la valía hispana
 reconoce y da parias, cuya gloria
 es tal cual testifica bien mi historia. 70
 ¿Por dónde, oh excelso Rey, podré contarte
 la total destrucción de los de Lara,
 que sea darte gusto y no cansarte
 oír su desventura y virtud rara?
 Que por Alá te juro que no hay arte 75
 ni facundia que pueda hacer clara
 tal hazaña, que tiembla mi memoria
 contártela, aunque hubimos la victoria.
 Después que tu estandarte enarbolamos,
 con prósperos agüeros consultados, 80
 y por tu orden bélica marchamos,
 para el lugar do fuimos aprestados,
 sobre Almenara un claro día llegamos,
 do estaban los contrarios alojados
 a poco trecho, y luego que nos vieron 85
 se armaron y su campo dividieron.
 Don Rodrigo, que andaba revolviendo
 cómo vengar su saña en los sobrinos,
 en celada se puso, proveyendo 90
 los infantes corriesen los caminos.
 Ya nos tenía avisados que en saliendo
 a nosotros, que estábamos vecinos,
 con ímpetu hiriésemos en ellos,
 porque nadie vendría a socorrellos.

68 *valía*: 'facción'.

69 *da parias*: 'ofrece tributo'.

76 *facundia*: *facunda* A.

78 *la victoria*: *gran victoria* Cebrián.

83 *Almenara*: es la tierra de Almenar, en la parte septentrional del campo de Gómara, véase Menéndez Pidal 1971, p. 197; el topónimo vuelve a citarse más adelante, v. 1089.

86 *su campo dividieron*: 'se dispusieron en el campo para la batalla'.

87-142 La narración de Galve sigue de cerca el texto de las crónicas (véase *Primera crónica general*, VI-VII, en Menéndez Pidal 1971, pp. 227-235).

89 *en celada se puso*: 'se escondió, al acecho', con un significado muy parecido también en el v. 95.

90 *corriesen los caminos*: 'saliesen al campo para hacer incursiones', como en el modelo («mando a los sobrinos que fuesen a correr el campo», Menéndez Pidal 1971, p. 227).

Pusimos diez mil moros en celada, 95
 y el ganado dejamos salir fuera;
 los infantes, guardando la orden dada,
 con docientos alzaron su bandera,
 y deseosos desta cabalgada,
 sin recelar la muerte horrible y fiera 100
 que les podía venir, lo recogían
 y en orden a su campo se volvían.
 Nosotros, que los vimos ya volverse
 con la presa, salimos furiosos;
 ellos hicieron rostro a defenderse, 105
 no menos que nosotros animosos.
 Aquí empezó a trabarse y revolverse
 una sangrienta lid, con rigurosos
 golpes, mezclados ellos con nosotros,
 hiriéndonos los unos a los otros. 110
 ¿Quién te podrá contar la valentía
 de los infantes y su ayo fiero?
 ¿Quién las muertes que dieron aquel día?
 ¿Quién el valor de tanto caballero?
 Por tu potencia juro que tenía 115
 ciento para uno dellos, y no quiero
 decirte el mal que hicieron en nosotros,
 hiriéndonos los unos a los otros.
 Al fin, por no cansarte más en esto,
 ni el daño celebrar que recibimos, 120
 como pudimos los cercamos presto,
 y a los docientos fiera muerte dimos;
 de los infantes, uno allí en el puesto
 murió; tras él su ayo sometimos
 a la muerte, y los seis se recogieron 125
 a un alto, y tregua desde allí pidieron.

96 *el ganado dejamos salir fuera*: la estratagema procede de las crónicas («ca ell auie ya enuiado so mandado a los moros que echasen sos ganados a pasçer, et que saliessen ellos otrossi a andar a cada parte poro quisiessen», en Menéndez Pidal 1971, p. 227).

99 *deseosos*: *deseos* A.

120 *ni el daño*: y *el daño* Icaza 1924.

	Viendo el destrozo grande que habían hecho en nosotros, tornamos a ir sobre ellos, que ya cansados y en tan duro estrecho creímos que pudiéramos rompellos.	130
	Ellos con firme y no medroso pecho despreciaron poder nadie ofendellos, y así se resistieron de tal suerte, que a dos mil moros dieron los seis muerte.	
	De nueva ira todos incitados, de ver el gran destrozo que hacían, arremetimos fieros, denodados, a los seis, que a diez mil se defendían.	135
	Mas ellos, ya sin armas y cansados, a nuestra gran pujanza se rendían.	140
	Prendímoslos, y al punto les quitamos las cabezas, gran Rey, que te enviamos.	
ALMANZOR	Vitoria tal âquel Profeta santo que nos la concedió por su clemencia, aunque ha costado la hazaña tanto, que se llora su rara resistencia.	145
	Con todo eso, oh gran Alá, levanto mi voz y la presento en tu presencia, dándote a ti la gloria deste hecho, que es el mayor que nunca ha sido hecho.	150
	Haced que a la Mezquita vayan luego, adornen los altares con piadoso encienso, y rociad el santo fuego con sangre humana, en culto religioso.	
	De la cárcel do vive sin sosiego Gonzalo Bustos, luego presuroso	155

129 *estrecho*: «metafóricamente vale aprieto, peligro, necesidad, riesgo, contingencia» (*Autoridades*); véase también v. 961; el término aparece varias veces en las obras de Juan de la Cueva con esta acepción.

142 *te*: *os* Icaza 1924.

155 *sin sosiego*: *con sosiego* A.

156 *presuroso*: *presurosos* Icaza 1924.

	me lo traed aquí, que con él quiero serle piadoso en su desastre fiero.	
VIARA	Potentísimo Rey, que por defensa del Alcorán, en el hesperio suelo, nos dio el santo Mahoma, para ofensa del cristiano poder, que aspira al Cielo, harelo cual tu mando en mí dispensa, sacando al viejo de su acerbo duelo.	160
ALMANZOR	Ve, tráemelo ya presto, que lo aguardo, y en vivo fuego y en deseo dél ardo.	165
	Rara virtud y heroica valentía, hazaña digna de immortal memoria, que esculpida estará en el alma mía, aunque en mi daño, su honorosa historia.	170
	¡Oh jóvenes gloriosos! ¿Quién sería el que no os de, aunque muertos, la victoria a todos, que la vida habéis rendido y eterna gloria y nombre conseguido?	
GONZALO BUSTOS	Rey Almanzor, por tu mando de la prisión trabajosa, donde muerte dolorosa, aunque vivo, estoy pasando, me sacaron, y ante ti me traen, lo cual me admira que haya podido tu ira comigo aplacarse así.	175
	Aunque imagino, señor, que movido de mi suerte	180

157 *lo traed*: *le traed* Icaza 1924.

159 *VIARA*: omitido en B ¿GALVE? Icaza 1917 y 1924.

160 *hesperio suelo*: 'España'.

171-174 *¿Quién sería... conseguido*: los infantes son los verdaderos vencedores en cuanto han alcanzado la vida de la fama, mucho más importante que la terrena según la concepción tardomedieval de las tres vidas.

176 *trabajosa*: 'penosa'.

179 y *ante*: *ante* Icaza 1924.

querrás darme ahora la muerte, 185
 por dar fin a mi dolor.
 Pues sabes, Rey poderoso,
 que si padezco este daño,
 es sin culpa y por engaño
 de don Rodrigo, alevoso. 190
 Y no es gloria a tu grandeza
 que venga por mensajero
 y quede por prisionero,
 faltando en ti la firmeza.
 ¿No ves tú que ésta es maldad? 195
 ¿No ves que es infame hecho?
 ¿No ves que a tu noble pecho
 estraga tal falsedad?
 Pues, Rey, ¿qué son de las leyes
 que al mensajero se juran? 200
 Rey, ¿los reyes se perjuran?
 ¿La ley quebrantan los reyes?
 Si en ti ha faltado la fuerza
 de la ley inviolable,
 viendo maldad tan notable, 205
 ¿quién hay que la ley no tuerza?
 Cuando en la lid me prendieras,
 o corriéndote tu tierra,
 o por engaño de guerra,
 con razón me poseyeras. 210
 Mas, ¿viniendo con seguro,
 de parte de mi cuñado,
 prenderme? Rey, bien mirado,
 eres injusto y perjuro.
 ¿Sabes, Rey, lo que dirán 215
 los que saben mi prisión?

185 *ahora*: *agora* Cebrián.

201 *se perjuran*: 'juran en falso'.

208 *corriéndote tu tierra*: 'haciendo incursiones en tu territorio'.

211 *con seguro*: 'con salvaconducto' en cuanto mensajero, como en el v. 244.

	Que el temor fue la ocasión de ponerme en tal afán.	
	Y esto será gloria mía y deshonra a tu grandeza, que se note haber flaqueza donde sobra valentía.	220
	Aquí estoy; tú determina a tu gusto en mi persona; tú me condena, o perdona, tú te aplaca o más te indigna; que del modo que lo hagas seré, gran Rey, muy contento, sea absuelto o sea en tormento, como tú te satisfagas.	225 230
ALMANZOR	Aunque te puse en prisión, entiende, Gonzalo Bustos, que tu prisión y disgustos no es falta de corazón.	
	Ni dirán los que lo oyeren que esta culpa ha sido mía, ni falta de valentía, si la causa y fin supieren.	235
	Que si no guardé el decoro al mensajero seguro, no por eso soy perjuro si eres cristiano y yo moro.	240
	Después desto, ¿quién te dio seguro de tu venida? ¿Diote firma conocida mía, el que a mí te envió?	245
	Pues si tú de voluntad veniste, ¿de quién te quejas? ¿De quién formas tantas quejas? ¿A quién pones tal maldad?	250

223 *determina*: aquí en sentido judicial.

A ti sólo, y porque creas
que tú a ti mesmo ofendiste,
esta carta que trujiste
mando que en alto la leas.

Verás claro y diferente 255
mi disculpa en lo que he hecho
y así serás satisfecho,
y a mí tendrás por clemente.

Porque no digan de mí
que así te tengo sujeto, 260
corrompo la fe al secreto
mostrándote el caso aquí.

*Carta*⁹

GONZALO BUSTOS «Almanzor, Rey poderoso,
sin igual en valentía,
Ruy Velázquez os envía 265
salud, vida, honra y reposo,
y porque tengo entendido
que sentiréis mis desgustos,
os envío a Gonzalo Bustos,
de quien ofendido he sido. 270
Suplícoos que en allegando,
la cabeza le quitéis,
porque con esto venguéis
la afrenta que estoy pasando.
Esta debida venganza 275
no puedo hacer con mis manos
en la tierra de cristianos,
donde es grande su pujanza.

⁹ También aquí el contenido de la carta sigue muy de cerca el modelo de las crónicas (véase *Primera crónica general*, VI-VII, en Menéndez Pidal 1971, pp. 218-219).

258 y a mí: ya me Icaza 1924.

262 aquí: a ti Icaza 1924.

276 con mis manos: por mis manos Icaza 1924.

	Porque éste por hijos tiene los siete infantes de Lara, cuya valentía repara cuanto mal a España viene.	280
	El nombre suyo da espanto, y allá, en el seno abscondido de Persia, es bien conocido lo que yo en su nombre canto.	285
	Así, gran rey Almanzor, estos son los que limitan vuestro poder, estos quitan ser vos de España el señor.	290
	Y para poderlo ser, enviá a Galve y a Viara con gente sobre Almenara, do se los daré en poder.	295
	Allí podrán entregarse en ellos, dándoles muerte a todos, y desta suerte darme venganza y vengarse.	300
	Con esto, Rey excelente, ceso, y ruego al justo Cielo que vuestra gloria en el suelo con vida y triunfos se aumente.»	305
ALMANZOR	Has satisfecho a tu gusto mi disculpa y tu deseo.	
GONZALO BUSTOS	Señor, ya bien claro veo mi mal y mi daño injusto; mas quíérote suplicar me avises si le enviaste la gente, y si le ayudaste para su intento acabar.	310
ALMANZOR	Yo quiero darte hoy mi mesa	

284-285 *en el seno abscondido de Persia*: 'en el golfo pérsico'.

290 *el señor*: señor A Cebrián.

311 *mi mesa*: la mesa Cebrián.

	y que seas mi convidado, donde serás avisado del fin de toda esa empresa.	
GONZALO BUSTOS	Prospera a tu majestad tu dios, y tu amparo sea, pues quieres que hoy preso vea principio de libertad.	315
ALMANZOR	Ten en Alá confianza que todo se hará bien, y a lo que te mando ven.	320
GONZALO BUSTOS	Iré a gozar tal privanza. (Alto Dios, padre eternal, que por tan estraña vía das alivio al ansia mía y a mi congoja mortal, revélame, gran Señor, este misterio dudoso que le ha hecho ser piadoso al inhumano Almanzor.	325 330
	Sacarme de donde estaba y darme su real mesa, si el grave caso se pesa, mi flaco juicio agrava.	
	Aclara mi confusión, señor del impíreo coro: ¿qué le enterneció a este moro el bárbaro corazón?	335
	Mas bien se deja entender que tu poderosa mano, Dios mío, a mí, tu cristiano, me ha venido a socorrer.)	340

317 hoy: *el Icaza* 1924.

333 *si el grave caso se pesa: es cosa que me embelesa A.*

334 *mi flaco juicio agrava: y el juicio me ofuscaba A.*

337 *enterneció: estremeció* Icaza 1924.

- ZAIDA Señor, nuevo es este puesto;
dichoso sea este día,
que os ve libre el alma mía, 345
y a mí vuestro yugo puesto.
- Estando con mis doncellas
entró una a me avisar
que el Rey os mandó soltar,
que fue gloria a todas ellas. 350
- De mí no os sabré decir,
porque el placer me robó
el sentido, y me dejó
fuera de poder sentir.
- Transformeme luego en vos, 355
vencida de tal dulzura,
gozosa de mi ventura,
hice un alma de las dos.
- GONZALO BUSTOS Ilustre Zaida, en quien vive
mi alma, cuya belleza 360
la misma naturaleza
se admira y gloria recibe,
 en tan no esperada gloria
no sé qué pueda decirte,
y así, quiero remitirte 365
a do vive tu memoria.
- De tu poderoso hermano
libertado he sido hoy,
poniéndome adonde estoy
y en un bien tan soberano. 370
- Y entiendo que juntamente
me concederá licencia

343 *puesto*: 'estado', 'condición'.

355 *Transformeme luego en vos*: la imagen, aquí sencilla y de fácil interpretación, remite a la teoría neoplatónica del amor, que vuelve a aflorar más adelante, no exenta de ecos cancioneriles. Sobre el tema, véase Serés 1996.

366 *a do vive tu memoria*: es decir, en el alma, cuyas potencias son memoria, entendimiento y voluntad.

	de irme, aunque en tu presencia el alma tendrás presente.	
ZAIDA	Ruego Alá, Gonzalo Bustos, que sea cual lo desees, y que en tu tierra te veas libre de tantos desgustos.	375
	Bien sé que será tu ausencia causa de acabar mi vida, pues ha sido sostenida con ver tu dulce presencia.	380
	Mas por verte en libertad yo gustaré de perdella, harto más que de tenella viendo tu captividad.	385
GONZALO BUSTOS	Libre jamás lo seré, aunque en libertad me vea.	
ZAIDA	¡Ay! ¿Quién habrá que tal crea?	
GONZALO BUSTOS	¿Quién? Quien conoce mi fe.	390
ZAIDA	¿Qué razón tendré a creerte?	
GONZALO BUSTOS	La que obliga a no olvidarte.	
ZAIDA	El irte y el no acordarte tengo por cierto, y mi muerte.	
GONZALO BUSTOS	Antes verás, si es creído, el sol de noche mostrarse y de Oriente levantarse la Luna, que ver mi olvido.	395
	Que mercedes tan subidas cual recibido he de ti, no se olvidarán de mí aunque viva cien mil vidas.	400
	Tú diste gloria a mi pena, tú, descanso a mi prisión,	

373-374 *en tu presencia... presente*: dado que, según la teoría neoplatónica, la imagen del amado se graba en el alma de la amada y viceversa, el alma de Gonzalo Bustos quedará siempre con Zaida en cuanto garcilasiano 'hábito del alma'.

390 *mi fe*: 'mi palabra'.

	tú, regalo a mi pasión,	405
	tú, soltura a mi cadena.	
	Pues si aquesto es desta suerte,	
	¿cómo te podré olvidar?	
ZAIDA	Mas yo, ¿cómo he de quedar	
	sin ti, sufriendo tal muerte?	410
GONZALO BUSTOS	Podrá ser que otro cuidado	
	le mueva al rey Almanzor.	
ZAIDA	Nunca el recelo de amor	
	sosiega al enamorado.	
	Paréceme que ya es hora	415
	que vayas do el Rey está.	
GONZALO BUSTOS	Sólo el cuerpo es el que va,	
	que el alma os queda, señora.	
ZAIDA	Vaya Alá en tu compañía,	
	vida de mi vida y alma,	420
	y alcance dél yo tal palma,	
	que nunca dejes la mía.	

ARGUMENTO DE LA SEGUNDA JORNADA¹⁰

Viara, capitán de Almanzor, trata de la mudanza de su suerte. Sale el Rey, y con él Gonzalo Bustos; siéntanse a comer con mucho contento de truhanes y otras cosas; acaban de comer; hace traer el Rey las siete cabezas de los infantes y la del ayo; pónenselas delante a Gonzalo Bustos, y conociéndolas hace gran llanto sobre ellas, y levantándose arrancó de una espada¹¹ y arremetió con los que estaban con el Rey; préndenlo, y Almanzor, movido a piedad, lo perdona y da libertad para que se vaya a su tierra.

416 *vayas do el Rey*: *vayas a do el Rey* B Icaza; enmiendo con A, de acuerdo con Cebrián, para restituir la exacta medida del verso.

¹⁰ El argumento de la segunda jornada está omitido en A.

¹¹ *levantándose arrancó de una espada*: «desnudarla o desenvainarla para reñir con otro» (Autoridades); Cebrián lee *levantando se arrancó de una espada*.

PERSONAS DE LA SEGUNDA JORNADA

Viara, capitán general

Paje

Truhán¹²

Almanzor

Gonzalo Bustos¹³

VIARA	Con levantado y favorable vuelo de mi pobreza y de mi humilde estado soy subido del bajo suelo al Cielo.	425
	Nací de padres pobres; fui criado en una honesta medianía, sujeto a la disposición del veloz hado.	
	No se admitía mi voto ni decreto entre monarcas, cual se hace agora, ni dellos era a su gobierno electo.	430
	Siervo nací y libre fui en un hora; de mandado mandé, y en un momento regí la gente que en Mahoma adora.	
	Levanté con la suerte el pensamiento, aborrecí los pobres, di el oído al rico, que entre todos tiene asiento.	435
	El lisonjero luego fue admitido, el virtuoso y sabio, desdeñado; el vano adulador, favorecido.	440
	En un punto fui en todo tan trocado viéndome tal, que a mí me aborrecía cuando se me acordaba el pobre estado.	
	Antes a cualquier gusto complacia, a todos era grato y amoroso,	445

¹² *Truhán: Truhanes A.*

¹³ *Bustos: Cebrián añade en la línea siguiente, entre corchetes, Moros.*

429 *decreto: «dictamen, parecer, voto, consejo» (Autoridades).*

433 Verso omitido en Icaza 1924.

y deste modo a mi placer vivía:
 agora aborrecido y enojoso,
 que la mudanza del estado hizo
 que fuese al más amigo más odioso.
 No se rige el que manda por aviso; 450
 a su arbitrio y su gusto es el que sigue,
 y sigue aquello que por suerte quiso.
 ¡Oh vida trabajosa, que persigue
 la dulce quietud, haciendo al hombre
 que a cosas no esperadas dél se obligue! 455
 ¿De qué me sirve agora el gran renombre
 de general, si todos me aborrecen
 y para decir bien no hay quién me nombre?
 ¿De qué los claros hechos que ennoblecen
 la nación otomana? ¿De qué el darme 460
 títulos que a los grandes engrandecen?
 Más bien me fuera en vida sustentarme,
 que ni fuera envidiado ni temido,
 ni mudanza hiciera recelarme.
 Estuviera quieto y recogido 465
 con mi posible, sin buscar entrada
 en lugar a mis ritos prohibido.
 No me pusiera a verme encadenada
 la cerviz en el yugo trabajoso,
 por remuneración de mi embajada, 470
 de la suerte que ha sido el congojoso
 Gonzalo Bustos, que dejó el sosiego
 y se ve en un dolor tan riguroso,
 su alma puesta en el ardiente fuego
 de su deseo, triste demandando 475

448-450 Nótese la rima imperfecta *hizo/aviso*, que puede considerarse una espía del seseo del autor; se repite en *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, vv. 1447-1448.

449 *al más: el más* Icaza 1924 y Cebrían.

450 *por aviso*: 'con cuidado y discreción'.

452 *por suerte: su suerte* Icaza 1924.

466 *mi posible*: 'mis bienes'.

468 *No: Ni* Icaza 1924.

	la dura muerte al Rey, con llanto ciego. El tiempo es ya, la hora está llamando para comer el Rey, y los criados no le adrezan la mesa cual les mando. ¡Hola, pajes! ¿Dó estáis tan descuidados? Abrahel, Mostafá, Alí, Salcino, traed manteles presto aderezados. Pajes, apresurad presto el camino; Almohacén, ¿no vienes? ¿A qué aguardas? Traed recaudo presto, ven Cerbino. Presto; pon ya la mesa, ¿qué te tardas?	480 485
PAJE	Viara, el Rey mi señor ha pedido de comer.	
VIARA	Pues comenzá de poner la mesa y aparador.	490
PAJE	Haber comido pudiera, según ha que está ordenado.	
VIARA	¿El cocinero acabado?	
PAJE	Ha más de un hora que espera.	
VIARA	Ya vienen, según entiendo.	495
PAJE	Verdad es; aguarda un poco: ¿no oyes cantar el loco?	
VIARA	Locos, según el estruendo.	
ALMANZOR	Gonzalo Bustos, sentaos.	
GONZALO BUSTOS	Gran rey, así lo haré.	500
ALMANZOR	Pues holgaos y comé, y comiendo, regalaos.	

479 *no le adrezan*: *no le aderezan* AB; enmiendo por conjetura, de acuerdo con Icaza 1917, para restituir la correcta medida del verso; Icaza 1924 lee *no (le) aderezan* y Cebrián propone *no aderezan*.

485 *Traed recaudo*: ‘disponed lo necesario’ para la comida.

493 *cocinero acabado*: ‘el cocinero ha acabado’; Icaza 1917 y 1924 propone la enmienda *cocinero [ha] acabado*.

494 *un hora*: *una hora* Icaza 1924.

497 *el loco*: se refiere a los truhanes, bufones que entran para alegrar la comida.

Canción

TRUHÁN	Llorente pidió a su prima Costanza le dé a beber, y ella quísolo hacer y echole el cántaro encima.	505
	Sintiéndose fatigado de sed, de amor, y calor, le demandó por favor agua, estando ya abrasado.	510
	No se esquivaba, aunque se estima, y en empezando a beber ella le dejó caer el cántaro todo encima.	515
	Rió, desde así lo vido, y él comenzó a sacudirse, y acometió para irse, colorado de corrido.	520
	Ella dijo: «—¿Esto os lastima? Torná, si queréis beber, y dejaros he caer el cántaro y agua encima.»	525
ALMANZOR	¿Coméis así por allá?	
GONZALO BUSTOS	Señor, sí, del mismo modo se sirve y se come todo; no en el suelo, como acá.	
ALMANZOR	¿Has recibido placer en salir hoy de prisión?	
GONZALO BUSTOS	La fuerza de la razón puede por mí responder.	530
ALMANZOR	¿Qué te pide tu deseo? Que por mí te es otorgado.	

510 *ya abrasado*: *yo abrasado* AB; acepto la enmienda de Icaza 1917 y 1924 y Cebrián; es improbable aquí el discurso directo.

511 *No se esquivaba, aunque se estima*: 'No se aparta, sino que se determina', según interpreta Cebrián.

GONZALO BUSTOS	Quien de rey es convidado, ¿qué más gloria ni trofeo?	
ALMANZOR	En esta captividad, ¿ser libre querrás, amigo?	535
GONZALO BUSTOS	Señor, comiendo contigo, cierta está mi libertad.	
ALMANZOR	¿No te congoja ni pena otra cosa en este estado?	540
GONZALO BUSTOS	Mis hijos me dan cuidado, más que mi dura cadena.	
ALMANZOR	Si es eso tan importante, ¿recebirás gran placer si te los hago traer a todos siete delante?	545
GONZALO BUSTOS	A ser aqueso posible, me fuera sumo remedio.	
ALMANZOR	Si a ti te puede ser medio, no es cosa tan imposible.	550
GONZALO BUSTOS	¿Por qué arte o por qué vía puedes hacer tal hazaña?	
ALMANZOR	No usaré de arte estraña, si uso de nigromancia. Bueno ha estado este guisado.	555
GONZALO BUSTOS	¿Hate dado gusto, Bustos? Es tal, que a todos los gustos será por fuerza estremado.	
ALMANZOR	¿Ha faltado alguna cosa?	
GONZALO BUSTOS	Señor, a lo que imagino, tener sabor de tocino.	560
ALMANZOR	¡Oh, qué comida enfadosa! No sé por qué los cristianos tan sucia comida usáis, si no es porque gustáis de comer cieno y gusanos.	565
	No sin causa el dios Mahoma, so pena de grande afán, nos veda por su Alcorán que ningún moro la coma.	570

	Mas dejando esto a una parte, quiero mostrarte un presente, que ponértelo presente ha de ser para alegrarte.	
	Dicen que sobre Almenara una batalla se dio, donde mi gente venció por su esfuerzo y virtud rara.	575
	Han muerto muchos cristianos, y hanme del robo escogido ocho cabezas, traído de ocho fuertes castellanos.	580
	Recebiré gran placer que, puestas delante ti, me vayas diciendo aquí quién son a tu parecer.	585
GONZALO BUSTOS	Si son cabezas cristianas, no pongo duda ninguna conocerlas una a una, como sean castellanas.	590
	Mas si son de otra nación, será grande maravilla; mas como sean de Castilla, darte he clara relación.	
ALMANZOR	Del modo que las dejé las pongan delante mí, y conociéndolas, di quién son, porque gustaré que contarme tal empresa cual mis moros han habido, sobre lo que se ha comido servirá de sobremesa.	595 600

584 *delante ti: delante de ti* Cebrián.

586 *quién son*: 'de quién' son, como más adelante (v. 598).

592 *grande maravilla*: 'muy dificultoso'.

599 *contarme: contarte* Icaza 1924.

VIARA	Rey, a quien Mahoma estima, ¿lo que demandas es esto?	
ALMANZOR	Ponlas aquí, quita presto ese velo que está encima. Límpialas, Gonzalo Bustos, y míralas una a una.	605
GONZALO BUSTOS	Rey, ya he visto mi fortuna y mis últimos desgustos. Mis hijos son los que veo, los siete infantes de Lara; ya veo mi muerte clara, que es el premio que deseo.	610
	Hijos, luz del alma mía, honor y espanto del mundo, ¿dó el valor vuestro en quien fundo el prez de la valentía?	615
	¿Dó vuestros famosos hechos, hijos, dó vuestras hazañas? ¿Dó las belicosas mañas? ¿Dó los invencibles pechos?	620
	¿Qué ha podido desta suerte acabaros en el suelo? Si no ha sido ira del Cielo, ¿qué pudo daros la muerte?	625
	En un hecho tan terrible, ¿quién la victoria ha emprendido? Con brazo divino ha sido, porque humano no es posible.	630
	Espada mortal no pudo —¡ay hijos!— daros la muerte, que jamás a humana suerte se domeñó vuestro escudo.	
	¿Qué enemigos combatiendo	635

617 La lamentación del padre ante las cabezas de los infantes se estructura a partir del tópico del *ubi sunt*.

618 *prez*: ‘aprecio’, ‘estimación’.

hubo en valor tan constantes
 que al nombre de los infantes
 no revolviessen huyendo?
 ¿Quién resistió vuestras manos?
 ¿Quién vuestras fuertes espadas, 640
 que en el mundo eran llamadas
 pestilencia de paganos?
 ¿Cuál rayo, rompiendo el Cielo,
 bajó, haciendo igual daño
 que vuestro valor extraño 645
 hizo en gentes deste suelo?
 Y tú, ayo, amparo y guía
 de mis hijos, ¡dame cuenta
 desta dolorosa afrenta,
 mueve aquesa lengua fría! 650
 Dímelo, Nuño Salido.
 ¿No quieres, por ofenderme,
 pues solías responderme
 y a mi razón dar tu oído?
 ¡Oh triste! ¿Dó mi cordura? 655
 ¿Qué ciega ignorancia es ésta,
 que a muertos pido respuesta
 de mi estraña desventura?
 Hijos, pues estáis comigo,
 no tengo ya que temer; 660
 esto así se ha de hacer,
 y vengarme en mi enemigo.
 Morid todos, que es muy justo,
 pues muerte a mis hijos distes;
 que en vengar lo que hicistes 665
 a Bustos morir le es gusto.

638 *revolviessen*: 'volviesen la cara'.

652 *por ofenderme*: *por no ofenderme* Icaza 1917 y 1924.

664 *distes*: *disteis* Icaza 1924.

665 *hicistes*: *hicisteis* Icaza 1924.

ALMANZOR	Prendelo presto. ¡Viara!	
VIARA	¡Detente cristiano, aguarda!	
GONZALO BUSTOS	¡Perro, nada le acobarda a los que vienen de Lara!	670
VIARA	¡Darete la fiera muerte si no tienes sufrimiento!	
GONZALO BUSTOS	En cuantos estáis, no siento quién me trate de tal suerte.	
VIARA	¡Aliaras, Bobalías, cercaldo por esta parte!	675
GONZALO BUSTOS	No pudierais de otra parte prenderme.	
ALMANZOR	Pues, ¿qué querías?	
GONZALO BUSTOS	A todos, si no es a ti, pasar por aquesta espada, haciendo por mí vengada mi ofensa, y morir aquí.	680
ALMANZOR	Muy bien mereces la muerte.	
GONZALO BUSTOS	Yo te la pido, Almanzor; que vivir en tal dolor será más penosa suerte.	685
ALMANZOR	No quiero, viendo tu duelo, usar de riguridad, mas ponerte en libertad.	
GONZALO BUSTOS	Ése es mayor desconsuelo. Que viendo tal desventura, tal desastre con mis ojos, ser de la muerte despojos será vida más segura.	690

675 VIARA: omitido en B. Según indica Menéndez Pidal 1971, p. 125 n., los nombres de Aliaras y Bobalías aparecen en el texto sobre «La muerte de los siete infantes» que se encuentra a continuación de la *Estoria del noble caballero el Conde Fernán González*, impresa en Toledo en 1511, con varias reediciones, y que necesariamente Juan de la Cueva tuvo en cuenta al redactar su obra.

677 GONZALO BUSTOS: omitido en B.

679 GONZALO BUSTOS: omitido en B.

685 tal: tan Cebrián.

	Pues a mi fin se endereza, porque tu valor compruebe, hinche el número de nueve con aquesta mi cabeza.	695
ALMANZOR	Despide el acerbo llanto, que es oficio mujerial, y en ánimo varonil es defeto llorar tanto.	700
GONZALO BUSTOS	No es falta de corazón mostrar, señor, tal tristeza, ni se nota a fortaleza el no sentir la pasión.	705
ALMANZOR	Consuela tu desconsuelo, el cual me lastima y mueve, de suerte que me commueve a sentir tu tierno duelo; y pues tu dios lo ha querido, confórmate con su hecho; muestra el valor de tu pecho en el caso sucedido y a mi palacio ven luego,	710 715
GONZALO BUSTOS	porque quiero darte allí cartas para ir de aquí, a tu casa y tu sosiego. Merced tan incomparable yo la acepto, gran señor, que ha sido igual al valor de tu virtud admirable.	720

695 *Pues a mi fin se endereza: Mas pues me diste tu mesa A.*

705 *nota a fortaleza: nota fortaleza* Icaza 1924.

706 *el no: en no* Icaza 1924.

722 *admirable: inefable* A.

ARGUMENTO DE LA TERCERA JORNADA¹⁴

Zaida, hermana del rey Almanzor, aficionada de Gonzalo Bustos, viéndose preñada dél y que por la libertad que el Rey le otorgó se quería ir y dejalla, determina de impedirle Zaida¹⁵ con hechizos, y acompañada de Aja, otra mora, hacen sus conjuros para detenerlo. Sale Gonzalo Bustos, despídese¹⁶ della; déjale un medio anillo para que aquello que pariere, siendo de edad, le lleve por donde sea conocido dél. Vase. Pare Zaida un hijo; va Aja al rey Almanzor y dale cuenta de todo el caso.

PERSONAS DE LA TERCERA JORNADA

Zaida, hermana de Almanzor
Aja, mora
Gonzalo Bustos
Almanzor

ZAIDA	Una eterna memoria me consume la vida, que poco a poco va desfalleciendo, 725 prometiendo vitoria de mi pena encendida al duro amor, por quien estoy muriendo. Estoyme deshaciendo cual la cera en el fuego, al sol la nieve, 730 en el tenaz cuidado que nunca veo apartado de mí, ni se verá, aunque amor me pruebe poniendo su violencia el alma en fuego, el cuerpo en dura ausencia. 735
-------	--

¹⁴ El argumento de la tercera jornada está omitido en A.

¹⁵ *Zaida*: Icaza 1917 y 1924 y Cebrián omiten esta repetición del sujeto, indicando en nota que debe tratarse de un error. A pesar de la incongruencia, no creo necesario intervenir, ya que puede remitir a una consciente voluntad del autor.

¹⁶ *despídese*: y *despídese* Icaza 1924.
730 *cera en el*: *cera al* Icaza 1924.

	De un temor inhumano combatida me veo que déste sólo salen mil temores: temo mi altivo hermano, ardo en sólo un deseo,	740
	de donde nacen todos mis dolores. ¡Ay, amor! Ay, amores! ¡Ay, dulce fuego! ¡Ay, amargo afeto! ¡Ay, vida, envuelta en muerte! ¡Ay, enemiga suerte!	745
	¡Ay, bien contrario! ¡Ay, süave aprieto, que pone tu potencia el alma en fuego, el cuerpo en dura ausencia!	
	Aja mía, ¿qué modo tendré, cómo es posible deste mal inhumano defenderme? Contrario lo veo todo, mi dolor insufrible, y el Cielo contra mí para ofenderme. Di, ¿cómo podré verme sin ver los ojos de la vida mía?	750 755
AJA	Señora, no lo entiendo, véote padeciendo y veo presente el congojoso día que arroja sin clemencia el alma en fuego, el cuerpo en dura ausencia.	760
ZAIDA	¿Será razón morirme sin intentar primero todos los medios que posibles fueren? Tú comienza a seguirme; convoca el Huerco fiero,	765

746 Ay, süave: al suave B.

747 que pone tu potencia: que pone tu potencia el alma en fuego Icaza 1917 y 1924.

748 el alma... ausencia: el cuerpo en dura ausencia Icaza 1917 y 1924.

764 posibles: posible B Icaza 1917 y 1924.

766 Huerco fiero: aquí con el significado de Infierno, como en la *Tragedia de la muerte de Virginia* y *Apio Claudio* (vv. 852, 1533) y en la *Tragedia del príncipe tirano* (v. 1540).

	y a los que en él están, si no acudieren. Y entiendo, cuando oyeren lo que mi premio mágico procura, que acudirán al punto con el remedio junto, porque no quede en tanta desventura quien fuerza su potencia el alma en fuego, el cuerpo en dura ausencia.	770
AJA	Ministros del Averno, a quien la luz hermosa del claro y rutilante Febo ofende, salid del llanto eterno y cárcel trabajosa a remediar el mal que nos enciende. Y pues irse pretende Gonzalo Bustos, luego en el momento ofuscad los caminos con raudos remolinos, porque no se vea Zaida en tal tormento, faltando su presencia, el alma en fuego, el cuerpo en dura ausencia.	775
	A tan extraño duelo, a dolor cual el mío, piedras, raíces, plantas, yerbas, aves, influencias del Cielo, con vuestro poderío acudid a mi mal y penas graves. Amor, porque no agraves más mi dolor, agora me concede que mi Gonzalo Bustos no me dé los desgustos	780
ZAIDA		785
		790
		795

775-813 Esta secuencia del conjuro de Aja y Zaida, según indicó Menéndez Pidal 1971, p. 124 n., tiene como modelo la égloga VIII de las *Bucólicas* de Virgilio; según Cebrián, debe relacionarse también con el pasaje similar de *El infamador*. II, vv. 493-544.

775 *Ministros del Averno*: Aja evoca los soberanos del infierno pagano, Proserpina y Plutón, siguiendo una amplia tradición (véase *Celestina* al final del tercer auto: «Conjúrote, triste Plutón»).

	de ausencia, porque triste yo no quede en tan crüel sentencia, el alma en fuego, el cuerpo en dura ausencia.	800
AJA	Del modo que esta cuerda con este estrecho nudo apremio, así lo vea encadenado, y que el deseo pierda de irse, que no pudo	805
ZAIDA	mover un firme amor de tal cuidado. Así, cual abrasado veo este pecho de su llama ardiente, así le vea encendido y poner en olvido	810
	las causas que lo hacen de mí ausente, que lanzan con violencia el alma en fuego, el cuerpo en dura ausencia.	
GONZALO BUSTOS	Hermosa Zaida, luz mía, vida del alma que os ama, dulce aliento de la llama que mi corazón ardía,	815
	¿qué hacéis, en qué pensáis, que os veo descolorida, triste, confusa, afligida, y en lugar do nunca estáis?	820
ZAIDA	Regalo de mi tormento, consuelo de mis enojos, luz de mis captivos ojos, premio de mi pensamiento,	825
	estar triste y congojada, sin color y en tal lugar, ¿qué me lo puede causar sino ser de ti dejada?	
	Cuyo dolor no es posible que no me acabe; que es tal, que aunque yo fuese inmortal, no morir sería imposible.	830
	Porque ver que así te alejas,	

estando mi vida en ti, 835
siguiéndote el alma, así
el cuerpo sin alma dejas.

GONZALO BUSTOS No sé cómo encarecerte
lo que tu ausencia me ofende,
que aunque bien de ti se entiende, 840
quisiera satisfacerte;
 mas túrbaseme la lengua,
corta el llanto la voz mía,
y al salir no halla vía
por do mi razón se amengua. 845

 Deja el alma que te diga
lo que yo no, de medroso,
de cortado y temeroso,
de muerto en ver tu fatiga;
 y pues vives dentro en ella, 850
ella te dirá de mí
lo que yo no puedo aquí,
de dolor de tu querella.

 Yo te hago juramento,
por mi fe y amor sincero, 855
que el dejarte es mal tan fiero
cual el que en mi daño siento.

 Que no la muerte reciente
de mis hijos me fatiga
más, ni su dolor me obliga 860
a llorar más tiernamente.

 Y así, te pido licencia
para seguir mi camino,
en el cual, Zaida, imagino
ver mi fin en ver tu ausencia. 865

 Porque mi extraño dolor,
mi congoja y grave afán,
mira tú cuál me pondrán

ZAIDA	larga ausencia y firme amor.	
	No sé cómo pueda darte licencia para partirte, ni tú para despedirte cómo puedes esforzarte.	870
	Pero la causa que fuerza con tal fuerza tu partida, esfuerzo dará a la vida, que para penar se esfuerza.	875
	Quiérote sólo acordar no el amor, ni los servicios, ni los dulces beneficios que en tu prisión viste usar.	880
	Mas que mires que me dejas de nueve meses preñada, y antes de parir, dejada de ti, causa de mis quejas.	885
GONZALO BUSTOS	Dame aviso qué haré, luego que parida sea, porque en mi parto se vea la constancia de mi fe.	
	Mira el modo en la crianza, de criar lo que pariere, y si mandas que te espere, o lo guarde en tu esperanza.	890
	No tengo que variar de la crianza el estilo, si no seguir por el hilo que todos suelen criar.	895
	Mas siendo en edad cumplido, a Salas lo enviarás, y esta señal le darás, por do sea conocido.	900

876 *dará*: dona Icaza 1917 y 1924.

899 *Salas*: es la heredad de Gonzalo Bustos, al sureste de Burgos, de donde procedían también los infantes, originariamente llamados «infantes de Salas» en la tradición medieval.

	Dale aqueste medio anillo; yo llevaré estotro medio, y este sólo es el remedio que otro no pueda fingillo.	905
	Y con esto, gloria mía, me concede tu licencia; iré sin vida en tu ausencia a mi congojosa vía.	
ZAIDA	Alá te acompañe y guíe, bien de mi alma y consuelo.	910
GONZALO BUSTOS	Regalo a mi triste duelo, él todo mal te desvíe.	
ZAIDA	¡Ay, cielos! ¿Quién me llevó mi gloria? ¿Quién mi reparo? ¿Quién mi bien, único y raro? ¿Quién sin alma me dejó?	915
	¿Dó estás, mi Gonzalo Bustos? ¿No respondes? ¿Ya te has ido y me niegas el oído?	920
	¿Ya no sientes mis desgustos? Cielo injusto, ¿cómo es esto? ¿Así permites tratarme y con tal rigor quitarme la vida y gloria tan presto?	925
AJA	Señora, ¿dó tu cordura? ¿Así te quieres matar, no pudiendo remediar tu mal en tal coyuntura?	
	Vuelve en ti, vamos de aquí, que es el lugar sospechoso.	930

902 *medio anillo*: el motivo es de larga tradición literaria, aunque procede aquí de las crónicas, que el autor sigue fielmente (véase Menéndez Pidal 1971, p. 239, quien señala, en la p. 10 n., el origen germánico de la práctica del anillo partido).

907 *concede*: *conceda* Icaza 1917.

925 *la vida y gloria tan presto*: *vida y gloria tan de presto* A.

ZAIDA	Antes el de mi reposo, pues aquí mi bien perdí.	
AJA	Vamos, no nos detengamos, ¿no ves cuán mortal estás?	935
ZAIDA	No puedo sufrirlo más. ¡Oh, Aja! Ayúdame y vamos. Porque, según imagino, si no son vanos temores, que me arrecian los dolores y el parto tengo vecino.	940
ALMANZOR	Con duro freno y con pavor terrible toda Vandalia tengo ya sujeta, obedeciendo el brazo mío invencible, que la domeña y la cerviz le aprieta. No hallo cosa que me sea imposible; todo cuanto el sol mira me respeta: el nombre de Almanzor en voz sonora se canta desde Tetis al Aurora.	945
	Del bélico español la ardiente ira con temeroso espanto oprime y liga; del nombre mío treme y se retira, y el ciego amor de Marte no le instiga. Sojuzgo el mundo, que de mí se admira, y mis hechos impiden que se diga de otro, habiendo habido la vitoria de los infantes con tan alta gloria.	950
	Al padre puse en libertad sabrosa, no recelando su invencible pecho, ni el valor de su mano poderosa, que me podrá poner en duro estrecho.	955 960

943 *Vandalia*: 'Andalucía', nombre antiguo de notable tradición literaria (véase *El infamador*, ed. Cebrián, IV, v. 465: «Betis, honor de la vandalia gente»).

949 *desde Tetis al Aurora*: 'de occidente a oriente'; el sol se pone a occidente, es decir en el Océano, representado por la diosa Tesis, su esposa, como en la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, v. 399.

953 y *el ciego*: y *del ciego* B.

	Seguro estoy; Fortuna rigurosa favorable me ha sido, y su despecho ha vuelto en piedad y amor conmigo, pues vencí tan magnánimo enemigo.	965
AJA	Dame albricias, Almanzor.	
ALMANZOR	Buenas sean, yo las mando.	
AJA	Pues con tan seguro mando la causa diré, señor.	
	Sabrás que Zaida, tu hermana, en este punto ha parido un hijo, que ha procedido de Lara, sangre cristiana.	970
ALMANZOR	Justo Alá, ¿qué oigo agora? ¿Es posible lo que dices?	975
AJA	Señor, no te escandalices, pues tal cordura en ti mora.	
ALMANZOR	Aclárate, Aja, más, porque si más no te aclaras, y con razones más claras, no te entenderé jamás.	980
AJA	Zaida digo que parió en este momento un hijo. Rey, cáusete regocijo, sabido quién lo engendró.	985
	Y por no tenerte así colgado de mi razón, haré breve relación de todo el suceso aquí.	
	Sabrás que Gonzalo Bustos, aquel noble caballero	990

962-964 *Fortuna rigurosa... amor conmigo*: según indica Cebrián, el moro Almanzor cree en el influjo de la Fortuna pagana, como es el caso de Ruy Velázquez (vv. 1130-1131) que se opone a Gonzalo Bustos, quien tiene fe inquebrantable hacia la Providencia divina, según declara en los vv. 1134-1140.

987 *colgado de mi razón*: 'pendiente de mi discurso' (Cebrián).

	que siendo tu prisionero padeció tantos desgustos,	
	Zaida, viendo su valor y sintiendo su tristura,	995
	en la prisión grave y dura le vino a herir Amor.	
	Ambos a dos se quisieron de tal suerte, que la pena de la pesada cadena	1000
	igualmente la sufrieron.	
	Él en la prisión estaba; ella asida en ella, y dél, a entrambos era crüel,	1005
	aunque al uno sólo ataba.	
	Al fin, por dar fin al cuento, Rey, ella quedó preñada y parió, la hora llegada, un hijo en este momento.	1010
	No te quieras admirar, Rey, refrena tus furores, que los yerros por amores dignos son de perdonar.	
ALMANZOR	Aja, no sé qué decirte; suspenseo estoy y admirado, sin mí, confuso, alterado de tan raro caso oírte.	1015
	Mas ya que humano remedio no puede impedir lo hecho, poner a lo hecho el pecho	1020
	es el más honesto medio; que si mi hermana ofendió nuestro honor, tiene disculpa, que al fin cometió la culpa	

1010 *admirar*: aquí con el significado de ‘asombro’ unido al de ‘ira, enfado’, como en el v. 1015.

con quien ganó y no perdió. 1025
Den muestra de regocijo:
ea, vasallos leales,
celebrá en fiestas reales
de mi hermana el nuevo hijo.

ARGUMENTO DE LA CUARTA JORNADA¹⁷

Zaida envía su hijo Mudarra González¹⁸ a su padre Gonzalo Bustos; conócelo por las señas y el medio anillo que le da; vuélvese cristiano él y los moros que con él fueron; desafía a Ruy Velázquez, el cual huye sin aceptar el desafío; sale Mudarra al camino y dale la muerte, pégale fuego a la casa y quema a Doña Lambra, su mujer, causa de la muerte de los siete infantes de Lara.

PERSONAS DE LA CUARTA JORNADA

Zaida
Mudarra González
Gonzalo Bustos
Ruy Velázquez
Viara, capitán moro
Doña Lambra¹⁹

ZAIDA Después que con molesta y larga ausencia, 1030
hijo Mudarra, el Cielo airado y fiero
a tu padre llevó de mi presencia

1025 *con quien ganó y no perdió*: Gonzalo Bustos, finalmente, es un vencedor en cuanto ha obtenido la libertad y sus hijos han alcanzado la vida de la fama.

1026 *muestra: muestras* A Cebrián.

¹⁷ El argumento de la cuarta jornada está omitido en A.

¹⁸ *envía su hijo Mudarra González*: en la cuarta jornada Mudarra tiene ya la mayor edad y está en condiciones de vengar la afrenta; a esta falta de respeto hacia las reglas aristotélicas, según recuerda Menéndez Pidal 1971, p. 122 n., remite probablemente Pedro de Urdemalas al final de la homónima comedia de Cervantes.

¹⁹ *Doña Lambra*: Cebrián añade, en la línea siguiente, entre corchetes *Moros y Cristianos*.

	a Salas, donde vas y verme espero, Ceres con rica y fértil opulencia ha diez y siete veces el granero del labrador solícito colmado, y Baco se ha otras tantas coronado.	1035
	Bien instituido vas de todo hecho, y con gente que todo el caso entienden: vaya contigo el alma deste pecho, pues al terrestre cuerpo lo defienden. Ya son estas razones sin provecho –¡ay, dulce hijo!– en ver que te suspenden de ir adonde mi alma está captiva del captivo que vi en cadena esquivá.	1040 1045
	Licencia te fue dada de tu tío; él te armó caballero de su mano: concediendo al justo ruego mío, en todo lo demás te ha sido humano. Parte, honor nuestro, en quien mi honor confío; dale esas señas al crüel cristiano tu padre, pues así en tan largo olvido de sus promesas olvidada he sido.	1050
	Con vehemente ardor pido que luego que al patrio nido conducido seas, que no te olvides del materno ruego, si la vida en que vivo me deseas.	1055
MUDARRA	No cabrá en mí descanso ni sosiego en tanto –¡oh, dulce madre!– que no veas tu contento, que ya cobrar confío. Alá te guarde.	1060

1034-1036 Ceres, la diosa de las mieses según la mitología romana, ha permitido cosechar por diecisiete veces desde que Gonzalo Bustos se marchó, lo cual significa que han pasado otros tantos años y Mudarra ya es mayor de edad.

1037 y *Baco se ha otras tantas coronado*: ‘las vendimias han sido tantas como las cosechas’.

1041 *lo defienden*: ‘lo prohíben’.

1044 *adonde*: donde A Cebrián.

1055 *patrio nido*: literalmente, ‘la tierra de tu padre’.

1060 *ya*: yo A.

ZAIDA	Alá te guíe, bien mío.	
MUDARRA	Yo quiero, con aquesto y tu licencia, dar principio a mi vía deseada.	
ZAIDA	Mahoma vaya siempre en tu presencia.	
MUDARRA	Dél seas, dulce madre, consolada. Valientes caballeros, la experiencia que por mi tierna edad no es alcanzada quiero suplir con el valor del pecho, que me levanta a conseguir tal hecho.	1065
	Del cual en breve quiero daros cuenta, porque vais advertidos de mi intento, y sigáis la ocasión que en sed sangrienta revuelve mi alterado pensamiento.	1070
	Mi madre me ha contado el mal y afrenta, la injusta sinrazón, el cruel tormento que mi padre y señor Gonzalo Bustos padece y padeció en tantos desgustos.	1075
	Díjome que un traidor de un su cuñado, Ruy Velázquez llamado, al Rey mi tío con mi padre escribió, que descuidado estaba de un engaño tan impío.	1080
	Y luego que fue a Córdoba llegado, el Rey, con absoluto señorío, lo mandó aprisionar, cual le pedía el traidor que a este efeto le escribía.	1085
	Luego tras esto le entregó en las manos los siete infantes, luz y honor de Lara, donde murieron todos mis hermanos, y un ayo suyo, en campos de Almenara. Doña Lambra movió los inhumanos	1090

1061 En los dos testimonios, el nombre de *ZAIDA* en la didascalia aparece en el margen izquierdo del verso, que no está partido; sin embargo, por el sentido, solamente una parte del verso debe atribuirse a la madre, según opina también Icaza 1917 y 1924. En cambio, Cebrián mantiene la atribución de todo el verso a Zaida.

1063 *vía*: *vida* Icaza 1924.

1064 *ZAIDA*: escrito a mano en A.

1065 *MUDARRA*: escrito a mano en A.

- ánimos, Ruy Velázquez lo trazara,
y no creeré Alcorán, ni veré Zambra,
hasta vengarme dél y doña Lambra.
- Éste es mi fin y último deseo;
ésta es la causa de seguir apriesa 1095
este camino, que alargarse veo,
por donde mi deseo más me opresa.
Apriesa, caballeros: al trofeo
que nos promete tan heroica empresa,
digna de vuestros pechos valerosos, 1100
ganada con los brazos poderosos.
- GONZALO BUSTOS Once días, según dice el correo,
hace hoy que de Córdoba ha salido
mi hijo, mi esperanza y mi deseo,
dulce refugio al mal que me ha venido. 1105
Y conforme a razón y buen tanteo,
si no le ha en su viaje acontecido
algún adverso duelo, su venida
no puede ser más tiempo diferida.
- Traspásame un temor el congojado 1110
espíritu, y un ansia me consume,
un recelo me trae tan fatigado
que de acabarme su crueldad presume.
No me da venia un punto mi cuidado,
que en dar fin a mi vida se resume, 1115
trayendo –¡ay, hijos!– siempre en la memoria
vuestra funesta y lamentable historia.
- RUY VELÁZQUEZ Consuela tu afligido desconsuelo,
caro Gonzalo Bustos, que yo creo
que sin que le suceda adverso duelo 1120
verás cumplido tu final deseo.

1092 *Zambra*: aquí con el significado de ‘fiesta’.

1098 *al trofeo*: *el trofeo* Icaza 1924.

1110 *temor*: *dolor* Icaza 1917 y 1924.

- GONZALO BUSTOS Ruy Velázquez, es tanto mi recelo,
que todo cuanto con los ojos veo
muerte crúel y horrible me parece,
y esta memoria con el ansia crece. 1125
- RUY VELÁZQUEZ Con esperanza tu temor repara,
que lo verás, y acabará tu pena.
- GONZALO BUSTOS ¡Ay Dios! Que basta ser de los de Lara
para entender que el Cielo le condena.
- RUY VELÁZQUEZ Templarse ha de la fortuna avara 1130
la ira, que este bien se la refrena.
- GONZALO BUSTOS Tarde llegará ya con su templanza.
- RUY VELÁZQUEZ No hace, si te guarda tu esperanza.
- GONZALO BUSTOS En sólo aquel motor del giro eterno
la tengo puesta, y la venganza espero; 1135
no de fortuna el casual gobierno
reparar puede el mal terrible y fiero:
la Providencia eterna, aquel superno
poder que rige el estrellado impero,
ha de ser el refugio a mi fortuna 1140
y no el auxilio vano de Fortuna.
- RUY VELÁZQUEZ Si la vista no tengo perturbada,
gente estraña es aquella, o yo me engaño,
y esto no puede engañarme en nada,
que bien claro se ve en el traje estraño. 1145
- GONZALO BUSTOS ¡Ay Cielo! ¡Ay, dulce hora deseada
para reparo a mi enojoso daño!
Piadosísimo Dios, señor eterno,
toque tu oído aqueste llanto tierno.
- MUDARRA El fin de nuestro camino 1150
ya concluido lo habemos,
y en Salas juntos nos vemos
por piedad de Alá benigno.

1148 *Piadosísimo Dios, señor eterno: Justo y piadoso Dios eterno A.*

	Resta agora solamente conocer quién es mi padre por las señas que mi madre me dio con hervor ardiente.	1155
VIARA	Viara, llama a ese muro; entiendan nuestra venida. Ser de todos bien sabida, señor, yo te lo aseguro.	1160
MUDARRA	¿Cómo la pueden saber si casi no hemos llegado?	
VIARA	¿No está tu padre avisado? ¿Qué más hemos menester?	1165
MUDARRA	¿No ves qué tropel de gente viene a nosotros derecho?	
VIARA	Señor, sentido es tu hecho y a tu padre veo presente.	
MUDARRA	¿Cuál es de aquellos, me di?	1170
VIARA	El que viene delantero.	
MUDARRA	Pues ir âbrazallo quiero.	
VIARA	¿Sabrás quién más viene allí?	
	Aqué! que entre los cristianos se metió, éste es, señor, Ruy Velázquez el traidor, el que vendió a tus hermanos.	1175
	Los demás son caballeros que vendrán por su contento a honrar tu recibimiento con sus pajes y escuderos.	1180
MUDARRA	Alá santo, tú encamina mi deseo cual deseo, pues cumpliste mi deseo, véngame de quien me indigna.	1185

1155 *quién es mi padre: mi caro padre A.*

1167 *derecho: derechos B.*

1169 *y a tu: a tu A.*

1185 *véngame: vengarme Icaza 1924.*

- GONZALO BUSTOS Valientes moros, ¿cuál es
el que me puede llamar
padre? ¿A cuál debo abrazar
por hijo de mi vejez?
- MUDARRA Señor, yo soy el que soy 1190
tu hijo, aunque no merezco
tal nombre, pues me engrandezco
si tal renombre me doy.
- GONZALO BUSTOS ¿Por dónde conoceré
ser lo que decís así? 1195
- MUDARRA Medio anillo traigo aquí,
y éste en señal te daré.
Cotéjalo con el tuyo,
conocerás mi verdad.
- GONZALO BUSTOS A tanta certinidad, 1200
hijo, no te redarguyo.
¡Ay, dulce esperanza mía,
vida a mi vejez cansada,
gloria a este alma atribulada,
que en verte ve su alegría! 1205
- Dime, ¿cómo está tu madre?
¿Cómo su hermano Almanzor?
¿Cómo dejas su valor
por venir a mí, tu padre?
- MUDARRA Un firme deseo ardiente 1210
que me consume la vida
es causa de mi venida,
por verme ante ti presente.
Porque Alá es buen testigo
que desde que sé entenderme
siempre he deseado verme, 1215
caro padre, estar contigo.
Y esta poderosa mano
besar, puesto en tu presencia,

1195 *decís: decía* Icaza 1924.

1201 *no te redarguyo*: 'no te contradigo'.

	con la debida obediencia	1220
	con que seré más que humano.	
GONZALO BUSTOS	Hijo, pues el alto Cielo condescendió a tu deseo y al mío, pues que te veo para honor mío y consuelo,	1225
	quiero sólo demandarte como padre, y no rehuyas, que dejes las setas tuyas por la ley que ha de salvarte.	
	Quiero decirte, hijo mío,	1230
	que dejes la ley pagana por la religión cristiana, cual harás, y en ti confío, que no es guardar el decoro	1235
	a caballero estimado que, siendo yo bautizado, me conozcan hijo moro.	
MUDARRA	¿Hacer mudanza en la ley? Yo no sé otra ninguna sino el Alcorán y Zuna	1240
	que Mahoma dio a Muley. Yo soy moro de nación, entre moros engendrado, con moros siempre criado, y ellos mi generación.	1245
	Pues ¿cómo podré mudar de Alá los santos precetos a que somos tan sujetos?	
GONZALO BUSTOS	Sólo con te bautizar.	

1221 *más que humano*: *más humano* Icaza 1924; el término aquí significa 'afectuoso'.

1228 *setas*: 'sectas', esta forma lingüística vuelve a aparecer más adelante, vv. 1316, 1416.

1241 *Muley*: el título honorífico árabe que corresponde a 'príncipe, señor' puede remitir al tío de Mudarra Almanzor o también evocar, con un fuerte anacronismo, al legendario rey de Granada Muley Hacén, padre de Boabdil, según apunta Cebrián.

1245 *generación*: con el significado de 'linaje', 'casta' (*Autoridades*).

	Ésta es la vía del Cielo;	1250
	por ésta puedes salvarte:	
	por esotra, condenarte	
	a eterna miseria y duelo.	
	¿Qué razón será, hijo mío,	
	ser yo, tu padre, cristiano,	1255
	y tú, mi hijo, pagano,	
	aunque lo sea el Rey, tu tío?	
	Como a hijo te lo mando,	
	y como a estraño lo ruego;	
	por eso otorga mi ruego	1260
	y ven en lo que demando.	
	Tu bien es el que procuro,	
	como padre, hijo querido,	
	no por interés movido,	
	sino por amor muy puro.	1265
	No tienes que responder,	
	mas consentir mi sentencia	
	y venir con obediencia	
	a lo que debes hacer.	
MUDARRA	Conociendo tu valor,	1270
	señor mío, entiendo y creo	
	que estoy ciego y que no veo	
	si sigo mi ciego error.	
	La luz del sereno Cielo	
	rompió mi tiniebla obscura,	1275
	y con rayo de luz pura	
	deshizo su negro velo.	
	Y aunque la fuerza que fuerza	
	mi voluntad a tu intento	
	con estrecho mandamiento	1280
	a obedecerte me esfuerza,	
	esto dejado a una parte,	
	vista y sabida tu ley,	
	la acepto y dejo a Muley,	
	a Mahoma y su estandarte.	1285
	Y digo que soy cristiano,	
	y sigo de Dios la fe,	

	y que me bautizaré dejando el nombre pagano.	
	Y mis fuertes compañeros,	1290
	si gustan quedar conmigo, serán en la ley que digo de Dios hechos caballeros.	
VIARA	Mudarra, sangre real, mira que moro naciste,	1295
	mira que moro veniste y es razón que vuelvas tal.	
MUDARRA	Fuerte capitán Viara, si nací moro y fui moro, no sabía del tesoro	1300
	que agora el Cielo me aclara. Y así, si en pura amistad me habéis conocido vuestro, seguid esta ley que os muestro, que es la ley de la verdad.	1305
	Dejá las leilas y Zuna, la mahometana ley, los preceptos de su rey, que a toda razón repugna.	
VIARA	La fuerza de obedecerte es de tal fuerza, que esfuerza a que se haga por fuerza lo que fuere complacerte.	1310
	Nosotros obedecemos la ley a que te sujetas,	1315
	y dejamos nuestras setas, y a Dios por dios pretendemos.	
GONZALO BUSTOS	¡Eterno señor del Cielo, a quien sirve el bando alado,	

1292 *digo*: *sigo* Icaza 1924.

1306 *leilas*: la 'leila' es la fiesta nocturna de los moriscos; aquí con el significado genérico de 'fiesta', con un uso análogo al de *zambra*, v. 1092.

1319 *bando alado*: los ángeles.

	señor de cuanto es criado en tu Cielo y nuestro suelo!	1320
	¿Con qué lengua podré darte gracias por tal beneficio, si cual dártelas codicio no son cual debo en loarte?	1325
	Reciba tu omnipotencia estas almas reducidas a tu fe, y de ti encendidas las abraza tu clemencia.	
	Vamos juntos, pues queréis salir de ese obscuro abismo, y con agua del Baptismo vuestras culpas lavaréis.	1330
MUDARRA	Después de venir a verte y a besar, señor, tus manos, vengo a vengar mis hermanos en quien les causó la muerte.	1335
	Y así digo que es traidor Ruy Velázquez, que está aquí, y lo entenderá por mí si en él hubiere valor.	1340
	Al cual desafío y reto y a todos cuantos siguieron su parte, a cuantos lo oyeron en público o en secreto.	1345
	Y pido campo do estoy al traidor y a los traidores hacientes consentidores, que igual renombre les doy.	
	Y digo que les concedo	1350

1329 *abraza*: *abrase* Icaza 1917 y 1924.

1332 *agua*: *aguas* Icaza 1924.

1342 *Al*: *A* Icaza 1924.

1346 *pido campo*: 'desafío a duelo', como *demandó campo*, vv. 1406-1407.

cuantas ventajas quisieren,
 y las armas que pidieren,
 y las que pide su miedo.
 Que yo me pondré desnudo
 en el campo, ellos armados, 1355
 de paveses acerados
 cubiertos, yo sin escudo.
 Más ventaja les ofrezco:
 que si en la lid se cansaren,
 que en medio della se paren 1360
 y que salgan de refresco.
 Que no partamos el sol,
 sino que a su parte esté,
 y así conocer haré
 que tú no eres español. 1365
 Sin freno irá mi caballo,
 sin espuelas yo, él sin silla,
 y en medio de la rencilla
 también me ofrezco a dejallo.
 Y verán los circunstantes 1370
 que soy en casos tan justos
 hijo de Gonzalo Bustos
 y hermano de los infantes.
 RUY VELÁZQUEZ Mancebo, di, ¿qué locura
 te mueve a desafiarme? 1375
 Y más sería alterarme
 viendo tu poca cordura.
 Y así, de tu desafío
 no debo de hacer cuenta,

1356 *paveses acerados*: eran grandes escudos que cubrían casi todo el cuerpo; se ponían dos, uno por delante y otro por detrás, y defendían de los ballesteros. Aquí con refuerzos de acero, 'acerados'.

1358 *ventaja*: *ventajas* Icaza 1924.

1361 *de refresco*: 'de nuevo' (*Autoridades*).

1362 *no partamos el sol*: «[...] colocar los combatientes o señalarles el campo de modo que la luz del sol les sirviese igualmente sin que pudiese ninguno tener ventaja en ella» (*Autoridades*).

1365 *que tú no eres español*: *ser traidores yo español A*.

	porque no me hace afrenta quien habla con desvarío.	1380
MUDARRA	Traidor, razón es la mía, y razón lo que sustento, y así pagarás tu intento y tu horrible alevosía.	1385
	¿Quieres suplir con razones, traidor, tu maldad tan clara en vender a los de Lara?	
RUY VELÁZQUEZ	No es verdad lo que propones.	
MUDARRA	Tú mientes, como traidor enemigo de tu ley, traidor a tu dios y rey, sin fe de Dios, ni temor.	1390
	Y así, como a su enemigo, es razón poner la mano.	1395
RUY VELÁZQUEZ	¿Un moro ofende un cristiano?	
MUDARRA	Cristiano me nombro y digo.	
GONZALO BUSTOS	¡Tente hijo, no te ofrezcas tan ciegamente a tu ira!	
MUDARRA	Razón es la que me aíra.	1400
GONZALO BUSTOS	Sí, mas no te ensoberbezcas. Pon en la vaina el espada.	
MUDARRA	Cuando tenga este enemigo con el debido castigo, tendré el alma sosegada.	1405
	Y así, traidor, te demando campo, de hoy en tercer día, do estás, do la verdad mía haré buena peleando.	
GONZALO BUSTOS	Sosíégate, hijo, un tanto de esas culpas y disculpas,	1410

1383 *lo que: la que* Icaza 1924.

1395 *poner la mano*: 'castigarle'.

1406-1407 *te demando campo*: 'te desafío', como en el v. 1346 (*pido campo*).

	y vamos donde tus culpas laves con Batismo santo.	
MUDARRA	Si por aquesta ocasión, cobarde, el campo no aceptas, ya de las mosaicas setas aparto mi corazón.	1415
	Y no entiendas que de esa arte te librarás de mi mano, que yo puedo ser cristiano y tú de mí no librarte.	1420
	Luego que se cumpla el plazo, en este lugar te aguardo, donde mi brazo gallardo verás, y a lo que te aplazo.	1425
	Con esto, vamos, señor, a darme cristiana ley.	
GONZALO BUSTOS	Vamos, hijo; el sacro Rey te dé su gracia y favor.	
RUY VELÁZQUEZ	Confuso estoy y alterado; no sé qué camino siga; que de temor y fatiga la sangre se me ha cuajado.	1430
	Un estímulo me enciende el alma, y dentro remuerde la conciencia, que me acuerde de lo que tanto le ofende.	1435
	¡Ay triste! Bien claro veo la maldad que cometí, cuando a los infantes di a los moros por trofeo.	1440
	Y así no dudo, y es cierto, que el Cielo, que es mi enemigo, envía éste por castigo	

1415 *el campo: al campo A.*

1425 *te aplazo: 'te convoco'.*

de mi yerro y desconcierto. 1445
 Yo me quiero apercebir
 y remediarme huyendo;
 que por este modo entiendo
 que dél me podré esimir.
 Él viene determinado, 1450
 es brïoso y es de Lara,
 cuyo nombre y virtud rara
 le enciende el pecho alterado.
 Luego que la luz del día
 falte, y el mundo se cubra 1455
 en hábito que me encubra,
 haré a Barbadillo vía.
 Así pienso resistillo;
 y si quisiere buscarme,
 camine, y podrá hallarme 1460
 en mi casa en Barbadillo.

MUDARRA

Excelso hacedor de Cielo y tierra,
 divino Dios, tu ayuda pido agora,
 para vengarme en el traidor que atierra 1465
 mi contento, con diestra vengadora.
 La noche con obscuro manto cierra
 el mundo; ésta es segura y buena hora.
 Éste es el sitio; por aquí estoy cierto
 que ha de ir huyendo el bélico concierto.

RUY VELÁZQUEZ

Seguro tiempo y diestro agüero llevo; 1470
 de mi maldad redimo el cruel castigo

1446 *apercebir*: 'prevenir'.

1457 *Barbadillo*: es Barbadillo del Mercado, la villa heredad de doña Lambra y Ruy Velázquez; según la tradición, el traidor espera la noche para escaparse, lo que le causará la muerte.

1458 *pienso*: *piensa* Icaza 1924.

1462-1477 Además de señalar la peculiaridad dramática de la escena nocturna múltiple, Cebrián subraya la distinción entre el vengador cristiano que pide ayuda a Dios frente al traidor que confía en los agüeros.

1464 *atierra*: 'aterroriza'.

	que me estimula por quien no me atrevo sustentar la batalla al enemigo.	
MUDARRA	(Summo Dios, a esta empresa que ahora pruebo tu divina piedad esté comigo, que veo aquel traidor; rige este brazo de suerte que no deje dél pedazo.)	1475
	Llegada es ya, traidor, tu justa muerte; aquí me pagarás mis siete hermanos; tú y los tuyos seréis igual en suerte.	1480
	No hay remedio que os libre de mis manos.	
RUY VELÁZQUEZ	Mudarra, ten piedad de mi mal fuerte.	
MUDARRA	No es tiempo ya de oír tus ruegos vanos.	
RUY VELÁZQUEZ	Tu nobleza y bondad piedad promete.	
MUDARRA	No con quien tan atroz maldad comete.	1485
	¿No te defiendes? ¿Ésta es tu braveza? Pues muere así como mujer, cobarde, que no me imputará nadie a bajeza que te dé así la muerte y no te aguarde.	
	Ira, coraje, cólera, crüeza, dentro en mi alma conturbada arde, por vengar mis hermanos. ¡Mueran, mueran cuantos al traidor siguen, que esto esperan!	1490
	Éste es principio a la venganza nuestra.	
	Presto, presto, seguidme; traigan fuego, y esta casa que aquí se nos demuestra de doña Lambra es, quémese luego. Sienta el rigor de nuestra fuerte diestra; no mueva nuestro intento humano ruego: aprieta caballeros, ¿qué se tarda?	1495
	Poned fuego, echad leña, haced que arda.	1500

1490 *crüeza*: 'crueldad', aparece muy a menudo en las tragedias, utilizado generalmente por el dramaturgo como trisílabo por necesidades métricas.

1491 *en mi alma*: de *mi alma* Icaza 1924.

1495 Con un notable salto temporal y espacial, Mudarra se encuentra ahora debajo de las ventanas de la casa de doña Lambra. La escena sólo está evocada en las crónicas, según indica Menéndez Pidal 1971, p. 126.

- DOÑA LAMBRA ¡Ay Dios! ¿Qué extraño mal, qué desventura,
qué bravo incendio, qué crüeza horrible,
qué infernal furia así mi fin procura?
¿Quién me pone en castigo tan terrible? 1505
La llama esquivo llega ya al altura
de mi infelice casa, y veo visible
arruinarse con son horrible al suelo,
y las pavesas ir subiendo al Cielo.
 ¡Ay triste! ¿Qué haré? ¿Qué vía me llama 1510
por donde pueda remediar la vida?
¡Cielo piadoso, con piedad derrama
agua sobre esta llama embravecida!
¡No permitas que así la clara fama
de mis mayores sea consumida 1515
deste fuego, quemando sus blasones,
en ceniza volviéndose y carbones!
 ¿Qué aguardo? ¿Qué procuro? ¿A quién le ruego,
que del Cielo es aqueste mi castigo?
Pues si es del Cielo, él oirá mi ruego, 1520
si no lo tengo aquí por enemigo.
Doña Lambra, ¿qué haces? ¿Qué sosiego
tienes? Huye, que el fuego está contigo,
y esta sola ventana es mi reparo;
salta por ella, huye el fuego avaro. 1525
MUDARRA ¿Qué intentas, di? Que no podrás, malvada,
por esa vía del morir librarte;
si saltas, has de dar sobre mi espada;
si te quedas allá, has de abrasarte.
Muere, traidora, que tu muerte agrada 1530
a tierra y Cielo, y pide castigarte
la maldad que trazaste; que yo vengo
de los infantes, por quien sólo vengo.

1509 *pavesas*: *centellas* Icaza 1917 y 1924.

1514 *clara fama*: 'ilustre alcurnia' (Cebrián).

1525 *avaro*: 'ávido'.

DOÑA LAMBRA	Si en ese pecho el gran valor aspira de tu padre, usarás de más templanza.	1535
MUDARRA	Tu maldad no demanda menos ira, ni mi razón que quede sin venganza.	
DOÑA LAMBRA	Desnúdate de saña, el fuego tira que ya en mi cuerpo su braveza alcanza.	
MUDARRA	Eso pretendo, y eso sólo quiero.	1540
DOÑA LAMBRA	Pues véngate, crüel, que yo ya muero.	
MUDARRA	Parte de la maldad por esta vía se va pagando, y no cual yo deseo y cual espero ver; que el ansia mía más castigo demanda y más trofeo.	1545
	Claros infantes, cuya valentía en la inmortalidad escrita veo, recebí esta venganza, que declara que nació del valor de los de Lara.	

Fin de la primera tragedia

1534 *aspira*: 'inspira'.

1538 *tira*: 'quita'.

1547 La valentía de los infantes de Lara les ha dado la vida inmortal de la fama (véase también vv. 171-174).

1549 *Fin de la primera tragedia*: *Fin* Cebrián: omitido en Icaza 1924.

TRAGEDIA
DE LA MUERTE* DE ÁYAX TELAMÓN,
SOBRE LAS ARMAS DE AQUILES**

* *de la muerte: a la muerte* AB, acepto la enmienda de Icaza, que concuerda con los demás títulos.

** El título en AB aparece después de las *Dramatis personae* de la obra.

ARGUMENTO DE LA SEGUNDA TRAGEDIA*

Dejando los griegos destruida la ciudad de Troya, y queriéndose embarcar para volverse a Grecia, Áyax Telamón pidió al príncipe Agamenón que le diese y remunerase de los trabajos que en aquella guerra había sufrido, con las armas que de Aquiles habían quedado; con la misma demanda llegó Ulises. Agamenón, viendo lo que estos dos príncipes demandaban, mandó que cesase el embarcarse, y sentados todos los príncipes griegos en la ribera del mar, oídas las causas del uno y del otro y las razones por donde cada uno de los dos pretendía que se le diesen las armas, fue acordado que le fuesen dadas a Ulises. Áyax, arrebatado de ira, puesto en medio del ayuntamiento de los griegos, habiéndoles dicho la injusticia que le hacían, sacó su espada y arrojándose sobre la punta se dio la muerte.¹

Representó esta tragedia Pedro de Saldaña, haciendo él mismo la figura del Áyax admirablemente. Recitose la primera vez en Sevilla, en la güerta de Doña Elvira, siendo asistente don Francisco Zapata de Cisneros, conde de Barajas. Año de 1579.²

* El argumento está omitido en A. Sobre el orden cronológico de publicación de las obras en las ediciones antiguas, siendo esta la segunda tragedia, véase «Criterios de edición».

¹ *arrojándose sobre la punta se dio la muerte*: este detalle del suicidio de Áyax no aparece en las *Metamorfosis* ovidianas pero sí en la versión sofoclea. La imagen se encuentra ya en *La contienda de Áyax Telamonio y de Ulises sobre las armas de Aquiles* de Hernando de Acuña (en *Varias poesías*, ed. 1982, vv. 880-887) y está presente también en el *Romance a la contienda de Áyax Telamón y Ulises, por las armas de Aquiles* del mismo Juan de la Cueva contenido en su *Coro febeo de romances historiales*, Sevilla, Juan de León, 1588 (se ha consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con signatura R-6285).

² 1579: Sobre el contexto de la primera representación de la obra, véase *supra*, «Historia del texto».

TODAS LAS PERSONAS DESTA TRAGEDIA DE ÁYAX TELAMÓN

Eneas, príncipe troyano
Anquises, padre de Eneas
Acates, compañero de Eneas
La diosa Venus
Agamenón, capitán greciano
Menelao, capitán greciano
Atambor
La reina Helena
Andrómea, mujer de Héctor
Pirro, hijo de Aquiles
Canopo, piloto
Calcas, adevino
Áyax Telamón
Ulises
Néstor
La Fama

ARGUMENTO DE LA PRIMERA JORNADA³

Eneas pide a su padre Anquises que huyan de Troya pues ya está destruida. Anquises, aunque al principio no quiere, viene en hacello, cárgase Eneas dél, toma a su hijo Ascanio⁴ de la mano, pide a su mujer Creúsa que lo siga y, dejando a Troya por entre enemigos y armas, llegaron al monte Ida,⁵ donde hallando Eneas menos a su mujer Creúsa que se le había perdido por la oscuridad, da la vuelta a buscarla. Venus se le aparece a su hijo Eneas y hace dejar el camino y volverse adonde su padre y hijo estaba con mucha gente que se le había llegado. Cuéntale lo que en su viaje le sucederá. Menelao y Agamenón, príncipes grecianos, viendo destruida ya a Troya, dan orden de volverse a Grecia con tan celebrada vitoria.

³ El argumento de la primera jornada está omitido en A.

⁴ *Ascanio*: o «Iulo», el hijo de Eneas se llamará *Julio* a lo largo de toda la escena, con la excepción del v. 24.

⁵ *monte Ida*: montaña de la Tróade amada por Júpiter y escenario de varias leyendas; allí Anquises se unió con Afrodita y generó Eneas. El topónimo reaparece en los vv. 47 y 685.

	de mi amada Creúsa, veo lloroso al tierno Julio, ¡oh padre mío! Tú escusa la muerte a ti, Ascanio, y a Creúsa.	
	Mira la llama ya, que en lo más alto de nuestra dulce casa tiene asiento; oye el rumor del belicoso asalto, las voces y el tristísimo lamento. ¿Y estás, oh padre, de terneza falto agora? ¿No te altera el fin violento que te amenaza ya, para que admitas mi ruego, y nuestro daño no permitas?	25 30
ANQUISES	La cierta y cruda muerte, ¡oh hijo amado!, que ya me llama y veo con mis ojos, ni el triste fin del Ilión sagrado, que Vulcano da a Marte por despojos de mi constante ánimo apartado me hicieran jamás, ni los enojos de familia, hijo, nieto, casa, o nuera que el mismo día con Troya no muriera.	35 40
	Solamente ha movido el firme pecho, piadoso Eneas, hijo mío querido, ver los dioses penates en estrecho y que su culto ser puede ofendido. Jove me deja agora satisfecho con un trueno que dio, y ha parecido una estrella correr al monte Ida, que allá nos manda apresurar la ida.	45

28 *las voces: tus voces* A. La lección de B debe de ser una enmienda del autor: Eneas insta a Anquises que se percate de la urgencia de la situación, marcada supuestamente en escena por *el rumor* (v. 27) y *las voces* del enemigo que se acerca.

43 *dioses penates en estrecho*: Anquises se refiere al peligro de destruir definitivamente lo que queda de su intimidad doméstica remitiendo a las clásicas divinidades protectoras de la casa y de la familia. Según la tradición latina, Eneas y su padre huyeron de Troya llevándose la pequeñas estatuas de los dioses penates y de los lares (véase abajo, v. 49). El *estrecho* «metafóricamente vale aprieto, peligro, necesidad, riesgo, contingencia» (*Autoridades*); aparece reiteradamente en las tragedias con este significado.

45-47 *Jove... Ida*: el motivo procede de *Eneida*, II, vv. 695-697.

ENEAS	Vamos padre, y los lares recogiendo, pondrete encima desta cerviz mía, con este brazo de mi Julio asiendo, os iré con estotro abriendo vía. Creúsa un poco atrás irá siguiendo nuestro paso y la amada compañía. Apriesa Anquises, que oigo en casa voces.	50 55
ANQUISES	¡Entra hijo, libremos nuestros dioses!	
ACATES	¡Ay crüeldad! ¡Ay Cielo! ¡Ay dura suerte, castigo de los dioses envíado, furor del reino de la eterna muerte, en la inclemente Argos trasladado! ¿Qué vía de salud en mal tan fuerte, Troya infelice, te concede el hado? ¿Qué esperanza? ¡Ay de ti, que no hay cimiento que no lo abraze el ávido elemento! Un tiempo fuiste a dioses tan propicia, que Jove a Creta no estimaba en tanto, ni Juno a Samo, que tu fin codicia, ni a Atenas Palas, que te causa el llanto. Marte, que en ti ilustraba su milicia,	60 65

49-54 *Vamos... compañía*: el autor sigue aquí de manera casi literal *Eneida*, II, v. 717 y vv. 707-711.

60 *Argos*: la ciudad del Peloponeso fue patria de muchos héroes responsables de la destrucción de Troya.

66 *Jove a Creta*: según la tradición, Júpiter se crió en esta isla, que amó, refugiándose en ella tras haber raptado a Europa.

67 *Juno a Samo, que tu fin codicia*: la diosa Juno (Hera), esposa de Júpiter, quiso fuertemente la destrucción de Troya; la isla de Samos fue uno de los centros de su culto.

68 *Atenas Palas*: según la tradición de Apolodoro, Atenas (Atenea), hija de Júpiter, se había criado con Palas, hija de Tritón. Al darle la muerte por error a la amiga, Atenas hizo una estatua de ella, el Paladio, que cayó delante de la ciudad de Troya y fue venerada como símbolo de apropiación divina de la existencia de la ciudad. La apropiación de esta estatua fue considerada un acto necesario para conquistar Troya, que fue realizado por Ulises y Diomedes.

69 *Marte, que en ti ilustraba su milicia*: según aparece en la *Ilíada*, el dios de la guerra Marte (Ares), hermano de Atenas, combatió en el bando de los troyanos, hasta que su madre Juno (Hera) obtuvo de Júpiter el permiso de alejarlo del campo de batalla, acción que realizó Diomedes ayudado por la misma Atenas.

	huye de ti, y en tu final quebranto todos los dioses contra ti conspiran su poder, y en tu daño al Griego aspiran.	70
	Al frigio Anquises el piadoso Eneas del impío encendio y rigurosa llama en hombros saca, y deja las peleas, por ir do el hado en su favor lo llama. Agora es tiempo, oh Venus, si deseas del fuerte hijo la perpetua fama, del nieto Julio la preciosa vida, de quien tal decendencia es prometida.	75 80
ANQUISES	¡Oh teucros dioses, vuestro amparo pido que sea agora en la defensa nuestra, y no por mí, que no lo he merecido, mas porque soy de decendencia vuestra! Si en vuestro culto el sacro altar ha sido manchado, con la sangre que esta diestra sacó de blanca oveja o negro toro y os la ofreció guardándoos el decoro, guardad mi hijo y a mi nieto caro, mi dulce nuera y mi familia amada, que huye, confiando en vuestro amparo, del fuego ardiente y de la griega espada. No me seas, oh sumo Jove, avaro, porque Troya es de mí desamparada, que ya tú sabes como voy forzado de amor paterno y del celeste hado.	85 90 95
ENEAS	En este monte, oh padre poderoso, podremos recoger alguna gente que, huyendo el incendio riguroso, seguir nos quiera en la ocasión presente. Gracias te doy, oh Jove glorioso,	100

73 *frigio*: de la región de Frigia, aquí como sinónimo de troyano; vuelve a aparecer en el texto (vv. 811; 1501).

81 *teucros*: sinónimo de troyanos, aparece reiteradamente en la obra (vv. 285; 469; 703; 731; 1025; 1035; 1506).

	que nos libraste de la llama ardiente, y a ti, madre, que has sido amparo y guía a nuestra temerosa compañía.	
	Mas ¡ay, Cielo crúel! ¿Dó mi Creúsa? ¿Dónde perdí mi gloria? ¿Dó ha quedado el alma mía? ¿Qué deidad escusa que no sigas de Eneas el diestro lado? Adiós mi Anquises, que el amor me incusa y él me llama a cobrar quien me ha llevado la vida, y así voy al Griego fiero por Creúsa, o dar muertes mil espero.	105 110
ANQUISES	¡Ay hijo, honor de la valía troyana, que la ira del Cielo ha destruido, engendrado de mí en la soberana Venus, y junto al patrio río nacido! ¿No ves tú claro que esa ida es vana y que no cobrarás lo que has perdido, que algún dios la subió al sublime Cielo, o Venus, viendo su notorio duelo?	 115 120
	Refrena, oh hijo, el alterado pecho, no te entregue la ira al enemigo, que ya será tu vuelta sin provecho, si no es que a morir vas al suelo amigo.	
ENEAS	Daré de mi virtud el satisfecho, y del camino de piedad que sigo, a quien dijere que mi amada esposa tiene el Griego en cadena trabajosa.	125
ANQUISES	¿No puede, oh hijo, aqueste acerbo llanto de tu obstinada voluntad moverte?	130
ENEAS	No me detengas en razones tanto.	
ANQUISES	Eneas, pueda Julio detenerte.	

109 *me incusa*: 'me reprocha'.

116 *junto al patrio río nacido*: se refiere al Janto (o Escamandro), río de Troya.

125 *Daré... el satisfecho*: 'Daré satisfacción de mi virtud'. La estructura está testimoniada en la época (véase CORDE); vuelve a aparecer en Juan de la Cueva en su *Comedia de la libertad de España por Bernardo el Carpio*, ed. Icaza, p. 177.

ENEAS	Contigo queda, y todo su quebranto reparado será con sólo verte; mira por todos, porque a mí me llama Creúsa, puesta en la troyana llama.	135
ANQUISES	¡Ay, hijo Eneas! ¿Quién de piadoso te ha hecho tan crüel, que no admitiendo mi humilde ruego, así vas furioso, arreatado de un furor horrendo? Dioses, que veis mi estado doloroso, del justo Eneas la guarda os encomiendo, que salvo y sano âquesta umbrosa selva con su Creúsa del peligro vuelva.	140
VENUS	Hijo Eneas, ¿dónde vas con tal desesperación? A tu cierta perdición, pues tu intento es por demás. Vuelve, ¿no ves rodeada la ciudad del fuego ardiente, y la vencedora gente de Troya señoreada?	145 150
	¿Qué vas buscando, hijo mío? ¿Tu muerte? No la procures, más razón será que cures de tu padre ya sin brío.	155
	Eneas, oye a tu madre, que te procura la vida, y por tu mujer perdida no pierdas tu hijo y padre.	160
ENEAS	Madre Venus, ¿tal empresa concedes al enemigo? ¿Tal crüeza usas conmigo que vaya Creúsa presa?	
	¿De Venus la ilustre nuera y de Eneas la dulce esposa el Griego la tiene y goza sin que Eneas la libre o muera? ¿Es bien que el materno ruego	165

	refrene el justo furor,	170
	y que impida a mi valor	
	enemigos, armas, fuego?	
	No es posible, madre amada;	
	déjame ir por Creúsa,	
	no quieras por tal escusa,	175
	verme en vida deshonrada.	
VENUS	Advierte, piadoso Eneas	
	lo que en breve te diré,	
	con que aviso te daré	
	de lo que saber deseas.	180
	Sabrás que la voluntad	
	de Júpiter soberano,	
	que siempre te ha sido humano	
	en cualquier adversidad,	
	es que con instancia escusa,	185
	para el fin que él solo entiende	
	y en mando espreso defiende,	
	con Eneas ir Creúsa.	
	Por esto en Troya se queda,	
	no presa, mas en seguro,	190
	donde el enemigo duro	
	jamás ofendella pueda.	
	Tú sólo eres reservado,	
	por la voluntad del Cielo,	
	para reparar el duelo	195
	que Grecia a Troya ha causado.	
	Tienes de ir peregrinando,	
	por diferentes regiones,	
	por varias navegaciones	
	mil peligros contrastando.	200
	Finalmente, has de llegar	

177-232 *Advierte... huirá*: aquí el autor reelabora el discurso del fantasma de Creúsa a Enea que aparece en *Eneida*, II, vv. 776-789, más que remitir a la aparición de Venus (II, vv. 594-620).

185 *instancia escusa*: 'insistente cautela'.

187 *defiende*: aquí con el significado de 'prohíbe'.

a Italia, do quiere el hado
 que tengas, siendo llegado,
 duras guerras que acabar.

Saldrás dellas con vitoria, 205
 y de Evandro, rey latino,
 su hija el hado benigno
 te da por mujer y gloria.

El Cielo te ofrece aquí
 el reino a ti prometido 210
 y de Jove concedido
 no pocas veces a mí.

Aquí tendrás heredero,
 que de la sangre troyana
 la generación romana 215
 proceda, cual ver espero.

Esto verás claramente,
 ve y adereza tu ida;
 guarda, guardando tu vida,
 a tu padre, hijo y gente. 220

Y en dando la vela al viento,
 sigue los sabios preceptos
 de tu padre, en los aprietos
 y en todo su mandamiento.

Yo seré siempre tu guía, 225
 y en los trabajos amparo;
 ve, mi hijo ilustre y caro,
 adonde el Cielo te guía.

Vuelve do tu padre está,
 do tu hijo y gente aguarda, 230
 que quien en peligro tarda,
 el remedio le huirá.

ENEAS Madre, ¿así me desamparas?
 ¡Ay, triste, si tú me dejas!

205-208 *Saldrás... gloria*: Venus aquí predice la futura unión en tierra itálica entre su hijo y Lavinia, hija del rey latino Evandro, después de una larga guerra para obtener su mano, según se narra en *Eneida*.

	¿A quién volveré mis quejas, si en tal paso no me amparas?	235
	Gran gente veo recogida con mi padre; el Cielo ordene lo que en tal caso conviene, si conviene nuestra vida.	240
ANQUISES	Dulce hijo, anda, ¿qué tardas? Este camino sigamos y al monte espeso subamos, pues ya remedio no aguardas. Aderezaremos presto nuestro mísero viaje, daranos aquí hospedaje el hado fiero molesto.	245
ENEAS	Sea, Anquises generoso, lo que mandas; sus, amigos, huyamos los enemigos, cual manda el Cielo glorioso, torna a subir, padre mío en aquesta cerviz mía, poder seguirte en la vía en el gran Jove confío.	250 255
AGAMENÓN	Pagado ha Troya, oh Príncipe excelente, el robo de tu dulce y cara esposa; su riqueza, poder, valor, y gente, destruyó nuestra espada poderosa. Ni Príamo ni Hétor el valiente libraron de la llama rigurosa su cara patria, que el furor greciano puso en tierra, y su alcázar soberano.	260
MENELAO	Aunque del grave yerro veo el castigo, puedes creer, Agamenón hermano,	265

258 *dulce y cara esposa*: Agamenón se está dirigiendo a Menelao, esposo de Elena.

	que no hay hora en el día que comigo no revuelvo aquel pérfido tirano.	
AGAMENÓN	De esa memoria, Menelao, te digo que te desvíes, pues el hecho vano el ingrato Paris pagó de suerte, que no fue menos que con cruda muerte.	270
	Después desto, ya ves el duro estrago que en toda Asia nuestra gente ha hecho, de sangre el abundoso y rojo lago que baña el reino que Argos ha deshecho, si con esto tu ardor no satisfago, y lo que digo es dicho sin provecho, mira desde el gran Príamo entregado a muerte, hijos y reino destrozado.	275 280
MENELAO	Bien satisfecha está la ofensa mía: pagado ha el pastor de Ida su contento, mas que Helena haya de ir en compañía nuestra, es lo que yo en el alma siento.	
AGAMENÓN	Si el joven teucro usó la tiranía, ¿qué culpa tuvo Helena de su intento, siendo aspirado en él de los del Cielo?	285
MENELAO	En ofensa de honra no hay consuelo. Puedes creer que cuando repartimos en el templo de Juno los despojos, y a cada cual el premio igual le dimos por justa ley, no por favor ni antojos, que cuando vi que todos juntos fuimos,	290

268 *revuelvo aquel pérfido tirano*: ‘vuelvo a pensar en la maldad de Paris’.

272 *cruda muerte*: después de haber dado muerte a Aquiles, también Paris muere a manos de Filoctetes, episodio no citado por Homero.

282 *Pastor de Ida*: Paris, que se crió como un pastor en el monte Ida.

284 *lo que: la que* AB; la enmienda es necesaria, dado que Menelao se refiere al hecho de acompañar a Helena.

287 *aspirado... de los del Cielo*: dado que fue la diosa Venus que inspiró en Helena el amor hacia Paris, la joven no tiene ninguna culpa de lo ocurrido. El verbo *aspirar* con este significado es un arcaísmo que convive en Juan de la Cueva con *inspirar* (véase *El infamador*, ed. Icaza, p. 466).

	en nueva saña ardí, nuevos enojos, viendo a Helena hablar a los grecianos, mirar con rostro triste a los troyanos.	295
AGAMENÓN	No des lugar a la veloz memoria que en tales trances anda discurriendo, ni revuelvas tan próspera victoria con desgustos que trae el cuidado horrendo. Manda que por señal de nuestra gloria la gente al mar se venga recogiendo, demos vuelta ya a Grecia deseada, pues queda toda Asia al fuego dada.	300
	Un bando se eche que, marchando luego a la lengua del mar, en orden puesto, se embarque todo nuestro campo griego sin detenerse más en este puesto.	305
MENELAO	Justo es que ya vamos al sosiego que nos negó este cerco tan molesto, pues, ricos de despojos, los soldados piden la vuelta, todos aprestados.	310

ARGUMENTO DE LA SEGUNDA JORNADA⁶

Helena, viéndose ya en poder de su marido Menelao, y que se echó bando para embarcarse la gente, muy congojosa desto sale lamentándose. Pirro, hijo de Aquiles, saca cativa a Andrómea, mujer de Héctor: quiere darle la muerte, estórbaselo Helena. Agamenón se aconseja con Canopo su piloto, apresta el viaje, Calcas sacerdote hace un sacrificio; yendo a embarcarse llega Áyax Telamón, y pidiéndole a Agamenón las armas que habían quedado de Aquiles, Ulises demanda lo mismo; manda Agamenón suspender el embarcarse para que se determine aquella causa.

⁶ El argumento de la segunda jornada está omitido en A.

PERSONAS DE LA SEGUNDA JORNADA

Atambor
Helena
Andrómeda
[Pirro]
Agamenón
Canopo
Calcas
Áyax
Ulises

- ATAMBOR Siendo Troya destruída,
manda el fuerte Agamenón,
a su greciano escuadrón, 315
que se apreste a la partida.
- Porque en mostrándose el viento
bonancible, el mar tratable,
siendo el Cielo favorable,
no se detendrá momento. 320
- HELENA ¡Ay, Fortuna enemiga!
¿En qué pude ofenderte,
que por tantas miserias me has traído
y tu crueldad me obliga
a desear la muerte, 325
que justamente debo a mi marido?
- ¡Ay, reino destruido
por mi sola ocasión! ¡Ay, desventura
en Príamo excelente,
en sus hijos y gente, 330
que ya entregados a la Parca dura,
en triste sepultura
yacen los cuerpos, que la amada tierra

331 *Parca dura*: Átropos, que rige el destino de los hombres cortando el hilo de su vida.

	les da por premio de su larga guerra!	
	¡Ay, Helena afligida,	335
	odiosa al suelo y Cielo!	
	¿Cómo es posible que llegada a Grecia	
	tengas alegre vida,	
	si todos los del suelo	
	te aborrecen y nadie ya te precia?	340
	Cualquiera te desprecia,	
	todos huyen de ti por hembra infame,	
	y la Fortuna esquivá,	
	que mi tormento aviva,	
	hace que el tiempo próspero nos llame	345
	para ir donde aclame	
	el infausto Himeneo y troyana cama,	
	que a Troya destruyó mi honor y fama.	
ANDRÓMECA	Fuerte Pirro, tu valor	
	no está en mostrarte conmigo;	350
	que otro más fuerte enemigo	
	es el que pide tu honor.	
	¿Una débil mujer llevas,	
	con tanta saña y crüeza?	
	¿Tu ánimo y fortaleza,	355
	en mi flaqueza lo pruebas?	
PIRRO	No quiero mostrar aquí	
	lo que puede el brazo mío,	
	que su belicoso brío	
	no espera gloria de ti.	360
	Otras empresas han sido	
	en que he dado clara muestra	

347 *infausto Himeneo*: la unión de Paris con Helena.

359 *que su belicoso brío*: porque poderoso brío B Icaza; prefiero enmendar con A, dado que *puede* del v. 358 ha causado probablemente el error por atracción, y el *brío* es atributo del brazo de Pirro. Esta variante debe relacionarse con la del v. 363.

	del poder de aquesta diestra, de todo el mundo temido.	
ANDRÓMECA	Si con los varones fuiste valiente, di, Pirro fuerte, ¿por qué tratas de tal suerte una mujer que prendiste?	365
PIRRO	Anda, troyana enemiga, a la greciana cadena, do estés en eterna pena.	370
ANDRÓMECA	Tu crueldad a más obliga.	
PIRRO	Si replicas más razón, con esta sangrienta espada, te dejaré traspasada.	375
ANDRÓMECA	¿Traspasa este corazón? Usa tu antigua crüeza, dame muerte, cual le diste a Polísena, en que hiciste notoria tu gran fiereza.	380
PIRRO	Troyana, ¿en tan poco estimas la muerte? Dime quién eres.	
ANDRÓMECA	¿Para qué saberlo quieres?	
PIRRO	Para que tu mal redimas.	
ANDRÓMECA	¡Ay, triste! Andrómea soy, mujer de Hétor el fuerte, a quien tu padre dio muerte, por quien me veo cual estoy. Nuera de Príamo fui, ¡ay, Fortuna rigurosa,	385 390

363 *del poder: del valor* B Icaza; coherentemente con la enmienda del v. 359, acepto también aquí la lección de A, suponiendo que B ha intervenido para evitar la redundancia con *puede* (v. 358) y *poderoso* (v. 359).

373 *razón*: 'argumentación'; aparece con el mismo significado en otros lugares (vv. 882, 1285, 1327, 1428, 1443 y también en *Tragedia del Príncipe tirano*, v. 690).

378-379 *cual le diste a Polísena*: la joven Políxena, hija de Príamo y Hécuba, fue matada por Pirro como sacrificio sobre la tumba de su padre Aquiles, que se había prendado de ella poco antes de morir. El mito no aparece en los poemas homéricos pero se encuentra en Eurípides y luego en Séneca (*Las Troyanas*).

378 *le diste: la diste* A.

	que me veo, de poderosa, captiva agora de ti!	
PIRRO	¿Cuándo tuviste más gloria ni te viste más subida?	
ANDRÓMECA	¿Cuándo fui más abatida, pues voy presa en tu vitoria?	395
PIRRO	Cruda muerte has merecido.	
ANDRÓMECA	¿Qué aguardas, Pirro inclemente, pues conmigo eres valiente, no con Hétor mi marido?	400
PIRRO	¡Oh troyana fementida! ¿A Hétor no me atreviera?	
ANDRÓMECA	No, que si él aquí estuviera, él te quitara la vida.	
PIRRO	¡Esa te quitaré aquí!	405
ANDRÓMECA	¡Acaba, Pirro crüel!	
PIRRO	Pues muere, y quéjate a él.	
ANDRÓMECA	Hartos se quejan de ti.	
HELENA	¡Pirro, ten la fiera mano! ¿En mujer empleas tu saña? No se espera esa hazaña de tu valor soberano.	410
	Oblíguete, Pirro ilustre, de Andrómeca la fortuna, y que en su valor es una que a la nobleza da lustre.	415
	Fue mujer de Hétor valiente, a quien tu padre acabó, y pues de ti comenzó su mal, sele tú clemente.	420
PIRRO	Siéndome por ti mandado, divina Helena, lo aceto, y siguiendo tu decreto,	

392 *captiva*: ‘cautiva’, véase también la variante lingüística ‘cativa’ en el Argumento de la segunda jornada.

	mi furor es refrenado.	
	Vamos al puerto corriendo,	425
	que ya el presuroso bando	
	nos está a prisa llamando.	
HELENA	Vamos esta vía siguiendo.	
AGAMENÓN	Dime, Canopo, ¿el tiempo es favorable?	
	¿Has visto si podremos dar al viento	430
	la vela? ¿Si el mar plácido y tratable	
	hará, cual suele, presto mudamiento?	
CANOPO	Agamenón, del viento y mar instable	
	firmeza ni la hallo ni la siento;	
	mas, según por mi arte he deprendido,	435
	señales de bonanza he conocido.	
	Anoche estuve atento contemplando	
	nubes y vientos, sinos y planetas,	
	los fríos Arctos, bien considerando	
	sus efectos y causas más secretas.	440
	De las fijas estrellas fui notando	
	estar resplandecientes y quietas,	
	rubias exalaciones esparciendo,	
	serenidad por ellas prometiendo.	
	La menstrua Luna ya su cuarto lleno	445
	a la septentrional parte ha mostrado,	
	mas que no a la austral, rostro sereno,	
	con señales de tiempo sosegado.	
	Al poner vi del Sol todo el terreno	
	esparcidas las nubes, matizado	450
	el Horizonte, Iris descubrirse,	

434 *la siento: las siento* A.

435 *según por mí: según mi* B, es necesario enmendar con A para restituir la correcta medida del verso; Icaza señala en nota la anomalía.

439 *Arctos*: 'Árticos', mantengo el cultismo.

447 *austral: austral* AB.

451 *Iris*: *Itis* B Icaza. Entre los signos del Cielo que prometen tiempo favorable después del mar inestable (vv. 433-434; 462), está el Iris, que se descubre al horizonte tras las nubes que se esparcen. La variante de B no es del todo incoherente, ya que remite al monte de la Grecia central

	mil relámpagos vi, sin trueno oírse.	
	Vi las grúas callando en su alto vuelo, los halcones estar en la ribera, los cisnes no esparcir su canto al Cielo, y encontrarse del agua todos fuera; más señales que agora te revelo, príncipe Agamenón, te refiriera, que nos prometen próspero viaje, sin que padezca nuestra flota ultraje.	455 460
AGAMENÓN	Canopo, pues del arte de piloto y de entender el mar tempestioso, de todos los de Grecia eres más doto, y del mundo más célebre y famoso, yo apruebo y sigo tu discreto voto: parte al puerto, adereza presuroso si algo falta a la greciana armada.	 465
CANOPO	Yo voy, para que al punto sea aprestada.	
AGAMENÓN	Del teucro incendio, la valía greciana, por fatales agüeros persuadida, me pide que, dejando la troyana ribera, en Argos sea restituida, porque la dilación es ya inhumana y así no es justo diferir su ida, pues no les queda en toda Asia cosa que no asuele su espada poderosa.	 470 475
CALCAS	Excelente Agamenón, de Canopo, tu piloto, supe que diste por voto que parta el griego escuadrón. Yo soy de tu parecer, mas será razón primero	 480

llamado con este nombre (Iti) y escenario de leyendas de la mitología clásica; sin embargo, la constante referencia de Canopo a la contemplación del Cielo, y la ausencia de alusiones concretas al espacio geográfico, hace necesaria la enmienda.

	a Júpiter verdadero un sacrificio hacer.	
	Ofrézcase al alma Juno el Hecatombo sagrado, al mar y al viento alterado y al húmido dios Neptuno.	485
	Esto es justo que se haga primero que al mar nos demos; de fuego y reses notemos lo que más nos satisfaga.	490
AGAMENÓN	Calcas, sagrado adivino, lo que dices hazlo luego, trae el ara, enciende el fuego al sacrificio divino.	495
CALCAS	Yo voy, sin tenerme punto.	
AGAMENÓN	Ve, no tardes un momento, y trae con tu ornamento lo adherente todo junto.	500
	¡Oh Calcas, que al sancto Cielo con tu espíritu caminas, y sus causas determinas y las aclaras al suelo!	
	Agora tú nos revela, si quiere el Cielo que vamos a Grecia, si en su odio estamos; cuándo y cómo haremos vela.	505
CALCAS	Fuerte Agamenón, la ira de los dioses aplaquemos, y nuestros yerros purguemos si airado el Cielo nos mira.	510
	Aquí está lo necesario, para la sancta oblación, pide a Jove en tu oración que Dios no tengas contrario.	515

486 *Hecatombo sagrado*: sacrificio; las fiestas hecatombeas se celebraban en Argos en honor a Hera (Juno).

AGAMENÓN	¡Oh Júpiter soberano, tu alto favor acuda, dando tu siderea ayuda al ejército greciano.	520
	Recibe este sacrificio humilde, y tu esposa Juno lo acepte, y el gran Neptuno y Eolo nos sea propicio.	
	La palabra os doy aquí, dioses, que puesto en Micenas, que vuestras aras sean llenas de reses muertas por mí.	525
	Ofrendareos mis tesoros, matareos cien corderos, cien ovejas, cien carneros, cien puercas, y más cien toros.	530
	Vuestros templos alzaré, vuestras estatuas gastadas por mí serán renovadas y en oro las volveré.	535
CALCAS	Hareos nuevos ornamentos, si en favor nuestro os mostráis y el mar tranquilo nos dais, y favorables los vientos.	540
	Recibe con piedad, sumo Jove altitonante, la ofrenda que ves delante, menor que la voluntad.	
	Dales seguro pasaje a los griegos quebrantados, que en tu piedad confiados, dan principio a su viaje.	545
ÁYAX	General Agamenón, dime, ¿qué razón consiente	550

	que premies toda la gente y no a Áyax Telamón?	
	¿Cuál de todos los grecianos puede igualarse comigo?	
	¿Cuál hizo en el enemigo lo que yo con estas manos?	555
	Y llega tu inadvertencia a tal término, que has dado al más humilde soldado dones de manificencia.	560
	¿Esto pueden ver tus ojos? ¿Esto sufre Agamenón, que sólo sea Telamón el que no lleva despojos?	
AGAMENÓN	Valeroso Áyax, no entiendo qué razón tienes de así dar tales quejas de mí, que ni te ofendí, ni ofendo.	565
	En el gran templo de Juno el despojo repartimos, y a todos sus partes dimos, sin agraviar a ninguno.	570
ÁYAX	Todos, yo te lo concedo, que fueron de ti premiados, todos van galardonados, sólo yo sin premio quedo.	575
	Di qué despojo me has dado si este mi cuerpo no armas con las vitoriosas armas que de Aquiles han quedado.	
	Cuanto me cupo sin ellas, no me hace satisfecho, ni sosiega el fiero pecho,	580

571 *a ninguno: ninguno A.*

581 *hace: hacen AB Icaza.* La lectura no concuerda con el sujeto. Intervengo por conjetura.

582 *sosiega: sosiego B Icaza.* Acepto la lección de A; el sujeto, aquí y en el verso siguiente, es *el fiero pecho*.

	que arde así en vivas centellas.	
	Por eso manda que luego	
	lo que pido se me dé,	585
	o sobre el caso haré	
	que no quede vivo griego.	
AGAMENÓN	Valiente Áyax, sosiega	
	el furor que así te altera,	
	refrena tu saña fiera,	590
	que a tan ciega ira te entrega,	
	y tu caso entenderemos,	
	sin que más por él debatas.	
ÁYAX	¿Hasta cuándo lo dilatas?	
AGAMENÓN	Hasta que a Grecia lleguemos.	595
ÁYAX	No paso por ese acuerdo,	
	aquí me las has de dar.	
AGAMENÓN	¿No ves la gente embarcar?	
ÁYAX	¿No ves tú lo que yo pierdo?	
	Hombre no entrará en navío	600
	sin que las armas me des.	
AGAMENÓN	Ya lo que lo impide ves.	
ÁYAX	Nada impide el querer mío.	
ULISES	Agamenón poderoso,	
	a Áyax he estado oyendo	605
	y su demanda riendo,	
	en trance tan presuroso.	
	Lo que él pide, yo lo pido,	
	porque se me debe a mí,	
	no a él, cual ha dicho aquí,	610
	que a mí sólo me es debido.	
ÁYAX	Ulises, di, ¿desvarías	
	cual acostumbras hacer?	
ULISES	De ti se puede entender,	
	en pedir lo que pedías.	615
ÁYAX	¿Contra mí osas ponerte?	
	Cobarde, infame hablador,	
	veamos si en ti hay valor	
	que te libre de la muerte.	

ULISES	No te alargues, Telamón, ni uses de tu licencia, ten respecto a la presencia del príncipe Agamenón, que si él aquí no estuviera, mi espada te refrenara de suerte que te atajara hablar de aquesa manera.	620 625
ÁYAX	¿Tú puedes, ni cual tú ciento, refrenar el querer mío?	
ULISES	Sí, que en mí hay valor y brío.	630
ÁYAX	¿En ti, Ulises fraudulento?	
ULISES	Telamón, en mí verás lo que sabe el mundo todo.	
ÁYAX	No podrás de aqueste modo.	
ULISES	Tú eres quien no podrás.	635
AGAMENÓN	¡Áyax, tente! ¡Ulises, guarda! ¿Eso guardáis para aquí, y osáis delante de mí dar causa que en ira arda? Sosegá vuestro furor, demandad lo que queréis, que, si justicia tenéis, justicia os dará favor.	 640
ÁYAX	Pido que me des las armas que dejó Aquiles el fuerte.	645
ULISES	Pido por mía esa suerte.	
ÁYAX	¿Armas pides? ¿Cuándo te armas?	
ULISES	¿Cuándo me dejé de armar y en los peligros hallarme?	
ÁYAX	De habellas puedo apartarme, si han de darse por hablar.	650

620 *te alargues: desgarras* A; ambas lecciones son aceptables (véase *desgarro* en el v. 1010); puede tratarse de una intervención de autor, relacionada con otra en el v. 632, que rebaja ligeramente la vehemencia del habla de Ulises.

632 *Telamón en mí verás: En mí fanfarrón verás* A; puede relacionarse con la variante del v. 620.

ULISES	Yo por hechos las demando, que he hecho con esta mano; testigo el suelo troyano.	
ÁYAX	¿Dónde te he visto afeitando?	655
	Las armas pido por más; Agamenón, no me hagas agravio, ni satisfagas a Ulises, que conocías.	
AGAMENÓN	Vuestra encendida pasión sosegad, porque yo quiero que el coraje áspero y fiero se apacigüe sin cuistión.	660
	Yo he tocado a recoger y mandaré que ninguno se embarque, aunque el oportuno tiempo lo manda hacer.	665
	Y en este lugar do estamos haré juntarse la gente, luego que nos muestre Oriente la pura luz que aguardamos, y el que tuviere derecho de los dos, llevará el premio, y de aquí con él lo premio, con que sea satisfecho.	670
ÁYAX	Así sea, yo lo acepto.	675
ULISES	Yo lo consiento y lo pido.	
AGAMENÓN	Esto quede concluido, cual mando por mi decreto, y cesando la pasión, Ulises, mando que os vais, y cuando digo, vengáis, y lo propio a Telamón.	680

655 *afeitando*: 'preparándote' para la batalla.

664 *he tocado a recoger*: el sintagma «tocar a recoger» es común ya en la época con el significado militar de toque para ordenar la retirada o la reunión de las tropas.

670-671 *luego... aguardamos*: es decir, al día siguiente.

ARGUMENTO DE LA TERCERA JORNADA⁷

Juntos los príncipes griegos para determinar a quién de los dos se darían las armas, Pirro, hijo de Aquiles, dice que no se den a nadie las armas de Aquiles su padre. Altérase el concilio, hace Áyax su oración y Ulises la suya, demandando las armas por premio de su trabajo. Hay varias opiniones sobre a quién las darían; déjase la determinación para el siguiente día.

PERSONAS DE LA TERCERA JORNADA

Agamenón
Menelao
Diomedes
Áyax
Ulises
Pirro

AGAMENÓN	Ya la estrella de Venus se demuestra del monte Ida, el día descubriendo, 685 y con alegre luz guía y adiestra al que la obscuridad iba impidiendo; este es el tiempo en que la suerte diestra a los dos llama, en premio pretendiendo las armas que de Aquiles nos quedaron, 690 ya que al Cielo los dioses lo llevaron. Conviene, oh Menelao y Diomedes fuerte, que sean Ulises y Áyax premiados con las armas que el Cielo le dio en suerte a Aquiles, con que fuésemos vengados. 695 Pues ya su triste y su inmaturo muerte han permitido los severos hados, agora demos orden y aplaquemos la alteración que entre los nuestros vemos.
----------	---

⁷ El argumento de la tercera jornada está omitido en A.

	Áyax y Ulises con justicia piden, y visto bien lo que en tan larga guerra han sufrido, es razón que no se olviden sus trabajos en esta teucra tierra.	700
	Y pues los dos el fiero ardor impiden que del uno y del otro el pecho encierra, y lo han a nuestro acuerdo remitido, ved bien lo que os ha en esto parecido.	705
MENELAO	Fuerte defensor de Grecia, Agamenón vitorioso, cuyo brazo poderoso al del dios Marte desprecia, ¿qué parecer hay que dar, si no el que tú dar quisieres, pues aquello que hicieres, nadie lo puede enmendar?	710 715
	Ulises y Telamón piden ambos justamente, cualquier dellos es decente del alto y precioso don.	
	Aqueste es mi parecer y entiendo que es acertado; tú determina a tu grado, pues el tuyo habrá de ser.	720
DIOMEDES	Ese acuerdo mesmo sigo, sin hacer agravio alguno, no se las quito a ninguno, que de entrambos soy testigo.	725
	Helos visto en ocasiones de combates rigurosos, y salir por vitoriosos de los teucros escuadrones.	730
	Helos visto hacer hazañas dignas de eterna memoria, heles visto ganar gloria, así en fuerzas como en mañas.	735

	Así por esta ocasión no sabré determinar a cuál se le deben dar, si a Ulises, si a Telamón.	
AGAMENÓN	(En gran confusión me han puesto; yo no sé qué orden seguir ni cómo pueda cumplir con el uno y otro en esto. Porque, si al uno las doy, el otro queda agraviado; al uno dejo pagado, y al otro enemigo soy. ¿Qué haré? ¿Qué parecer me sacará desta duda? ¿Qué favor hay que me acuda en aqueste menester?	740
	Yo quiero, por acertar, que los principales den sus votos, y visto bien, a los más se habrán de dar.)	745
ÁYAX	Cumpliendo tu mandamiento, general Agamenón, viene Áyax Telamón, a que lo hagas contento. No te pido cosa injusta, lo que pido se me debe, sin que con razones pruebe si es mi causa injusta o justa.	750
AGAMENÓN	Valiente Áyax, yo estoy, no movido de pasión, mas de justicia y razón, que en esto guardaré hoy. Descuídete ese cuidado, que no torceré justicia por amistad ni codicia.	765
		770

ÁYAX	Yo estoy de eso saneado.	
ULISES	Caudillo de los grecianos, fuerte rey Agamenón, fuerza de la expedición de los valientes troyanos;	775
	yo Ulises vengo a pedirte las armas a mí debidas, aunque de Áyax son pedidas, no tengo que apercibirte.	
	Yo sé que no torcerás la justicia por ninguno; ni por agradar al uno, al otro agravio harás.	780
	Esto me hace seguro que veré lo que deseo, y que Áyax, según creo, no habrá lo que yo procuro.	785
AGAMENÓN	En eso yo seguiré la equidad; que he prometido, sin que nadie sea ofendido, a cuyas son las daré.	790
	Propónganse las razones que a cada uno le enciende, y por dónde las pretende.	
ÁYAX	Muy bien es lo que propones.	795
PIRRO	Poderoso Agamenón, dime, ¿armas celestiales pretendes dar a mortales? ¿No ves tú que es sin razón?	
	¿Cuál Aquiles ha quedado, cual mi padre, a quien las des?	800

771 *saneado*: 'satisfecho'.

779 *apercebirte*: 'advertirte'.

ÁYAX	Muchos hay, y muchos ves.	
PIRRO	¿Muchos? Ninguno he hallado.	
ÁYAX	Pirro, aunque Aquiles murió, no es muerto, pues que yo vivo, y cuando Aquiles fue vivo, esto de mí conoció.	805
	Las armas que yo demando, se me deben dar a mí, que igual con Aquiles fui, y esto diga el frigio bando.	810
PIRRO	¿Igual? Nadie le fue igual.	
ÁYAX	Sí hubo, que yo lo soy.	
PIRRO	Por contradecirte estoy.	
ÁYAX	No te atreverás a tal, que siendo verdad la mía, tú quedarás desmentido.	815
PIRRO	Tú de mí muerto y vencido, cual pide tu demasía.	
ÁYAX	Si puesto en campo estuvieras, tú probaras lo que digo.	820
PIRRO	El camino que yo sigo te hiciera que siguieras.	
ÁYAX	Eso quiero que veamos.	
PIRRO	Póngase en ejecución, denos campo Agamenón.	825
ÁYAX	¿Qué campo? En el campo estamos.	
AGAMENÓN	Fuerte Pirro, deteneos; y vos, Telamón valiente, esa ira y saña ardiente,	830

810 *igual con Aquiles fui*: por su fuerza y habilidad, tras su primo Aquiles, Áyax era considerado el más fuerte guerrero del ejército de Agamenón. Sus gestas heroicas en la guerra de Troya fueron numerosas.

811 *esto: eso* Icaza; *frigio bando*: el bando troyano (véase también nota al v. 73).

819 *cual pide tu demasía: porque yo verdad decía* A; la lección de B parece *melior* porque evita la repetición de *verdad* del v. 816, puede tratarse de una intervención de autor.

821 *probaras: aprobaras* A.

830 *esa: y esa* A.

	guardá para otros trofeos.	
	Y mándoos que no alteréis el concilio que he juntado para ser determinado el caso que contendéis.	835
ÁYAX	Obedeciendo tu mando, paso por lo que hicieres.	
PIRRO	Yo no, si no concedieres lo que con razón demando.	
AGAMENÓN	¿Qué demandas que se haga de las armas? Que si es justo, yo prometo darte gusto que a tu gusto satisfaga.	840
PIRRO	Lo que yo en esto te pido no es que por tu sentencia me las des a mí en herencia; aunque es don a mí debido, mas que quieras consagrallas âlgún dios, y no a hombre humano; y esto a Aquiles hará ufano si a dioses viere gozallas.	845 850
AGAMENÓN	¿A cuál dios se pueden dar que no las tenga por tuyas? Pirro, en eso no me arguyas ni te quieras alterar, que cuando algún dios las quiera, él con presuroso vuelo bajará al humilde suelo y las llevará a su esfera.	855
	Con esto puedes volverte, y dejar dallas a quien dadas les estará bien.	860
PIRRO	¿Cuál es dino de tal suerte?	

847 *es don a mí debido*: Pirro recuerda sus derechos en cuanto es hijo de Aquiles.

854 *no me arguyas*: ‘no disputes conmigo’.

	Dalas, que mi fe te doy de quitallas a cualquiera que las des, con muerte fiera, y con aquesto me voy.	865
AGAMENÓN	Fiero venía, y denodado, el nieto de Licomedes; bien se parece, Diomedes, de quién Pirro es engendrado.	870
DIOMEDES	Nunca dejó de dar muestra de su invencible braveza y el renombre de crüeza que siguió su fiera diestra.	875
AGAMENÓN	Demos fin a esta contienda: Áyax y Ulises, pedí.	
ÁYAX	Si la demanda está en mí, pido Ulises se defienda.	
ULISES	Seguro tengo mi juego.	880
ÁYAX	No sé yo quién lo asegura.	
ULISES	Mi razón.	
ÁYAX	Más tu locura.	
ULISES	Eso lo veremos luego.	
AGAMENÓN	Ninguna cosa será para que las armas lleven, sino los hechos que prueben, y el que más, las llevará.	885
	Con esto, pedí justicia.	
ÁYAX	Yo la pido en mi derecho.	
AGAMENÓN	Pues yo aseguro en el hecho que no se haga injusticia.	890

869 *el nieto de Licomedes*: Pirro era nieto de Licomedes (rey de Esciro) en cuanto fruto de la unión entre su hija, Deidamía, y Aquiles.

Oración de Áyax

[ÁYAX] ¡Oh Júpiter inmenso! ¿Tal consiente
 tu divino poder, que Ulises sea
 tan arrogante, que sin miedo intente
 con Áyax competir, y hay quién lo vea? 895
 Mas ya que su locura no lo ausente
 de ponerse conmigo, entienda y crea
 que el premio llevará con ser vencido
 de mí, que es mayor premio que el pedido;
 mas ya que a tales términos venimos, 900
 que delante las naves, que libradas
 fueron por mí, los dos juntos pedimos
 las armas que a mí sólo han de ser dadas;
 pues sabéis, fuertes griegos, que nos vimos
 muchas veces las huestes afrontadas, 905
 y a Héctor resistí, en coraje ciego,
 de quien huía todo el campo griego.
 Así mesmo, trabados en batalla,
 debajo de mi escudo defendía
 muchos griegos, que allí como en muralla 910
 el Cielo por seguro los ponía.
 ¿Quién hay en Troya, o en Grecia cuál se halla,
 de tanta fortaleza y valentía,
 que pueda sustentallo, defendiendo
 un ejército junto, en él hiriendo? 915
 No os quiero recitar lo más que he hecho,
 pues lo sabéis mejor que yo os lo digo,
 y no está en que os lo diga mi derecho,
 pues desto es todo el mundo buen testigo;

898-899 *premio... de mí*: ya en Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 19-20.

901-902 *que libradas fueron por mí*: se refiere a la irrupción de los troyanos en el campamento de los griegos entre sus naves, episodio de los más importantes de la guerra, narrado en el canto XIV de la *Ilíada*. En esa ocasión, Áyax determinó la victoria de su ejército enfrentándose al mismo Héctor. A ello se refiere el mismo Áyax más adelante en el texto (v. 906), Ulises en su oración (vv. 984 y siguientes) y Diomedes (vv. 1390-1405). En Ovidio (*Metamorfosis*, XIII, 5-8) es la primera motivación alegada por Áyax para defender sus derechos frente a Ulises.

y si Ulises no queda satisfecho 920
 por su maldad, pregunte al enemigo
 quién era el que su furia resistía:
 si era Ulises, o si Áyax lo hacía.

Díganos en qué riesgos se ha mostrado,
 cuéntenos una a una sus hazañas, 925
 muéstrenos los despojos que ha ganado
 por su valor, y no por falsas mañas;
 qué campo ha sido dél desbaratado,
 qué victorias ha habido tan estrañas;
 manifieste las llagas recibidas, 930
 que le cubran las armas dél pedidas.

Deje agora el hablar, de que es tan diestro;
 que ya son sin provecho las razones
 que siempre usó, en que es mejor maestro 935
 que yo, cuanto mejor yo en ocasiones.
 Ser esto así, bien claro os lo demuestro:
 ved estas llagas; ved, claros varones,
 quién es quien vuestra guerra ha sustentado,
 y veréis quién ser debe premiado.

Y pues sabéis, oh griegos, la justicia 940
 que de mi parte tengo en lo que pido,
 no sea causa de Ulises la malicia
 que el premio no me sea concedido.
 Y si os parece que será injusticia
 darme las armas, sea permitido 945
 que al contrario escuadrón sean arrojadas,
 y del que las sacare sean llevadas.

Estas razones puedan, altos griegos,
 moveros que me deis lo demandado;
 a Ulises dalde afeites, dalde juegos, 950
 dalde traiciones, que es lo que él ha usado.

924 *Díganos: digamos* AB; la enmienda por conjetura es necesaria por la concordancia con los versos que siguen.

945-947 *sea permitido... llevadas*: ya en Ovidio (*Metamorfosis*, XIII, 121-122).

950 *afeites*: aquí con el significado de 'trucos', 'engaños'.

No estéis en este parecer ya ciegos,
que claro está lo que es por mí alegado:
vosotros lo sabéis, y así concluyo,
ser más las armas, y el hablar ser suyo. 955

AGAMENÓN El valor alto de tu heroico pecho,
valiente Áyax, tiene el mío movido,
por tu oración, a darte en satisfecho
el don que dignamente te es debido;
mas repugna la fuerza del derecho 960
dártelo, porque debe ser oído
Ulises, y así luego se levante,
y su justicia y sus hazañas cante.

Oración de Ulises

[ULISES] Si hubierades, oh griegos valerosos,
mi parecer seguido, yo estoy cierto 965
que cesaran los odios contenciosos
que incita agora un vano desconcierto;
no hubiera, oh fuerte Aquiles, codiciosos
de tus armas, y tú no fueras muerto,
que aun hoy la cara Grecia te gozara, 970
y así lo que pedimos se estorbara.
Mas ya que el hado usó de su violencia,
y nos dejó sin ti, ¿qué razón tiene
Áyax de entrar conmigo en competencia,
pidiendo lo que sólo a Ulises viene? 975
Dice que es arrogancia en su presencia
demandar yo las armas; ¿qué os detiene
a responder por mí a tal desvarío,
pues no me es dado hablar en honor mío?

952 *ciegos*: *ciego* B.
962 *luego*: 'enseguida', como en el v. 991.
964-975 *Si... viene?*: en este exordio, el autor sigue muy de cerca el modelo ovidiano (*Metamorfosis*, XIII, 128-134).
970 *aun hoy*: *aun* Icaza.

Quiere dar a entender que ser vencido de su injusta demanda será gloria mía, y que es más premio que el pedido, y esto da por razón su vanagloria. Alega que las naos ha defendido, y quiere engrandecer esta victoria;	980 985
mejor le está encubrilla que contalla, pues fue seguro suyo el alcanzalla. Que bien sabe y sabéis que cuando vino Hétor a la ribera a echarnos fuego a las naves, que Áyax al camino le salió en nombre de pariente luego, no a resistillo, porque yo imagino que de otra suerte dél hiciera juego el teucro, aunque blasona que ahuyentaba el campo nuestro, que el sólo amparaba.	 990 995
Alega que los nuestros que huían de los fuertes troyanos, por seguro debajo de su escudo se metían, y allí lo estaban como en fuerte muro. No sé yo la razón porque sufrían los fieros griegos un blasón tan duro, que diga, sin ser tal, que en él estaba la defensa de tantos que injuriaba.	 1000
¿Cuándo se vio jamás en tal estrecho nuestro argólico campo, que él pudiese librallo solo, o cuándo fue su pecho tal, que al troyano ejército rompiese? ¿Cuándo a Grecia fue Áyax de provecho? ¿Qué hizo por do agora se admitiese tal desgarró, en decir que él resistía, y no yo, del contrario la osadía?	 1005 1010
Pide que yo los riesgos míos le cuente y mis hazañas vaya recitando;	

991 *le salió: se salió A.*

1005 *argólico*: de la Argólida, aquí sinónimo de 'griego'.

que las llagas que tengo le presente,
 que me cubran las armas que demando, 1015
 que muestre los despojos. Él, ¿qué siente
 de lo que va sin término hablando,
 pues sois testigos, griegos valerosos,
 de mis riesgos y hechos gloriosos?
 Al tracio Reso, ¿quién le dio la muerte? 1020
 ¿Quién evitó lo que ordenaba el hado,
 con sus caballos, dando a Troya en suerte
 si dellos fuese el pasto o río tocado,
 que jamás al poder de Argos fuerte
 se rindiese el valor del teucro airado? 1025
 Y yo le di la muerte, y sus caballos
 truje al real de Grecia a presentállos.
 ¿Quién fue el que resistió a Télefo fiero
 en singular batalla de uno a uno?
 ¿Quién quitó a Lesbos del troyano impero? 1030
 Y a Ténedos, cuál otro si yo alguno?

1020 *Reso*: rey de Tracia aliado de los troyanos, que poseía unos blancos caballos dotados de extraordinaria velocidad, regalados por Ares (Marte). Los griegos, preocupados por su llegada a Troya, enviaron a Ulises y Diomedes a asesinarlo y robarle los caballos. A ello se refiere Ulises en los versos que siguen.

1028-1029 *Quién... a uno*: Télefo, rey de Misia, combatió contra los aqueos; fue herido por Aquiles quien, después de muchos años, le saneó con la misma arma; Ulises parece no tener relación con estos hechos, y el lugar puede deberse a una traducción apresurada del modelo. En las *Metamorfosis*, XIII, Ulises recuerda que fue él quien convenció a Aquiles a volver a la guerra y, por este motivo, sus hazañas son indirectamente obra del mismo Ulises (171-172): «Ergo opera illius mea sunt: ego Telephon hasta / pugnantes domui, victum orantemque refeci».

1030 *Lesbos*: entre las hazañas de Aquiles que Ulises considera indirectamente como obra suya por haberle convencido a guerrear (véase nota anterior), está la conquista de Lesbos. La referencia está clara en Ovidio (*Metamorfosis*, XIII, 273: «me credite Lesbón»), pero no tanto aquí.

1031 *Ténedos*: otra isla de la Tróade, cerca de Lesbos. También en este caso (véase notas anteriores), fue Aquiles quien mató a su rey Tenes y conquistó la isla, como recuerda Ulises en las *Metamorfosis* (XIII, 174), atribuyéndose indirectamente el mérito. Aquí, como en los lugares precedentes, cabe sospechar un insólito error de interpretación del modelo por parte del autor; parece improbable que se deba a un consciente intento de presentar a Ulises como engañador a través de unas sutilezas eruditas que muy pocos espectadores sevillanos entenderían. En todo caso, Ténedos tiene su importancia en la guerra, ya que allí se escondió la flota greciana tras la estratagema del caballo de Troya.

	¿Quién la estatua de Palas fue el primero que la sacó? Yo fuy, y no hay ninguno, si no es Diomedes, que conmigo entrase y a pesar de los teucros la sacase.	1035
	¿Quién detuvo la hueste que ya estaba para volverse a Grecia sin efecto, dejando a Troya que en su ser quedaba, y la hice aguardar por mi decreto? Cuando todo el ejército acababa de hambre. ¿quién libró su duro aprieto?	1040
	¿Fue Áyax o fue Ulises el que estuvo constante y de su hambre lo mantuvo? Al fin, concluyo, oh griegos, que en justicia se me deben las armas que os demando por razón justa y no por vil codicia, cual Áyax, que os las pide blasonando, yo truje Aquiles: ved si es injusticia quitármelas, que bien considerando lo que Áyax alega y lo que alego, no dudo que me deis las armas luego.	1045 1050
AGAMENÓN	Las armas que son pedidas me ponen en confusión, que no sé si a Telamón, si a Ulises le son debidas.	1055
	Vuestro alto parecer, capitanes valerosos, dad, que en casos tan dudosos, admitidos deben ser.	
DIOMEDES	Agamenón excelente, bien clara está la sentencia;	1060

1032 *la estatua de Palas*: el Paladio, efectivamente robada por Ulises y Diomedes (véase también v. 68), acción cuya importancia defiende con fuerza el mismo Ulises en las *Metamorfosis* (XIII, 337-349).

1036-1041 *Quién... aprieto*: véase Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 225-229.

1047 *blasonando: blasonado* B.

	tú sólo el caso sentencia, deja acuerdo de otra gente.	
	Las razones alegadas ten vivas en la memoria, y al que es dino de más gloria le sean las armas dadas.	1065
AGAMENÓN	Eso es lo que yo dudo.	
DIOMEDES	Eso no te ponga en duda; desata la lengua muda, haz con la justicia escudo.	1070
AGAMENÓN	Visto lo que han alegado, no sé a quién se deben dar.	
DIOMEDES	Eso es injuriar a quien más razón ha dado.	1075
AGAMENÓN	Vos, Menelao, ¿qué decís?	
MENELAO	Que los dos justicia tienen y a entrambos las armas vienen.	
ÁYAX	No sé, oh griegos, qué sentís. No basta que Ulises sea honrado de ver que ha sido contra mí de vos oído, que es más de lo que desea, sino que aun dudéis de darme el premio que se me debe; pues no hay porque Ulises lleve lo que no podéis quitarme.	1080
	Y cuando vuestra injusticia me hiciere agravio en esto, con esta, y en este puesto, haré buena mi justicia.	1085
ULISES	Si las armas han de darse por armas, toma las armas.	1090
ÁYAX	¿Qué aguardas, que no te armas?	

1072 AGAMENÓN: DIOMEDES B.

1090 *con esta*: se refiere a su espada.

ULISES	Aguardo el determinarse.	1095
AGAMENÓN	Sosegaos, fuertes varones, que el negocio está en sentencia y no en bélica violencia ni en arrogantes razones.	
DIOMEDES	Concluye ya, Agamenón, no los tengas de tal suerte.	1100
AGAMENÓN	No sé qué diga en que acierte.	
DIOMEDES	¿Dónde está tu discreción?	
AGAMENÓN	Porque definido sea este pleito, me parece que, pues la discordia crece, que se acabe por pelea.	1105
MENELAO	Para venir a ese punto, no sé yo de qué ha servido habernos aquí traído, y estar todo el campo junto.	1110
DIOMEDES	Si apaciguar es tu intento, ¿no ves que dando las armas al uno, que al que desarmas has de dejar descontento?	1115
	Pues si has de dejar quejoso al uno, al otro premiado, y al cabo has de ser culpado, ¿qué te tiene receloso?	
	Ponlos en campo, ellos sean los que el caso determinen, porque de ti no imaginen los que el fin desto desean.	1120
ÁYAX	Yo firmo ese parecer.	
ULISES	Yo lo firmo y lo demando.	1125
ÁYAX	Pues ¿qué estamos aguardando, si las armas lo han de hacer?	

1095 *el determinarse*: 'la sentencia'.

1107 *por pelea*: con un duelo entre los dos.

1122 *imaginen*: 'sospechen'.

ULISES	Determine Agamenón lo que quiere que se haga, y como él se satisfaga, ponte en campo, Telamón.	1130
ÁYAX	No sé yo si lo deseas.	
ULISES	No deseo ya otra cosa.	
ÁYAX	Es hablar de lengua ociosa.	
ULISES	No es huir de las peleas.	1135
ÁYAX	Cobarde, ¿quién ha huido?	
ULISES	Baladrón, ¿y quién te teme?	
ÁYAX	¿Quién? ¿El que de verme treme, que eres tú, vil abatido.	
AGAMENÓN	No es ese hablar para aquí; Áyax y Ulises, parad; el odio y saña dejad, y el coraje despedí.	1140
	Pues cuantos están presentes nadie no se determina cuál persona es la más dina de las armas excelentes, yo quiero, pues falta el día y la noche viene en vuelo, que luego que muestre el Cielo mañana el aurora fría,	1145
	que aquí do estamos agora nos juntemos los que estamos, y por agora nos vamos, pues ya de reposo es hora.	1150
	Harémosle relación al grave Néstor del hecho, y él dejará satisfecho a Ulises o a Telamón.	1155
	Cese el acuerdo con esto.	1160

1133 *ya: yo* Icaza.

1156 *Harémosle: Haremos la* Icaza.

1158 *y él dejará: y dejará* B Icaza; acepto la lectura de A, ya que la presencia del sujeto refuerza la atribución de responsabilidad a Néstor, que es lo que se decide aquí.

DIOMEDES	Paréceme que es muy bien.	
AGAMENÓN	Pues, Áyax, conmigo ven, y tú, Ulises, ve a tu puesto.	
ÁYAX	Aunque obedezco tu mando, Agamenón, más quisiera que el caso se concluyera, que estar plazos aguardando.	1165
AGAMENÓN	Presto será concluido.	
ÁYAX	Yo lo acabara más presto; mas vamos, que puesto en puesto, Áyax no será ofendido.	1170

ARGUMENTO DE LA CUARTA JORNADA⁸

Vista por los príncipes griegos la demanda entre Áyax Telamón y Ulises, después de haber habido varios pareceres, por los más principales votos del concilio le dan las armas a Ulises. Áyax, lleno de ira, después de haberles dicho muchas cosas a los del ayuntamiento, sacó su espada y, dejándose caer sobre la punta, cayó muerto. La Fama impide a los griegos llegar a su cuerpo, y así fue convertido en una flor, que en las hojas tenían el nombre de Áyax.

PERSONAS DE LA CUARTA JORNADA

Agamenón
Néstor
Áyax Telamón
Ulises
Menelao
Diomedes
Fama

⁸ El argumento de la cuarta jornada está omitido en A.

AGAMENÓN	Facundo Néstor, cuyo eterno nombre la Fama esparce en su divino canto, dándote gloria, y no de mortal hombre.	
	Bien sabido es de ti el cruel quebranto que en la troyana guerra se ha sufrido diez años ha, con tanta angustia y llanto, y habiendo ya el poder de Argos rendido la potencia de Asia, y pretendiendo volvemos al reposo conocido,	1175 1180
	estando nuestra vuelta apercibiendo, aprestada la flota a su viaje, la vela al blando céfiro hiriendo, Áyax me dijo que hacía ultraje a su valor si luego no le daba un solo don, de todo el gran pillaje.	 1185
	Y eran las fuertes armas que dejaba el lariseo Aquiles, y con esto quedar honroso y rico publicaba.	
	Ulises vino luego al mismo puesto, las armas juntamente demandando por razones bastantes que ha propuesto.	1190
	La causa de uno y otro esaminando, vista la fuerza que uno y otro tiene, les he ido mi acuerdo dilatando,	1195
	porque quiero que tú des al que viene derechamente aqueste don pedido, haciendo en esto lo que más conviene.	
	De ti es el fuerte Áyax conocido, y también lo es Ulises el prudente, y sabes lo que a entrambos es debido.	1200
	Lo que alegan también estensamente	

1177 *diez años ha*: la guerra de Troya, según la tradición, duró diez años.

1183 *céfiro*: viento suave del oeste, elemento tópico del lugar ameno ya en Virgilio y otros clásicos.

1188 *lariseo Aquiles*: el epíteto, ya presente en Virgilio (*Eneida*, II, v. 197; XI, v. 404), remite a Larisa, la región de Tesalia donde reinaba Peleo, padre de Aquiles.

	lo sabes, y por mí te es relatado, sentencia el caso, oh Néstor excelente, pues sólo a ti aqueste oficio es dado.	1205
NÉSTOR	Magnánimo Agamenón, no sé cómo responderte si no es con obedecerte, acetando el alto don. Que bien se deja entender que merced tan estremada por merced ha sido dada, y no por mi merecer, que habiendo como hay presentes varones tan valerosos, en las armas poderosos y en las letras eminentes, ¿de qué provecho será Néstor, caduco y perdido, que ha tres edades vivido y en la última está ya?	1210 1215 1220
	Mas ya que me concedéis, oh príncipes, tal favor, y por honrar a Nestor en tal lugar lo ponéis, sabed que yo estuve oyendo de Ulises y Telamón la una y otra oración y su justicia entendiendo. Sobre lo que han alegado en el caso, quiero ver de todos el parecer, primero que el mío sea dado.	1225 1230
AGAMENÓN	Varias opiniones veo: Menelao sigue una parte; Diomedes, con fuerza y arte,	1235

1221 *en la última está ya*: la edad del decaimiento físico y debilitación, hasta el fin de la vida.

1224 *Nestor*: aquí sin acento por la rima.

	es contrario en su deseo.	
	Parezcan los que pretenden las armas en esta audiencia, porque dada la sentencia den respuesta si se ofenden;	1240
	mas ya viene Telamón, Ulises no tardará; que el deseo le hará dejar toda dilación.	1245
ÁYAX	Por haberme detenido, excelente ayuntamiento, de tal descomedimiento, perdón me sea concedido.	
	Aquí me tenéis presente, haced lo que os agradare; con tal que mi honor se ampare, a todo estaré obediente.	1250
	Que por los dioses os juro que si a Ulises mi enemigo no he dado el justo castigo, es porque vivo seguro que será considerada mi justicia, y me daréis el premio, y si no, haréis que lo cobre con la espada.	1255 1260
AGAMENÓN	Eso aquí no se pretende; porque, si se pretendiera, este acuerdo no se hiciera.	
ÁYAX	Pues ¿qué razón os suspende? ¿No sabéis ya mi derecho? ¿No sabéis lo que he probado? ¿No entendéis, de lo alegado, que ellas demandan mi pecho?	1265

1264 *hiciera*: *diera* B; acepto la lectura de A, dado que supongo un error por atracción (v. 1263, *pretendiera*) en B.

	Y cuando, aunque no será	1270
	Ulises tan venturoso,	
	llevase el premio glorioso	
	que a mí el Cielo me lo da,	
	entiendan, los que aquí están,	
	que las armas agraviadas,	1275
	cuando a Ulises le sean dadas,	
	a voces me pedirán.	
ULISES	El colegio celestial	
	de los dioses soberanos	
	os guarde, fuertes grecianos,	1280
	y os defienda en todo mal.	
	Sobre nuestra pretensión	
	vengo, y aunque me he tardado,	
	sé bien que me será dado	
	el premio de mi razón.	1285
	Mi justicia os es notoria;	
	no tengo qué demandaros	
	ni de nuevo qué alegaros	
	para salir con victoria.	
	Todos sabéis claramente	1290
	mi justicia, y mi enemigo	
	vendrá a decir lo que digo,	
	si su pasión lo consiente.	
	Yo lo dejo a vuestro acuerdo,	
	yo me someto al que fuere,	1295
	y quien esto no hiciere,	
	ni pide razón, ni es cuerdo.	
AGAMENÓN	Aquí sola la justicia	
	es la que tiene el poder,	
	que no la hará torcer	1300
	el favor ni la codicia.	
	Y así, es razón declararse	
	ya con abierta licencia,	
	porque demos la sentencia	
	a quien debe el premio darse.	1305

	Traigan las armas aquí, porque a quien las diere el hado desde aquí vaya premiado.	
NÉSTOR	Eso me parece a mí.	
	Sosiegue todo ruido;	1310
	y tú, Júpiter divino, nos guía por el camino que ignora nuestro sentido;	
	de tal suerte, que no sea ofendido Telamón,	1315
	ni Ulises vea sin razón en el caso que desea.	
	Ya todos sois informados de la causa extensamente, habiendo estado presente a los hechos alegados.	1320
	Dad aquí vuestro decreto, a cuál de los dos sean dadas las armas tan demandadas.	
AGAMENÓN	Que a Ulises las den, decreto.	1325
MENELAO	Con la debida obediencia, contradigo esa razón, y digo que a Telamón se le deben por herencia.	
AGAMENÓN	Contra aquese acuerdo voy;	1330
	de Ulises son dignamente.	
MENELAO	Por valiente, y no elocuente, al fuerte Áyax las doy.	
AGAMENÓN	Ambas cosas son halladas en Ulises, cual sabemos.	1335
DIOMEDES	Esprimentado tenemos sus hazañas estremadas.	

1308 *desde: de A.*

1336 *Esprimentado: Esperimentado* B, anomalía señalada por Icaza; la forma está bien documentada en la época (véase CORDE), resulta utilizada por el autor también en su *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* (ed. Icaza, p. 202).

	Que así por fuerte poder, como por sabiduría, al enemigo vencía y esto bien se dejó ver.	1340
MENELAO	¿Qué defendió nuestra guerra: las armas, o la elocuencia? ¿Pudo sola su prudencia darnos en poder la tierra?	1345
	¿Con qué se mostraba Aquiles: con armas, o con razones? ¿Da esfuerzo a los corazones cobardes artes sutiles?	
DIOMEDES	Yo vi a Ulises sustener la guerra con su consejo y defender su consejo, porque así suplía el poder.	1350
MENELAO	Con la espada defendía Áyax todas nuestras cosas; no con razones melosas, mas con fuerte valentía.	1355
	Que si vitoria tenemos, con las armas se alcanzó; y pues Áyax las usó, a Áyax las armas demos.	1360
DIOMEDES	¿Dejó Ulises de tratallas y de seguir nuestra parte, y contra el poder de Marte ejercitarse con ellas?	1365
AGAMENÓN	¿No ves tú que esa es pasión, Menelao, y no justicia?	
MENELAO	Antes es gran injusticia el no seguir mi opinión.	
DIOMEDES	Nuestro ejército, ¿quién fue el que pudo sostenello?	1370

1362 *tratallas*: *traellas* B Icaza; prefiero enmendar con A, cuya lección configura de manera más coherente el paralelismo con *usó* del v. 1360. Ulises nunca dejó de ‘tratar las armas’, es decir *ejercitarse* (v. 1365) en su uso, tal como convenía al buen guerrero.

MENELAO	Áyax, que fue en defendello.	
DIOMEDES	Ulises lo tuvo en pie.	
	Cuando de hambre insufrible	
	perecía nuestra gente,	1375
	¿librola Áyax valiente	
	de miseria tan terrible,	
	o fue Ulises el que pudo	
	tal angustia defender?	
	Aquí más sirvió el saber	1380
	que de Áyax el escudo.	
	En hechos le vi mostrarse	
	en que los más esforzados	
	los vía estar retirados,	
	sin osar aventurarse.	1385
	En Troya, ¿quién fue el primero	
	que entrase, sino fue él?	
	Y en el asalto crüel,	
	no fue Ulises el postrero.	
MENELAO	Cuando el valiente troyano	1390
	en nuestra gente hiriendo,	
	por unos y otros rompiendo	
	del ejército greciano,	
	díganme quién frente a frente	
	defendía su furor:	1395
	si era Ulises hablador,	
	o si Áyax el valiente.	
	¿Cuántas veces nos quemara	
	en las naos sin salir dellas?	
	Y a otro no vi defendellas,	1400
	ni aun entiendo que otro osara.	
	Sólo Áyax fue el que hizo	
	al contrario retirar,	

1378 o: y B: u A; la enmienda con A es necesaria para restituir la coherencia de la pregunta de Diomedes.

1381 de Áyax: es necesaria la dialefa para mantener la correcta medida del verso.

1384 vía: 'veía'.

1390-1405 Cuando... aviso: se trata del motivo principal por el que Áyax merece las armas de Aquiles (véase también nota a los vv. 901-902).

	y así nos pudo librar con su esfuerzo y con su aviso.	1405
DIOMEDES	Otros hechos tan gloriosos hizo Ulises por su mano.	
MENELAO	¡Oh dioses! ¿Seso hay tan vano en varones tan famosos?	
	Siendo Áyax Telamón el que pide, no hay memoria; que le basta por vitoria a Ulises pedir el don.	1410
AGAMENÓN	Las razones entendidas del uno y otro alegadas, a Ulises deben ser dadas las armas de ambos pedidas.	1415
MENELAO	No entiendo yo que tal hecho se hará; que es injusticia.	
AGAMENÓN	Dime tú cuál sea justicia, si éste no es guardar derecho.	1420
MENELAO	A Telamón se las deben.	
DIOMEDES	A Ulises le son debidas.	
AGAMENÓN	Por mí le son concedidas.	
NÉSTOR	¿Hay otras cosas que prueben?	1425
MENELAO	¿Qué cosas hay que probar, pidiéndolas Telamón?	
AGAMENÓN	Si se han de dar por razón, a Ulises se deben dar.	
MENELAO	La guerra de tantos años, ¿quién fue el que la sustentó?	1430
DIOMEDES	Ulises, pues remedió por su industria tantos daños.	
	Aunque hazañas tan subidas cual hizo no las hiciera, porque él a Aquiles trujera, las armas le son debidas.	1435

1436 *porque él a Aquiles trujera*: Diomedes reconoce aquí que el mérito mayor de Ulises fue el de haber convencido a Aquiles a volver a la guerra, de la que se había retirado en Esciro tras haber sido deshonrado por Agamenón.

ÁYAX	Vuestro parecer contrario rompe de mí el sufrimiento, viendo, ilustre ayuntamiento, un acuerdo que es tan vario.	1440
	Vine ante vos confiado en mi razón y justicia, y hallo que la injusticia me tiene el paso tomado.	1445
	Antes que os determinéis estad del hecho advertidos, y no por pasión movidos, mirad bien lo que hacéis.	
	Porque mi palabra os doy con firme protestación de morir, o haber el don, en fe de quien siempre soy.	1450
AGAMENÓN	Áyax, no será eso parte para hacernos torcer de dar nuestro parecer, aunque sea contra Marte.	1455
	Sosegaos, que aquí no hay fuerza de amistad que nos obligue, ni dádiva que nos ligue, por quien la justicia tuerza.	1460
	Y para que al fin declare Néstor, a vos os es dado que por vos sea pronunciado lo que en esto se acordare.	1465
	Vos, Menelao, ¿qué decís? ¿A quién las armas daremos?	
MENELAO	A Telamón las debemos, si ley y razón seguís.	
AGAMENÓN	Diomedes, ¿a quién las dais?	1470
DIOMEDES	A Ulises que se le deben.	

1451 *protestación*: ‘declaración’, dentro del léxico judicial que aparece a menudo en la obra (véase más abajo *fallamos* v. 1489).

AGAMENÓN	Pues a Ulises se las lleven.	
MENELAO	Mirad bien lo que votáis.	
AGAMENÓN	Grave Néstor, ¿quién merece llevar las armas sagradas?	
NÉSTOR	A Ulises deben ser dadas, y esto en esto me parece.	1475
AGAMENÓN	En voz alta, padre caro, el tenor desta sentencia pronuncie vuestra elocuencia en que sois único y raro, porque vuestra autoridad a nuestro acuerdo la de y servirá de dar fe a nuestra pura verdad.	1480

Sentencia contra Áyax

NÉSTOR	Visto todo lo alegado de Telamón el valiente y de Ulises elocuente sobre lo que han demandado, fallamos que a Ulises den las armas, porque es razón; y esto firma Agamenón, Diomedes, Néstor también.	1485 1490
ÁYAX	Ingratos griegos, ¿este premio lleva quien contra el Cielo y dioses ha podido defender vuestra parte, dando prueba del valor que mi ánimo ha regido? Pues ingratos, ¿pareceos que comprueba esta ofensa a los males que he sufrido? ¿Pareceos que es razón que Ulises sea de Áyax vencedor y Áyax lo vea?	1495 1500

1477 *alta padre*: *alta o padre A.*

1495 *dando*: 'habiendo dado'.

1497 *comprueba*: 'corresponde'.

	¿De quien temblaba todo el frigio suelo agora el vil Ulises con razones lo sobrepuja, y no castiga el Cielo tal maldad en tan bárbaros varones? Acabe Áyax, deje el mortal velo, no viva el que los teucros escuadrones deshizo por vengaros; muera agora, y muera por su mano vencedora.	1505
MENELAO	¡Oh caso horrible! ¡Oh estraña desventura! ¡Oh injusta muerte que la justa vida quitaste a Áyax, cuya suerte dura será del mundo con razón sentida! Llorad griegos; que el hado nos procura el debido castigo en la partida. ¡Ay Troya, Troya, cuánto a Grecia cuestras, aunque por tierra están tus fuerzas puestas!	1510
	Juntaos conmigo, ejército excelente; honremos en la muerte al que viviendo dio eterno nombre a nuestra griega gente, y honrosa fama nos dejó muriendo. Entreguemos el cuerpo al fuego ardiente, como es costumbre, el sacro altar cubriendo de reses, ofreciendo el sacrificio en nombre de Áyax, a Júpiter propicio.	1520
AGAMENÓN	No se le niegue al fuerte Áyax la gloria que el celestial concilio le concede, y de nosotros la immortal memoria, que Marte quiere que su esfuerzo herede.	1525
DIOMEDES	Juntemos los despojos de vitoria que ya ganó, pues sólo en esto puede nuestro deseo honrallo, dando al fuego sus armas, preservando el uso griego.	1530

1505 *el mortal velo*: el cuerpo.

1519 *griega: griga* A.

1524 El verso es hipermétrico.

1532 *uso griego*: privilegio reservado a los héroes, como en el caso de Patroclo narrado en *Eneida*, XXIII.

FAMA

Griegos ingratos, nadie no se atreva
de Áyax tocar el cuerpo glorioso,
que dio viviendo de virtud tal prueba, 1535
que ha sido igual a Marte poderoso.
Su espíritu immortal Jove lo lleva
a los Elísios a immortal reposo;
el cuerpo vuelve en flor que dél se nombre,
y en sus hojas de Áyax quede el nombre. 1540
Este acuerdo de Jove altitonante,
celebro yo, la Fama generosa,
porque de Áyax el valor se cante,
desde do nace Febo a do reposa.
Y porque el auditorio circunstante 1545
que oído ha la tragedia dolorosa
se vaya a reposar, pido en descuento,
que muestre con aplauso el ir contento.

Fin de la Tragedia segunda

- 1538 *los Elísios*: los Campos Elíseos, el lugar del Hades destinado a los hombres virtuosos.
1539 *el cuerpo... nombre*: alude a la transformación de Áyax en la flor que lleva su nombre,
narrada en las *Metamorfosis* de Ovidio (Libro XIII).
1544 *desde... reposa*: de oriente a occidente.
1548 *Tragedia segunda*: *Comedia segunda B*.

***TRAGEDIA
DE LA MUERTE DE VIRGINIA
Y APIO CLAUDIO****

* El título aparece después de las *Dramatis personae* de la obra en AB Icaza SIDCA 2004.

ARGUMENTO DE LA TERCERA TRAGEDIA,* DE VIRGINIA Y APIO CLAUDIO**

Apio Claudio, uno de los diez regidores que había en Roma, que llamaban decenviros, se enamoró de Virginia, noble doncella romana, hija de Virginio, capitán de Roma. Y viendo el Apio Claudio que por ninguna vía había orden de atraerla a su voluntad, acordó de comunicallo con un criado suyo llamado Marco Claudio, y mandole que la aguardase en la calle, y, en saliendo de su casa, la asiese diciendo que era su esclava, y que la llevase a su tribunal, adonde él la mandaría depositar adonde él tuviese lugar de poder gozar della. El criado lo hizo así, y, encontrando a Virginia, asió della diciendo que era esclava suya. Acudió gente; al fin fue llevada ante su señor Apio Claudio, el cual, después de haber oído las razones del criado y las voces del pueblo, la mandó poner en la cárcel hasta tanto que él determinase lo que sobre ello fuese justicia. Y viendo que le daban voces ser injusticia la¹ que hacía, la dio en fiado o en depósito a un tío de Virginia, para que la trujese el siguiente día al audiencia. En este espacio, avisaron a Virginio, su padre de la doncella, el cual vino y él mismo la llevó al audiencia, donde Apio Claudio mandó que se la diesen por esclava a su criado Marco Claudio. El padre, viendo que le mandaban entregar la hija al otro, sacó una daga y dióle allí de puñaladas delante de todos y del juez que, queriéndolo prender, fue tras él, y, haciendo camino él Virginio por medio de todos, se libró dél y fue huyendo. El Senado, sabido esto y la verdad de todo el negocio, mandó prender a Apio Claudio y a su criado, y hizo jueces de la causa a Lucio Valerio y a Marco Horacio, hombres principales de Roma, que se hallaron presentes cuando el Marco Claudio la prendió en la calle, y dieron libertad al padre para que viniese a pedir justicia. Vista la información

* *tercera tragedia* : la numeración procede del orden de aparición de las cuatro tragedias en las ediciones antiguas, siendo ésta la tercera de la serie, véase «Criterios de edición».

** El argumento está omitido en A.

¹ *la* : *lo* Icaza.

y sustanciado el caso, mandaron que Marco Claudio fuese ahorcado y hecho cuartos, y Apio Claudio, atento a la dignidad del oficio, que le diesen garrote en la cárcel adonde estaba y que fuese echado en el río Tíber. Virginio, que se halló presente a la sentencia, suplicó a los jueces que el criado fuese libre, porque él hizo lo que su señor le mandó, y que fuese ejecutada la sentencia en el señor. Los jueces le concedieron a Virginio lo que pidió y desterraron a Marco Claudio de Roma. Fueron a ejecutar en Apio Claudio y halláronlo muerto en la cárcel, que él mismo se había muerto, y en cumplimiento del auto lo llevaron y echaron en el río.

Representose esta Tragedia en la güerta de Doña Elvira, por el ecelente y ingenioso representante Pedro de Saldaña, año de mil y quinientos y ochenta, siendo Asistente de Sevilla Don Francisco Zapata de Cisneros.²

TODAS LAS PERSONAS DE ESTA TRAGEDIA DE VIRGINIA Y APIO CLAUDIO

Apio Claudio, decenviro o regidor de Roma

Marco Claudio, criado suyo

Virginia, matrona romana³

Tucia, criada suya

Lucio Valerio, hombre principal de Roma

Marco Horacio, hombre principal de Roma

Numitorio, tío de Virginia

Icilio, esposo de Virginia

Petilio, decenviro o regidor de Roma

Duilio, decenviro o regidor de Roma

Portero del audiencia

Virginio, padre de Virginia

Lentulo, soldado

Rabuleyo, soldado

Edil, alguacil del Senado

Escribano del Senado

Alcaide de la cárcel

² *Cisneros* : sobre el contexto de la primera representación de la obra, véase *supra*, «Historia del texto».

³ *matrona romana* : el atributo de matrona a Virginia no es correcto, siendo solamente esposa prometida de Icilio y, por lo tanto, aun doncella.

PERSONAS DE LA PRIMERA JORNADA

APIO CLAUDIO

Injusto Amor, que en vivo fuego enciendes
mi alma, abre camino a la torpeza
en que voy dando de ojos do pretendes.

Bien sé que potestad ni fortaleza
pueden nada contigo, y que desnudo
domas de los leones la braveza.

Bien sé que del gran Júpiter no pudo
la ira ardiente domeñar tu saña,
ni de Marte la espada y fuerte escudo.

El que piensa que puede más se engaña,
que en lo más alto del impíreo Cielo
la flecha enclavas con destreza estraña.

3 *dando de ojos*: 'cayendo de pechos en el suelo'.

Si a los dioses del superno vuelo
ni el ser dioses los libra de tu mano
¿qué podré yo, que habito el bajo suelo? 15
¡Ay, Amor fiero y, aunque dios, tirano,
que así has querido conturbar un pecho
que libre de tu fuego vivió ufano!
¿Qué gloria has conseguido, qué provecho,
qué triunfo, qué renombre, qué corona, 20
de poner mi vejez en tal estrecho?
¿No ves –¡ay Amor ciego!– que abandona
la dinidad de mi romano oficio
tal flaqueza, y deslustra mi persona?
¿No ves que será en mí mayor el vicio, 25
cuanto es mayor la potestad que tengo,
que en los que se permite tu ejercicio?
Si esto es así, ¿por qué a dejar no vengo
tu peligrosa y fiera compañía,
y el remedio del daño me detengo? 30
Yo quiero desviar la fantasía
de la ingrata Virginia –¡ay qué locura!–,
que en ella vive la memoria mía,
que yo no puedo en mí, ni mi ventura
quiere que pueda, que ella es quien me rige 35
a tanto mal, dolor y desventura.
Virginia es quien mi ánimo corrige
movido del deseo poderoso,
la que me instiga y con afeto aflige;
ella me trae sujeto y temeroso, 40
sin osar descubrir mi ardiente llama
a quien me pueda procurar reposo.

13 *Si a los dioses del superno: Si de los dioses el superno* AB Icaza; acepto la enmienda por conjetura de SIDCA 2004, que intentan restituir el sentido.

21 *estrecho*: «metafóricamente vale aprieto, peligro, necesidad, riesgo, contingencia» (*Auto-ridades*); aparece varias veces en las tragedias con este significado.

33 *memoria*: una de las tres potencias de alma (memoria, entendimiento, voluntad); véase más adelante, vv. 324 y 883.

	Si el temor de perder mi honor y fama es causa que yo muera, si ya muero por encubrirme y el Amor me llama, no me parece que seré el primero a quien Amor rindió, aunque no conviene de Amor el fuego en quien gobierna impero. Yo quiero, pues la suerte así me tiene, dar cuenta a Marco Claudio, mi criado, que a mí lo veo venir y, pues él viene sin llamarlo, del Cielo es enviado.	45 50
MARCO CLAUDIO	Tu soledad me obliga, señor mío, que traspase los límites que debo de crianza y me atreva a un desvarío tal cual es preguntar caso tan nuevo. En esta parte con razón confío que entenderás la fe con que me muevo y así te ruego la ocasión me digas de tus suspiros, ansias y fatigas.	55 60
APIO CLAUDIO	Aunque tengo experiencia del constante amor con que continuo me has servido, no puedo en la ocasión que veo delante decir lo que reservo a mi sentido.	
MARCO CLAUDIO	Por el poder de Júpiter tonante te ruego no me tengas abscondido lo que así te conturba, pues mi vida sabes que a tu servicio está ofrecida.	65
APIO CLAUDIO	¿Para qué quieres, Marco Claudio amigo, que yo te diga el mal que me atormenta y ser de la miseria mía el testigo, si ha de causarte compasión mi afrenta?	70
MARCO CLAUDIO	Razón será que junto yo contigo el mal acerbo que te aflige sienta y, si en poder humano está el remedio, buscarlo, o morir yo faltando el medio.	75
APIO CLAUDIO	Bien sé cuánto más que eso me promete tu gran fidelidad, mas la aspereza de mi mal, que a su ira me somete,	

	no da remedio humano a su crüeza.	80
MARCO CLAUDIO	No des lugar, señor, que así te apriete la vil desconfianza en tu tristeza; cobra esfuerzo, descúbreme tu pecho, pues sabes que por ti seré deshecho.	
APIO CLAUDIO	Quiérote descubrir lo que hay en esto, si tuviere valor para contallo. Tú sabras –¡ay amor!– que yo estoy puesto en un paso, que tiemblo imaginallo; en él acabará mi vida presto, sin que remedio pueda remediallo, que así, como la causa no es del suelo, así el remedio pide ser del Cielo.	85
	¿Tienes noticia de un plebeyo honrado que se nombra Virginio, que con gente de guerra está por capitán nombrado, que en Álgido se aloja ahora al presente?	95
MARCO CLAUDIO	Señor, bien le conozco y he tratado.	
APIO CLAUDIO	Pues deste nace la ocasión urgente.	
MARCO CLAUDIO	¿Qué me dices señor, das en amallo?	
APIO CLAUDIO	No, mas tengo ocasión para adorallo.	100
	La causa es que este Virginio tiene una hija, por él así nombrada, por quien me fuerza el Cielo que yo pene sin esperar piedad mi alma abrasada. Ésta el remedio a mi dolor detiene, ésta mi firme amor no estima en nada, ésta a mi justo ruego se desvía, ésta llama locura el ansia mía.	105
	Vídela –¡ay triste!– en la solenne fiesta que el mes de junio el pueblo religioso celebra a la inviolable y sacra Vesta,	110

96 *Álgido*: cadena de montañas cerca de Roma donde, según la fuente de Tito Livio (*Ab urbe condita*, III, 44, 2), estaba acampado Virginio como comandante de su centuria.

111 *inviolable y sacra Vesta*: la evocación del culto a la diosa romana del hogar y de la familia, que se repite en el texto (véase v. 415), no aparece en la fuente de Tito Livio y tiene un importante significado en la acción representada.

	para nunca jamás tener reposo. Hele enviado sin tener respuesta muchos recaudos y ella con odioso ceño revuelve oyendo el nombre mío; y así, muriendo, ardo en su desvío.	115
	Querría que tú fueses a mi llanto tan pñadoso cuanto rigurosa Virginia, a quien adoro y quiero tanto cuanto jamás se ha visto amada cosa, que, viendo el duro y mísero quebranto en que muero, que dejes la enojosa pereza y de mi parte le declares cuál me tiene y así mi vida ampara.	120
MARCO CLAUDIO	Si está el remedio a tu críel tormento, señor, que yo a Virginia le dé cuenta de tu mal, da lugar al sentimiento y esperanza a tu esquivia y dura afrenta.	125
APIO CLAUDIO	Pues confiado en ti me voy contento.	
MARCO CLAUDIO	Guíete Amor, que tu congoja aumenta, y a mí mueva la lengua de tal suerte que ablande el pecho a quien te da la muerte.	130
VIRGINIA	Tucia, ¿notas la belleza del campo, las varias flores, los regalados olores que alegran toda tristeza? Mira el Tíber coronado de verdes hojas corriendo, haciendo sonoro estruendo que alivia cualquier cuidado.	135
TUCIA	Eso mesmo contemplaba y doyte mi fe, señora, que su contento mejora quien este lugar gozaba.	140
VIRGINIA	Si tan cerca no estuviera de la ciudad, yo te juro que a gozar deste aire puro	145

	aquí cada día viniera.	
	Y si fuera permitido	
	a mi honestidad tal cosa,	150
	aquí viviera gozosa	
	y apartada de ruido.	
	Mas temo que este camino	
	tomado a la diestra mano	
	entra en el pueblo romano	155
	y es frecuentado contino.	
TUCIA	¿Eso te da alteración?	
VIRGINIA	Sí, porque la honestidad,	
	para evitar la maldad,	
	manda huir la ocasión.	160
	Y así, viniéndome aquí,	
	no faltará quien me siga,	
	quien me murmure y quien diga	
	lo que quisiere de mí.	
TUCIA	Tu casta opinión refrena	165
	las lenguas a maldicientes.	
VIRGINIA	Aun quitando inconvenientes,	
	su injusto furor no enfrena,	
	que bien sabes el cuidado	
	con que guardo mi pureza,	170
	y mira tú la flaqueza	
	de Apio Claudio en este estado.	
	Si con no darle ocasión	
	arde por mí, di ¿qué fuera	
	si alguna ocasión le diera?	175
TUCIA	Digo que tienes razón.	
	Mas anda devaneando;	
	y así no es de hacer cuenta.	
VIRGINIA	¿No quieres tú que yo sienta	

148 *aquí cada día viniera*: *cada día aquí viniera* SIDCA 2004 que enmienda por conjetura considerando hipermétrica la lectura de AB.

156 *contino*: 'continuamente'.

178 y *así*: *así* SIDCA 2004.

	verle por mí suspirando?	180
	¿No soy en esto ofendida?	
	¿Qué cuenta en mal tan penoso	
	dó a Icilio, mi caro esposo,	
	a quien estoy prometida?	
	Que no sólo le aprovecha	185
	para conseguir corona	
	ser honesta una matrona,	
	mas ser libre de sospecha.	
MARCO CLAUDIO	Este camino siguieron	
	Tucia y Virginia. Yo creo	190
	que son las dos que allí veo,	
	si la senda no torcieron.	
	Ellas son, quiero llegar.	
VIRGINIA	Tucia, gente veo venir.	
TUCIA	Comencémonos a ir,	195
	que no es tiempo de aguardar.	
MARCO CLAUDIO	Bella Virginia, un momento	
	os suplico que a escucharme	
	os detengáis, si el hablarme	
	no os causa algún descontento.	200
VIRGINIA	Marco Claudio, más razón	
	fuera dejarnos aquí	
	solas que impedir así	
	tan dulce conversación.	
MARCO CLAUDIO	No quisiera yo alteraros,	205
	ni daros con mi venida	

183 *esposo*: Virginia, como se ha dicho, aun no se ha unido en matrimonio con su prometido Icilio, aunque le llama «esposo» como en la fuente de Tito Livio («sponsus Icilius», *Ab urbe condita*, III, 45, 5).

195 *Comencémonos a ir*: *Comencemos a huir* B Icaza SIDCA 2004; por el contexto, parece más coherente la decisión de alejarse con calma del lugar (véase v. 196) frente a un posible encuentro indeseado. La huida representaría una reacción excesiva, en esta fase de la acción.

	pesadumbre, mas servida sed de un punto sosegaros, y oídmelo solo un recaudo, en que os va más que pensáis.	210
VIRGINIA	El recaudo sea que os vais.	
MARCO CLAUDIO	Si haré, habiéndoslo dado.	
VIRGINIA	No te detengas, di luego.	
MARCO CLAUDIO	Señora, así lo haré.	
	¿Por dónde comenzaré?	215
TUCIA	Deje ya tanto sosiego. No nos detenga aguardando, que es sospechoso el lugar, y, si piensa de abreviar, diga o quédese pensando.	220
MARCO CLAUDIO	Virginia, cuya belleza es tan alta, que envidiosa tiene a Juno y cipria diosa, al Cielo y naturaleza,	
	Apio Claudio, mi señor, humilde te envía a pedir que quieras ya permitir dar remedio a su dolor.	225
	Promete hacerte una de tu linaje y del mundo, y a tu padre sin segundo en nobleza y en fortuna.	230
	No pierdas tal ocasión, ven en su justa demanda, que, pues te ruega el que manda, otorga su petición.	235
VIRGINIA	Vuelve y di que antes del Cielo un rayo sobre mí venga que tal esperanza tenga de mi puro y casto celo;	240

216 *Deje*: *Deja* A.

223 *cipria diosa*: Venus, que según el mito tiene en la isla de Chipre su culto más antiguo.

	que la tierra aquí se abra y dentro de sí me asconda que a su intento corresponda el mío en obra o palabra.	
MARCO CLAUDIO	Deja aparte ese odio ciego y esa voluntad se tuerza con quien puede hacer por fuerza lo que te pide por ruego.	245
VIRGINIA	Fuerza bien podrá hacella al cuerpo y haber tal palma, mas quedará esenta el alma, porque no tocará en ella.	250
APIO CLAUDIO	Oyendo, Virginia mía, tu voz, vine sin sosiego, ardiendo el alma en el fuego que crece con tu porfía.	255
	Pido que me des licencia para decirte la pena que me oprime, aflige y pena cual ya tienes experiencia.	260
	Y no des lugar que acabe en este tormento fiero quien te quiere cual te quiero cual sabes y el Cielo sabe.	
	Tu oído aplica a mi llanto, mi llanto toque tu oído, y ese pecho endurecido deje la dureza un tanto.	265
VIRGINIA	Apió Claudio, esa pasión por mí no se compadece, ni aun en quien eres parece sino falta de razón.	270
APIO CLAUDIO	¿Qué razón puede tener quien habla estando sin vida, quien tiene el alma ofrecida a ti, y a tu disponer,	275

	quien a los dioses desprecia por ti, que su honor no estima, quien sola a Virginia intima y más que a los dioses precia,	280
	que a Juno, Venus, Diana, y los más dioses del Cielo adora el humilde suelo, yo a Virginia soberana?	
	Virginia, es el bien que adoro, sola a Virginia codicio, a Virginia en sacrificio doy esta alma deshecha en lloro.	285
VIRGINIA	Buen ejemplo das de ti, Apio Claudio, y de tu edad, pues con tanta libertad te ofendes a ti y a mí.	290
APIO CLAUDIO	No hay ofensa que me haga, que mi liviandad en esto tiene el Cielo por honesto.	295
VIRGINIA	Pues él te dará la paga.	
APIO CLAUDIO	No te vayas, vida mía, vuelve, mi Virginia, vuelve, vuelve o el rostro revuelve, darme has vida y luz al día.	300
	¿No quieres? ¿Así me dejas, sin la luz de tu belleza? ¿Así alegras mi tristeza? ¿Así das oído a mis quejas?	
	Tras ti voy, mas —¡ay cuitado!—, que mi oficio me refrena, mi dignidad me condena a morir desesperado.	305
MARCO CLAUDIO	Señor mío, ten sosiego.	

277-288 *quien... lloro*: es evidente aquí la alusión a la célebre divinización de Melibea por parte de Calisto en el primer auto de *La Celestina*.

APIO CLAUDIO	¿Qué sosiego ha de tener quien ve el cuerpo padecer y el alma arder en tal fuego?	310
MARCO CLAUDIO	Procuremos un remedio como acabe tu mal fiero.	
APIO CLAUDIO	Sin Virginia no lo quiero, que sin ella no hay buen medio.	315
MARCO CLAUDIO	Ella quizá lo dará viendo tu valor constante y aquel pecho de diamante a tu llanto moverá.	320
	No des tal nota de ti, que es mengua de tu valor.	
APIO CLAUDIO	¿Qué mengua, si rige Amor las potencias que hay en mí?	
	Déjame, no me consueles ni me finjas esperanza, que en verte con tal templanza entiendo que no te dueles.	325
	Llora, llora como yo, da voces, convoca el Cielo, deja de darme consuelo en la miseria en que está.	330
MARCO CLAUDIO	Si tu congoja y pasión se remedia dando voces, haré que bajen los dioses de su celestial unión,	335
	convocaré con mi llanto los hombres, haré moverse los montes y condolerse todo el reino del espanto.	340
APIO CLAUDIO	No pide menos extremo el dolor que me atormenta, sino que el Cielo lo sienta, los dioses y el dios supremo.	

324 *potencias*: son las potencias del alma, véase v. 33.

330 *da*: *dó* Icaza.

344 *el dios supremo*: 'Júpiter'.

	Mas dime, ¿harás por mí una cosa en esta parte?	345
MARCO CLAUDIO	Quemaré el templo de Marte y el de Júpiter por ti.	
APIO CLAUDIO	Pues haz lo que te dijere. Pues no tengo otro remedio, este quiero que sea el medio para que no desespere:	350
	desde hoy has de acechalla a Virginia y, en saliendo, has de asir della diciendo ser tu esclava y demandalla.	355
	Si acudiere gente luego, para encubrir tu malicia, apellida la Justicia, a voces y sin sosiego.	360
	Dirás que es esclava tuya y que, siendo niña, fue hurtada, que se te dé, se te vuelva y restituya.	
	Con esto has de encaminalla, della asido con violencia, al tribunal de mi audiencia, donde te mando llevalla.	365
	Allí me será pedida de ti, y de otros impedido, de ti seré persuadido, siendo de otros defendida.	370
	Yo, viendo el pleito trabado, la haré depositar donde la pueda gozar, con que acabe mi cuidado.	375
	¿Has entendido del modo que mando que hagas esto?	

353-360 *desde hoy... sin sosiego*: sigue aquí de cerca el modelo de Tito Livio (*Ab urbe condita*, III, 44, 5).

355 *della diciendo*: *della y diciendo* Icaza.

MARCO CLAUDIO	Entendido está, y dispuesto estoy a cumplillo todo.	380
APIO CLAUDIO	Pues no te detengas más; disponde a la obra luego.	
MARCO CLAUDIO	No tendrá mi alma sosiego, viendo, señor, cual estás, hasta tanto que a tu gusto cumplido vea tu deseo.	385
APIO CLAUDIO	De tu fidelidad creo que te duele mi disgusto.	

ARGUMENTO DE LA SEGUNDA JORNADA⁷

Marco Claudio prende a Virginia diciendo ser su esclava. Lucio Valerio y Marco Horacio acuden a las voces; van con Virginia al tribunal de Apio Claudio. Numitorio, tío de Virginia, y Icilio, su esposo, llamados por Tucia, criada de Virginia, acuden. Apio Claudio la manda depositar en la cárcel; contradícelo Lucio Valerio y Marco Horacio y todo el pueblo. Mándala dar en depósito a Numitorio, su tío, para que la traiga otro día al Audiencia. Numitorio la recibe y avisan a Virginio, padre de Virginia, de lo que pasaba.

PERSONAS DE LA SEGUNDA JORNADA

Marco Claudio
Virginia
Tucia
Lucio Valerio
Marco Horacio
Numitorio
Icilio
Apio Claudio
Petilio, decenviro
Duilio, decenviro
Portero

382 *luego*: 'al instante'; aparece con este significado a lo largo de la obra.

⁷ El argumento de la segunda jornada está omitido en A.

MARCO CLAUDIO	Lleno de ansias y cuidado eterno, forzado a la obediencia y fe que obliga a mi fidelidad, trazo, y gobierno, a mi deseo que este fin consiga, que, si está en que yo baje al hondo Infierno remediar de Apio Claudio la fatiga, no me pondrá temor, y su tormento por esta causa sufriré contento.	390 395
	Once veces ha Febo parecido en el Oriente, al mundo su luz dando, y otras tantas con Tetis se ha abscondido, después que ando a Virginia procurando, que de noche ni día no he podido encontrarla, por dar al hecho infando el fin que de Apio Claudio es deseado, con que acabe su angustia y mi cuidado.	400 405
	Y si la suerte favorable aspira mi hecho en la demanda que consigo, si da lugar el Cielo y no se afra contra mí, ni el amor me es enemigo, yo haré que Apio Claudio, que suspira por Virginia, repare el cruel castigo; y así voy a buscalla como suelo. Guíeme Amor, y sea en mi ayuda el Cielo.	410 415
VIRGINIA	¿Hoy me dices, Tucia mía, que hacen solenne fiesta a la teucra y pura Vesta?	415

392 *deseo que este: deseo a que este* SIDCA 2004.

397-399 *Once veces... abscondido*: han pasado once días. Once veces ha salido el sol (Febo) a oriente y se ha puesto a occidente, entrando en el mar personificado por la diosa Tetis.

400 *procurando*: 'buscando', como en el v. 436.

405 *aspira*: 'inspira'; las dos formas conviven en la época; véase también *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, v. 287 y *Tragedia del príncipe tirano*, v. 401.

415 *teucra y pura Vesta*: el epíteto 'teucra' (troyana) referido a la diosa Vesta no tiene fácil explicación, dado que no se relaciona con la historia de la ciudad mítica; según apuntan SIDCA 2004, puede remitir a la asimilación entre Roma, fundada por el troyano Eneas, y Troya. Como ya se ha indicado, la evocación a Vesta no aparece en la fuente de Tito Livo.

TUCIA	Sí, señora, hoy es el día.	
VIRGINIA	¿Qué quieres tú que hagamos?	
TUCIA	Eso queda a tu elección, pues le tienes devoción.	
VIRGINIA	Eso es decir que allá vamos.	420
TUCIA	Sin duda, ese fue mi intento, si me has querido entender.	
VIRGINIA	Lo que a Tucia da placer, a Virginia da contento.	
TUCIA	No es nuevo recibir yo tus mercedes generosas.	425
VIRGINIA	Deja, Tucia mía, esas cosas, que obligada a más esté.	
TUCIA	Esta plaza atravesemos, que ataja grande camino.	430
VIRGINIA	Por dónde fueres, camino.	
TUCIA	Por aquí, porque atajemos.	
MARCO CLAUDIO	(¡Oh punto, el más deseado para el fin de mi deseo! Punto dichoso, pues veo lo que tanto he procurado.)	435
VIRGINIA	¿Quién es éste que nos sigue?	
TUCIA	No sé, no se te dé nada.	
VIRGINIA	El alma siento alterada.	
TUCIA	No hay causa a que tal te obligue.	440
VIRGINIA	Una súbita pasión con afecto me estimula.	
TUCIA	Cobra esfuerzo y disimula.	
VIRGINIA	No lo sufre el corazón.	
TUCIA	Anda, que vas desmayada.	445

420 *allá vamos*: la causa de la vulnerabilidad de Virginia, es decir su intención de asistir a las celebraciones en honor de la diosa Vesta, no procede del modelo de Tito Livio (*Ab urbe condita*, III, 44, 6), donde Virginia es capturada por Marco Claudio mientras se está dirigiendo a la escuela del Foro.

VIRGINIA	¡Ay Tucia, que andar no puedo, que me tiene un frío miedo de pies y manos cortada!	
MARCO CLAUDIO	(Marco Claudio, apresta el ánimo, huya de ti el vil temor, que en el riesgo es el valor del corazón que es magnánimo.)	450
VIRGINIA	¡Ay, sin ventura de mí!	
MARCO CLAUDIO	¡Marco Claudio es el que viene! (Pues que nada me detiene, ¿qué dudo? ¿Qué aguardo aquí?)	455
VIRGINIA	Virginia, di, ¿dónde vas?	
MARCO CLAUDIO	Voy a la solenne fiesta que hay en el templo de Vesta.	
VIRGINIA	Comigo, y no al templo, irás.	460
MARCO CLAUDIO	¿Contigo, fiero tirano?	
VIRGINIA	Sí, pues que mi esclava eres y estar conmigo no quieres, irás por fuerza de mano.	
MARCO CLAUDIO	Traidor, ¿tal maldad emprendes, y tal cosa osas decir?	465
VIRGINIA	Sí, y así por fuerza has de ir; veamos si te defiendes.	
MARCO CLAUDIO	¡Júpiter, dame tu ayuda, porque en tu deidad no dude!	470
VIRGINIA	¡No hay Júpiter que te ayude!	
MARCO CLAUDIO	¡Dioses! ¿No hay dios que me acuda?	
VIRGINIA	¿Qué te sirve resistir?	
MARCO CLAUDIO	Morir en esta demanda, porque tu maldad infanda en mí no puedas cumplir.	475
VIRGINIA	¿No hay justicia, pues? ¿No hay dioses?	
MARCO CLAUDIO	¡Justicia y dioses habrá!	

446-448 ¡Ay Tucia... *cortada!*: la imagen de la joven paralizada por el miedo está ya en Tito Livo («Pavida puella stupente», *Ab urbe condita*, III, 44, 7).

476 *en mí no puedas cumplir: no puedas cumplir en mí* A.

TUCIA	¡Marco Claudio suéltala, o el Cielo heriré a voces!	480
MARCO CLAUDIO	Aunque revientes gritando, Virginia ha de ir conmigo.	
VIRGINIA	No será tal, enemigo, o morir, mi honor guardando.	
TUCIA	¡Justicia, pueblo romano! ¡Justicia, en tan gran maldad!	485
MARCO CLAUDIO	Virginia, haz mi voluntad.	
VIRGINIA	Pérfido, tu intento es vano.	
LUCIO VALERIO	¿Qué puede ser este estruendo?	
TUCIA	Lucio Valerio, señor. Marco Horacio, dad favor a la que están ofendiendo.	490
LUCIO VALERIO	Romano, deja esa romana.	
MARCO CLAUDIO	Señor, es esclava mía.	
TUCIA	¡De la verdad se desvía!	495
MARCO CLAUDIO	No miento ¡vive Diana! Que yo información daré ser verdad y no malicia, y vamos a la Justicia, do ser mía probaré.	500
TUCIA	Ésa es grande falsedad, que de Virginio romano es hija, y esto es muy llano.	
MARCO CLAUDIO	Eso afirma mi verdad; que Virginio la engendró no os lo niego, mas decí, ¿si la madre es mía, ¿de mí no es el fruto que nació?	505

479 *suéltala*: debe leerse con acento en la última sílaba para respetar la métrica.

485-486 *¡Justicia... maldad!*: en la fuente es la nodriza quien acompaña a Virginia y pide desesperadamente la ayuda del pueblo romano (Tito Livio, *Ab urbe condita*, III, 44, 7).

493 *Romano... romana*: el verso es hipermétrico.

495 *De la verdad se desvía*: Por Júpiter que mentía A.

	Esto que digo dijera su padre, yo lo aseguro, porque el caso no es oscuro para que él contradijera.	510
	Al tribunal vamos presto de los decenviros, donde ninguna maldad se absconde, y allí será manifiesto.	515
LUCIO VALERIO	Él se ha justificado.	
TUCIA	¡Señores, que es falsedad!	
MARCO CLAUDIO	¡Por Júpiter, que es verdad todo lo que os he contado!	520
	Vamos, daré información.	
MARCO HORACIO	Pues que lo pone en Justicia, no debe de ser malicia.	
VIRGINIA	Sí es, y grande traición.	
	Mirad que mi honor se ofende y que yo no soy quien dice; dad lugar a que os avise del caso y lo que pretende.	525
	No administréis –¡oh romanos!– su maldad, no lo ayudéis; mirad que en ello ofendéis vuestros nombres soberanos.	530
MARCO HORACIO	¿Qué se puede en esto hacer, Lucio Valerio? Que yo confuso y perplejo esté, si no das tu parecer.	535
LUCIO VALERIO	Lo que yo digo es que vamos y al tribunal la llevemos,	

509 Aparece en el margen izquierdo la didascalia *MARCO CLAUDIO* en B; esta variante llevó a Icaza a atribuir los vv. 509-516 a Marco Horacio, hipótesis que considero inmotivada, de acuerdo con SIDCA 2004. Es probable que se trate de una simple repetición de la didascalia, accidente bastante común en la tradición textual del teatro clásico.

521 *información*: aquí con el significado jurídico de ‘averiguación de un hecho o delito’, como en los vv. 709, 718.

529 *oh romanos*: B Icaza SIDCA 2004; acepto la lección de A por la métrica (véase también v. 570).

	y en su guardia siempre estemos y su causa defendamos.	540
MARCO CLAUDIO	Romanos, ¿por qué impedís mi justicia? Vamos presto do alcance justicia desto.	
VIRGINIA	Dioses, ¿tal maldad sufrís, tal afrenta? ¡Ay, sin ventura! ¿Tengo de ver con mis ojos que yo vaya a ser despojos de un traidor que tal procura?	545
LUCIO VALERIO	Señora, no os alteréis, que no vais a que os ofenda nadie, y si hay quien lo pretenda, no será ni lo seréis.	550
	Nosotros vamos con vos; asegurá el flaco pecho, que será vuestro derecho defendido de los dos.	555
TUCIA	Suplícoos sola una cosa: que un momento suspendáis la ida que aceleráis, mientras que voy presurosa, y a Numitorio, su tío, y a Icilio, su esposo, aviso del caso y en un proviso venir donde estáis confío.	560
MARCO CLAUDIO	No es tiempo de aguardar ya.	565
LUCIO VALERIO	Sí es, llamaldos aquí y en un momento acudí.	
TUCIA	En menos estoy acá.	
MARCO CLAUDIO	¿Qué razón hay que estorbéis –¡oh romanos!– mi justicia?	570
MARCO HORACIO	No se os hace aquí injusticia.	
MARCO CLAUDIO	Muy grande es la que me hacéis.	
MARCO HORACIO	¿Qué es la ofensa que se os hace?	
MARCO CLAUDIO	Detenerme aquí aguardando,	

	que se va el día acabando.	575
MARCO HORACIO	Eso poco os satisface. No os falte justicia a vos, que día no os faltará.	
MARCO CLAUDIO	Justicia, ella es quien me da ánimo: testigo es Dios.	580
NUMITORIO	¿Qué es esto, claros romanos? ¿Es posible tal maldad, que dentro en nuestra ciudad parezcan tales tiranos? Dadme razón, descubridme qué demanda este crüel, y, habiéndolo oído a él, por el alto Jove, oidme.	585
LUCIO VALERIO	Dice que es captiva suya Virginia, que está presente.	590
MARCO CLAUDIO	Esa es verdad llanamente.	
NUMITORIO	Si tal es, Dios me destruya, porque es hija de mi hermano Virgino, cual sabe el mundo.	
MARCO CLAUDIO	En solo ese punto fundo el derecho mío, romano.	595
NUMITORIO	¿Qué afirmas, di, desleal?	
MARCO CLAUDIO	Lo que es verdad cual lo digo.	
ICILIO	¡Mientes, perjuro enemigo, que ni es tal ni será tal!	600
NUMITORIO	Vamos luego a la Justicia, que determine este hecho.	
MARCO CLAUDIO	Ella me dará el derecho que niega vuestra codicia.	
APIO CLAUDIO	Ayer tratamos y salió acordado que, para refrenar muchas maldades que se hacen en Roma, sea criado	605

607 *sea: se ha Icaza; criado* : ‘elegido’.

	un censor nuestro y hubo variedades, porque unos más que uno han decretado se criase y, en estas voluntades contrarias, no hay en que nos detengamos, sino que uno o más luego elijamos.	610
PETILIO	Siempre seguí, Apio Claudio, tu decreto y lo seguiré siempre como debo.	
DUILIO	A vuestro parecer el mío someto y lo que en esto hicierdes yo lo apruebo.	615
APIO CLAUDIO	Acuerdo ha sido justo y muy discreto, y el que fuere contrario lo repruebo, porque así aseguramos muchas cosas a la quietud de Roma peligrosas.	620
DUILIO	¿A quién podremos señalar en esto?	
PETILIO	No sé a quién, porque pide aqueste oficio hombre que sea sagaz, recto y modesto, y apartado de todo lo que es vicio.	
APIO CLAUDIO	A uno tengo en la memoria puesto, que, si él toma a su cargo este ejercicio, de ninguno será más bien usado.	625
PETILIO	¿Quién es?	
APIO CLAUDIO	Es Marco Claudio, mi criado.	
DUILIO	En ése está muy bien, que es diligente. Yo vengo que en el cargo sea admitido.	630
PETILIO	No puedo ser yo en eso diferente, y así para otro tal lo proprio os pido.	
PORTERO	Gran turba viene de plebeya gente, pidiendo a voces que le sea admitido entrar a deshacer una injusticia.	635
APIO CLAUDIO	Entren, si vienen a pedir justicia.	
MARCO CLAUDIO	Conción romúlea, donde el Cielo tiene	

624 *lo que es vicio: humano vicio A.*

637 *Conción romúlea*: ‘voz de Roma’, es decir Apio Claudio. Literalmente, la ‘conción’ es la «plática o razonamiento que se hace en público al pueblo o comunidad» (*Autoridades*), mientras que el epíteto ‘romúlea’ (de Rómulo), aparece en otros textos con el significado de ‘romano’, y vuelve a aparecer aquí en el v. 1388.

su justicia por darle eterna vida,
 ante quien Marco Claudio humilde viene
 a pedir su hacienda conocida, 640
 concedel de licencia a quien detiene
 el temor, conociendo la abatida
 y pobre suerte mía, y dadme oído,
 y esto en virtud del sumo Jove os pido.
 No sea el ser pobre causa de no oírme, 645
 ni mi bajeza os haga despreciarme,
 que ambas cosas os fuerzan â admitirme,
 y con justicia vuestro amparo darme.
 Este seguro hace apercebirme,
 y en mi helado temor hace esforzarme 650
 y sacudir de mí cuanto me impide
 pedir lo que mi justa razón pide.
 Sabréis, Senado ilustre, que yo tuve
 una sierva, que Crisis se llamaba,
 la cual como a mi súbdita mantuve, 655
 o por mejor decir, como a mi esclava.
 Sucedió que en su tiempo me detuve
 fuera de Roma en Nápoles do estaba
 en un importantísimo negocio,
 que aún hoy de aquí con mi poder negocio. 660
 Desta Crisis, Virginio padre desta,
 torpemente al lacivo amor sujeto,
 rendido a su flaqueza deshonesto
 vino a poner su vil deseo en efeto;
 mi esclava que en mi ausencia estaba puesta 665
 en su amoroso yugo, sin respecto
 gozaban de su infame amor ardiente,
 él della, y ella dél lacivamente.
 Sucedió pues, que deste ayuntamiento
 de Virginio quedó Crisis preñada 670
 y parió a esta Virginia, que, al momento

662 *al lacivo: a lacivo* A.

668 *lacivamente: alegremente* A.

	que nació, de Virginio fue hurtada. Yo vine de do estaba y deste cuento no me fue dicho ni avisado nada, hasta que habrá seis días que mi esclava Crisis murió y contó lo que pasaba.	675
	Pido –¡oh alto Senado!– que me sea, pues es mía, de vos restituida, y que al que la posee se desposea y a mí se dé, pues sólo a mí es debida. Esto demando, esto se provea, que es verdad pura, clara y conocida. No es novela, no es cuento, no es patraña, ni cosa a Roma ni a su gente estraña.	680
APIO CLAUDIO	¿Qué parte es la contraria? ¿Qué responde en lo que en este caso se le pide? Pida, alegue, que aquí no se le asconde justicia, si el temor algo lo impide.	685
NUMITORIO	Alto Senado, yo no sé por dónde empiece a dar razón, sin que me olvide de lo más que en aquesto se me ofrece, porque el vital valor me desfallece. Mas confiado en vuestro santo celo y en mi justicia, esfuerzo la cansada voz y presento por testigo al Cielo que os será la verdad por mí contada. Con este prosupuesto, al vil recelo despido, que tenía conturbada mi alma deste sobresalto indina, y así tomo la voz por mi sobrina y digo que es maldad lo que demanda Marco Claudio, y que es dino de castigo por inventor de cosa tan infanda, y a dar bastante información me obligo, porque Virginio, que en servicio anda de Roma, hubo esta hija, yo testigo, en Opia, su muger, y no en su esclava Crisis, cual falsamente publicaba.	690 695 700 705

MARCO CLAUDIO	Yo daré información muy más bastante, por donde se me guarde mi justicia, y póngoos a los dioses por delante ser justo lo que pido y no malicia. Y si aquí la verdad no es importante, justicia pediré de mi injusticia a los jüeces del divino Cielo, que la guardan a todos los del suelo.	710 715
NUMITORIO	Si la verdad en esto ha de probarse, información no puede dar ninguna.	
MARCO CLAUDIO	Con mil personas puede averiguarse.	
NUMITORIO	No hay tal.	
MARCO CLAUDIO	Sí hay tal.	
NUMITORIO	Pues nombre de mil una.	720
MARCO CLAUDIO	Si hace a mi derecho declararse, fácil lo probaré, aunque lo repuna tu gran maldad, que confundir intenta lo que ley y razón por mí sustenta.	
NUMITORIO	¡Oh Júpiter! ¿Tal hay? ¿Esto permites, sin que tu poderosa y fiera mano muestre aquí su poder? ¿Tú ves y admites que infame así a Virginio este tirano?	725
MARCO CLAUDIO	Numitorio, sosiégate, no grites, que yo lo probaré y verás muy llano.	730
NUMITORIO	Ésa es traición, traidor, que no es posible haber quien jure en hecho tan terrible.	
APIO CLAUDIO	Numitorio y vos, Claudio, sosegaos; oiréis lo que conviene que haya en esto.	
PORTERO	Y ojos hay, y afuera desvíaos, que cúa es la justicia veréis presto.	735
APIO CLAUDIO	De tantas voces y rumor dejaos, y entended que es ley justa, acuerdo honesto, que Marco Claudio lleve aquesta esclava en tanto que otra cosa se probaba.	740

735 *afuera desvíaos*: según apuntan SIDCA 2004, aquí el Portero se refiere al pueblo romano que clama justicia a la puerta del Senado.

LUCIO VALERIO	Con el debido acatamiento digo, Senado excelso, que eso se reponga y, en esto justa ley y razón siga, que en tal poder la virgen no se ponga.	
MARCO HORACIO	Como uno del pueblo, contradigo que nada della agora se disponga, sino es citando al padre, que en servicio está de Roma en bélico ejercicio.	745
APIO CLAUDIO	Cítenlo norabuena. En tanto, vaya con su señor, y a la primera audiencia venga el padre y el amo aquí la traya, y esto doy por mi última sentencia.	750
ICILIO	Viendo que mi justicia así desmaya, forzado de pasión, tomo licencia para hablar y digo que es malicia lo acordado, no ley, fe ni justicia.	755
	Y porque a mí más que a ninguno toca el duro caso, porque soy su esposo, el derecho que tengo me provoca a decir que es acuerdo riguroso.	760
	Mira, Apio Claudio, que mi honor se apoca, mira que es lo que mandas sospechoso, mira que no es razón que una doncella se entregue así do puedan ofendella.	
	Enternezca ese pecho endurecido de Virginia las lágrimas piadosas, que un monte hubieran a piedad movido y de Hircania las fieras rigurosas.	765
	Y si a su llanto huyes el oído y menosprecias todas estas cosas, dioses hay que juzgando están del Cielo tu ánimo, a los cuales de ti apelo.	770
APIO CLAUDIO	Si aguardas de los dioses la justicia, ellos harán lo mesmo que yo hago.	

768 *Hircania*: región al sur del mar Caspio, cuyos tigres son evocados ampliamente en la literatura clásica por su ferocidad proverbial.

ICILIO	Nunca a nadie hicieron injusticia, y así ésta tendrás el justo pago.	775
MARCO CLAUDIO	¿No veis, alto Senado, la malicia destos a quien tratáis con tal halago? Dadme mi esclava, dadme lo que es mío, no a su fingido esposo o falso tío.	780
APIO CLAUDIO	Entréguensela luego. ¡Hola, Portero! Haced lugar y dádsela a quien digo.	
ICILIO	No mandes tal, que no será, o primero he de morir que vaya de conmigo.	
LUCIO VALERIO	No seas, Apio Claudio, tan severo, que al gran Jove presento por testigo que es injusticia eso que has mandado, y así pido que sea de ti enmendado.	785
MARCO HORACIO	¿Qué ley dispone mando tan terrible, que des a tu criado la tenencia de una doncella, sin que sea posible que revoques tan áspera sentencia? ¿No ves —¡oh Apio Claudio!— tú visible alterado el lugar? ¿No ves tu audiencia llena de voces de su esposo Icilio, y contra ti a Petilio y a Dúilio?	790
APIO CLAUDIO	Por hoy dénsela al tío y al esposo en fiado, con tal que sea traída a la primera audiencia.	795
MARCO HORACIO	¡Oh riguroso mando, do mi justicia es ofendida!	800
NUMITORIO	Oído tu decreto piadoso, por mí es en fiado recibida.	
APIO CLAUDIO	Con esto vamos, que declina el día.	
PETILIO	Vamos.	
DUILIO	Por hoy acabe esta porfía.	
NUMITORIO	Icilio, a todos cumple que al momento os partáis para Álgido, donde tiene	805

793 *visible*: 'visiblemente'.

ICILIO	Virginio, vuestro suegro, alojamiento, y con vos lo traigáis, que así conviene. De mí se cumplirá tu mandamiento; yo voy.	
VIRGINIA	Ve, ya, pues nada te detiene, que no estés donde está mi padre amado, desta terrible afrenta descuidado.	810

ARGUMENTO DE LA TERCERA JORNADA⁸

Avisan a Virginio, padre de Virginia; viene a Roma, presenta la hija en el Audiencia. Manda Apio Claudio que le sea dada por esclava a Marco Claudio. Dale Virginio de puñaladas a su hija en medio del Audiencia y, dejándola muerta, se libra huyendo.

PERSONAS DE LA TERCERA JORNADA

Virginio, padre de Virginia
 Lentulo, soldado
 Rabuleyo, soldado
 Icilio, esposo de Virginia
 Apio Claudio
 Marco Claudio
 Edil
 Lucio Valerio
 Marco Horacio
 Virginia
 Numitorio

VIRGINIO	Eterno Jove, padre omnipotente, que del celeste giro estás mirando de los terrestres hombres la bajeza, las causas en tu mente examinando,	815
----------	---	-----

⁸ El argumento de la tercera jornada está omitido en A.

	haciendo que esté siempre a ti presente cuanto consume el tiempo en su presteza, revela a la rudeza de Virginio este sueño congojoso.	820
	Y tú, Febo glorioso, que en Delfos das respuestas y declaras los oráculos, seme tan piadoso, que en tanta duda tú me hagas claras las visiones que he visto, porque acabe mi temor y tu eterno nombre alabe.	825
	Al fuego aplicaré el teoso pino, degollaré la oveja y fuerte toro en tu servicio, si esto se me aclara. La ceremonia guardaré y decoro, rociaré el fuego con precioso vino, de espumosa y caliente sangre el ara; hazme, gran Febo, clara esta congoja, no me oculte cosa tu lengua generosa.	830 835
	Habrás de mí lo que prometo y juro de hacerte de bronce una famosa estatua, que no acabe el tiempo duro, señalándole eterno aniversario, con todo lo que fuere necesario.	840
LENTULO	Rabuleyo, camina presuroso, y al capitán Virginio procuremos, que de casa salió triste y penoso, de impaciencia haciendo mil extremos.	
RABULEYO	Lentulo, si vas de eso congojoso, delante de los ojos lo tenemos. Lleguemos donde está, pues lo buscamos, y dél la causa de su afán separamos.	845

822 *Delfos*: ciudad de Grecia al pie del monte Parnaso, famosa por el templo a Apolo (Febo) y su oráculo.

824 *que en tanta duda tú me hagas claras : que tú me hagas claras A.*

827 *teoso pino*: es una especie de pino muy resinosa.

VIRGINIO	Lentulo amigo, Rabuleyo caro, ¿qué os trae aquí do solo y lleno de ira me quejo al Cielo, que a mi ruego avaro se muestra y contra mí el Huerco conspira?	850
LENTULO	Eso nos di, Virginio, y haz más claro qué te commueve, aflige, altera, aíra, porque, si está en nosotros el remedio, aunque muramos, tienes cierto el medio.	855
VIRGINIO	Sabréis que un sueño ha sido el que me tiene en el extremo que me habéis hallado, dél mi congoja y sobresalto viene, dél soy con fiero horror estimulado y viendo que saberlo me conviene tanto y que de mí no es alcanzado, rompo el silencio, falta de paciencia, arrebatao de infernal violencia.	860
RABULEYO	Gran capitán de Roma, ¿eso te altera? ¿Eso te desanima de esa suerte? ¿Un sueño te conturba y desespera, y puede más contigo que la muerte? Aclárate, si está tu angustia fiera en no entender el sueño, que es ponerte, por tu quietud prometo, de tal modo que manifiesto aquí te sea todo. En mi primera edad, mi padre Ursino, que sacerdote fue al bifronte Jano, que igualó a Febo en el saber divino, me enseñó este arte, en que excedió lo humano, y confiado en esto determino, si todo cuanto deprendí no es vano,	865 870 875

852 *Huerco*: aquí con el significado de Infierno, como más adelante en el texto (v. 1533), en la *Tragedia del príncipe tirano*, v. 1540 y en la *Tragedia de los siete infantes de Lara*, v. 766.

863 *rompo*: *rompe* AB Icaza; el sujeto es Virginio, enmiendo por conjetura de acuerdo con SIDCA 2004.

874 *bifronte Jano*: el dios Jano es una de las divinidades romanas más antiguas e importantes; suele ser representado bifronte, con dos caras que miran en dirección opuesta. Es el dios que preside todos los comienzos.

878 *deprendí*: ‘aprendí’.

VIRGINIO	hacerte claro tu dudoso sueño, y la palabra dó y la fe te empeño.	880
	Habiendo anoche al dulce sueño dado el laso cuerpo ajeno de reposo y las potencias todas, entregado al descanso, quiéto, blando, ocioso, estaba de cuidados apartado,	885
	que el largo día me traen congojoso, cuando la sombra a la mitad del Cielo llegaba y en silencio tenía el suelo. Un sueño –¡ay triste!– en este punto estando me sobresaltó, y puso cual me veo,	890
	y fue que un dios inferior en mando, contra mí ardiendo en saña y cruel deseo, me pareció cual fiero procurando hacer del honor mío su trofeo, y que con tal afecto me seguía que en su poder por fuerza me ponía.	895
	Estando ante él, soñé que me mandaba hacer una terrible y dura afrenta, y que a la ejecución se aparejaba un hombre de servil y baja cuenta, el cual el brazo asir de mí alargaba, que yo con saña desvié violenta y, ardiendo en ira, con mi propia mano los ojos me quebré ante el tirano.	900
	Y así, sin vista, con braveza fiera resistí a su furia embravecida que me siguió, y cual pude abrí carrera por mis contrarios, y escapé la vida. Los altos dioses de la eterna esfera,	905

882 *laso*: ‘cansado’.

883 *potencias*: son las potencias del alma (véase vv. 33 y 324).

893 *cual*: *que el* AB Icaza.

896 *que en*: *quien* A.

900 *servil*: *ser vil* SIDCA 2004.

901 *asir*: ‘para asir’.

	viendo del dios la ofensa cometida	910
	contra mí, le quitaban de su asiento	
	y le ponían en crüel tormento.	
	En aquesta congoja agonizando,	
	ya sin aliento del temor terrible,	
	recordé, lleno de sudor temblando	915
	de la aflicción y sobresalto horrible.	
	Cual si fuera frenético, dejando	
	la cama, aquí me vine, do visible	
	me parece que veo lo soñado,	
	que fue de la manera que he contado.	920
RABULEYO	Si hubiese de traer a la memoria	
	de los sueños la varia diferencia	
	y lo que dellos tratan, es historia	
	tan larga, que te acabe la paciencia.	
	Por ser cuistión a todos tan notoria	925
	los que tratan del Cielo y su influencia,	
	dejaré de traerte ejemplo desto,	
	por declararte el sueño que has propuesto,	
	del cual, por lo que dices claramente,	
	digo que a un tribunal serás llevado	930
	de un juez, que con ánimo inclemente	
	has de ser sin justicia condenado.	
	Lo demás queda a la divina mente	
	del poderoso Jove reservado,	
	porque lo que ha de ser, nadie lo entiende	935
	sino es él, que las almas comprehende.	
ICILIO	Virginio, ¿en qué te ocupas? Anda apriesa.	
	Apriesa, apriesa, que mi cara esposa	
	y tu hija Virginia queda opresa	
	en poder de justicia rigurosa.	940
	El fin de aquesta miserable empresa	
	sabrás, que es la más triste y congojosa	

915 *recordé*: 'me desperté'.

- que fue, la más estraña que se ha oído,
la más horrenda que jamás ha sido.
- No sé si el gran dolor que me arrebató 945
y me priva de humano entendimiento,
ni el llanto en que mi alma se desata,
que al mortal cuerpo tiene sin aliento,
me dejará contar la suerte ingrata
del hado fiero y disponer violento; 950
mas cual pudiere, aunque me ahoga el llanto,
sabrás por mí nuestro crüel quebranto.
- Yendo Virginia ayer a ver la fiesta
que hace Roma en culto religioso
a la inviolable y sacra diosa Vesta, 955
con sacrificio y ministerio honroso,
mi cara esposa en el camino puesta,
un traidor, turbador de nuestro gozo,
asíó della, diciendo ser su esclava,
y esto con altas voces afirmaba 960
- Marco Claudio, que así el traidor se llama,
de Apio Claudio, decenviro, criado,
asido de Virginia, al Cielo aclama
ser su esclava y que tú se la has hurtado.
Por dar más fuerza a su engañosa trama, 965
contaba el caso al pueblo congregado
al confuso rumor que hacían horrendo,
él por llevalla y ella resistiendo.
- Lucio Valerio y Marco Horacio fueron
los que primero, oyendo el gran rüido 970
y el sobresalto, súbito acudieron,
cada cual al clamor despavorido.
Y como a la doncella asida vieron,
de piedad y de lástima movido
el uno y otro, puestos en defensa, 975
del traidor resistían la furia inmensa.
- Viendo que estaban en defensa della
dos varones tan graves y estimados,
pidió que a él y juntamente a ella
a la Justicia fuesen presentados. 980

Ellos, porque acabase su querella,
fueron en este caso conformados,
citando a mí y Numitorio a esto,
que en un punto ocupamos aquel puesto.

Al fin, llegados do el traidor estaba 985
y la bella Virginia dél asida,

que a los hombres y dioses convocaba
 porque de alguno fuese socorrida,
 a la Justicia el pérfido llamaba;
 nosotros, viendo la maldad movida, 990
 fuimos al tribunal donde asistía
 Apio Claudio, que el pérfido pedía.

Y por dar fin a mi prolijo cuento,
Apio Claudio mandó Virginia fuese
con Marco Claudio, y este mandamiento 995
se le hizo por fuerza removiese.

A su tío la dio, mudando intento,
 en fiado, con tal que la trujese
 a la primera audiencia, allí en su audiencia,
 y con tal cargo se la dio en tenencia. 1000

Hoy es el día. Cúmplete ir conmigo,
pues hay día que da lugar a esto.
Resista tu presencia al enemigo,
que en tal extremo nuestro honor ha puesto.
Y cuando solo yo me vea contigo, 1005
la causa te diré, que no he propuesto,
que le mueve al juez, que descubierta
ha sido, que él entiende estar cubierta.

VIRGINIO

¿Qué es esto, Cielo? Jove, ¿tal consientes?
¿Aquí no muestras tu potente mano? 1010
¿Mi daño injusto y deshonor no sientes?
¿Tal sufres que haya en el valor romano?
Yo daré ejemplo a las futuras gentes

994 *mandó Virginia: mandó que Virginia* B Icaza; la enmienda resulta necesaria por la métrica, de acuerdo con SIDCA 2004.

998 *trujese: pusiese* A.

	de mí, vengando el caso mío inhumano en hombres, dioses, si hay alguno entre ellos que sea culpado, y aun en todos ellos.	1015
	Si el poderoso Júpiter deciente al suelo de su asiento levantado, si tal maldad sustenta o la defiende, el brazo contra él alzaré airado.	1020
	Vamos, Icilio, a ver quién nos ofende, y a vos, Lentulo, dejo señalado en mi lugar, y con aquesto vamos, que en cada punto un siglo nos tardamos.	
APIO CLAUDIO	¿Por dónde podré valerme Amor, que en mi daño pruebas tu gran poder, pues me llevas paso a paso así a perderme?	1025
	El valor de mi persona, la dignidad de mi oficio no estimo y sólo codicio lo que mi honor abandona.	1030
	Tú me haces quebrantar las leyes que guardar debo, tú lo haces, por ti apruebo lo que debo reprobar.	1035
	Siendo tú la causa, Amor, permite, si puede ser, que acabe mi padecer y de Virginia el rigor.	1040
MARCO CLAUDIO	¿Qué haces señor, así, solo y contigo hablando? Que te está el pueblo aguardando y tú sin cuidado aquí.	
APIO CLAUDIO	Marco Claudio, estoy comigo tratando del bien que espero,	1045

1032 *lo que mi honor: aquello que me A.*

	con que mi tormento fiero de su graveza mitigo.	
MARCO CLAUDIO	No es tiempo de aguardar más. Vete, señor, al Audiencia, para que des la sentencia en esto, pues solo estás, que no habiendo de hallarse, por tu ruego, allá Petilio ni el compañero Dúilio, no es posible despintarse.	1050 1055
APIO CLAUDIO	Aunque ellos allá estuvieran, y otros jueces mayores y todos los senadores, el querer mío no impidieran. Vete al audiencia tras mí y, en habiéndome sentado, pide que por mi mandado traigan a Virginia allí. Entonces yo proveeré lo que en esto más conviene y al que en fiado la tiene que la traiga mandaré. En trayéndola allí el tío, daré por mi parecer que te la den en poder para verla yo en el mío. ¿Hasme entendido? Pues luego ve tras mí, que allá te aguardo.	1060 1065 1070
MARCO CLAUDIO	Ve, que un punto no me tardo.	1075
APIO CLAUDIO	Así conviene a mi fuego.	
MARCO CLAUDIO	Bien encaminado va el fin de nuestra contienda	

1056 *despintarse*: ‘que tenga un resultado opuesto al previsto’; según indica Covarrubias, el término deriva del juego de las cartas.

	sin que haya quien lo entienda, pues entre los dos está.	1080
	Mi amo gozará della a su gusto y su sabor; yo gozaré del olor, pues no merezco el comella, si no es que, habiendo hecho	1085
	su gusto, por me pagar, me da el segundo lugar, aunque primero en derecho.	
VIRGINIO	No es tiempo de dilación; Icilio, en Roma nos vemos, los ánimos aprestemos, que ayuden nuestra razón.	1090
ICILIO	Mira, Virginio, qué quieres, que obediente estó a tu mando y solamente aguardando el orden que tú me dieres.	1095
VIRGINIO	Cumple en el paso en que estamos, que, sin tener más sosiego, vamos por Virginia y luego con ella al audiencia vamos.	1100
ICILIO	Eso me parece bien.	
VIRGINIO	Esto es lo que nos conviene: ver la Justicia que tiene Marco Claudio, apriesa ven.	
APIO CLAUDIO	Muchas cosas se permiten del Senado, que quitallas fuera mejor que dejallas,	1105

1082 *gusto: gasto* B.

1088 *aunque primero en derecho*: si el juez le dará razón a Marco Claudio, él será el único dueño de la esclava y tendrá todo derecho sobre su persona.

1094 *obediente estó a tu: obediente a tí* B.

	mas ya por leyes se admiten. No sé yo por qué consiente Roma tantas liviandades, ni el Senado las maldades que veo generalmente.	1110
EDIL	Viniendo anoche rondando por el barrio Vaticano, hallé un mancebo romano una doncella forzando. Púselo luego en prisión y, si jüez dello fuera, ahorcado amaneciera sin plazo ni apelación.	1115 1120
APIO CLAUDIO	Eso es lo que estoy diciendo, que no había que aguardalle a ese tal, sino ahorcallo, luego la información viendo. Haga el Senado su gusto, que, si yo hiciera el mío, en mi justicia confío que todo anduviera justo.	1125
LUCIO VALERIO	Deseando la sentencia que tienes de pronunciar a Virginia, vengo a estar, Apio Claudio, en esta audiencia, porque tan notable cosa no creo que ha sucedido.	1130
APIO CLAUDIO	Ni la he visto ni leído ninguna tan espantosa.	1135
MARCO HORACIO	A mí la misma ocasión me trae ardiendo en deseo: ver cuál será actor o reo por tu determinación.	1140

1124 *luego la información viendo*: 'inmediatamente después haber averiguado el hecho'.

1126 *si yo hiciera: si hiciere* yo A.

APIO CLAUDIO	Cierto. Marco Claudio ha dado información muy bastante y me ha traído delante testigos de lo alegado.	
MARCO CLAUDIO	Justicia, Apio Claudio, pido en mí, justicia y verdad, junto con la brevedad del caso de ti sabido.	1145
	Manda que traigan aquí mi esclava, no me detengas ni mi justicia entretengas, si justicia vive en ti.	1150
APIO CLAUDIO	¿A quién se la di en fiado?	
MARCO CLAUDIO	A Numitorio, su tío.	
APIO CLAUDIO	Edil, id en nombre mío y aquí sea de vos llamado, que traiga a Virginia luego, cual le mandé, a esta audiencia para que oiga sentencia, que no me dan más sosiego.	1155
EDIL	Yo voy, mas Virginio viene y Virginia allí con él, Numitorio y junto dél su esposo, a quien más conviene.	1160
APIO CLAUDIO	Vengan, oigan su derecho.	1165
MARCO CLAUDIO	Pues, señor, manda apartar mi esclava, que no ha de estar entre ellos, que es muy mal hecho.	
VIRGINIO	En Álgido, do sirvo en la milicia al gran pueblo romano, fui citado que pareciese hoy a oír justicia aquí, do estoy a oírla aparejado. Seguro vengo que éste que codicia	1170

	ofenderme será remunerado con darle muerte, pues maldad tan fiera paga ninguna sino muerte espera.	1175
	No tengo que alegar, bien conocido soy de Roma y de cuantos hay en ella por hombre justo y de verdad tenido, de quien ninguno oyó jamás querella, capitán soy de Roma, só elegido para del enemigo defendella; Roma, a quien yo defiendo, me defienda, porque a su capitán éste no ofenda.	1180
	Presente estoy en esta audiencia puesto, pida lo que le cumple a su derecho, que yo daré respuesta a lo propuesto, como sea en su demanda satisfecho.	1185
MARCO CLAUDIO	Tantas voces se han dado sobre aquesto, que tornarlas a dar es sin provecho, mas quien justicia como yo demanda, mil veces decir puede su demanda.	1190
	Digo que por esclava mía demando a Virginia, y que tú me la hurtaste, y, junto con aqueste hecho infando de hurtalla, mi casa quebrantaste. No hay que alegar en esto voceando. Tú con Crisis, mi esclava, te juntaste, della nació Virginia, y de aquí arguyo que el fruto de mi esclava es mío y no tuyo.	1195
VIRGINIO	Todo cuanto aquí has dicho contradigo por falsedad y digo que es malicia, y ante el divino Jove, que testigo hago desta maldad, pido justicia.	1200
MARCO CLAUDIO	Yo de ti al mismo Júpiter castigo demando, que castigue tu codicia.	1205
VIRGINIO	Yo, que castigue tu maldad tan clara y que de ti redunde en quien te ampara.	
MARCO CLAUDIO	Mi justicia me ampara solamente.	
VIRGINIO	Traidor, no habrá justicia que tal haga. Injusticia sí es, pues te consiente	1210

	que tu maldad al mundo satisfaga. Dígame alguno, si hay aquí presente, así del Cielo alcance digna paga, cuándo tuviste esclava tú en tu vida de quien Virginia pueda ser nacida.	1215
	Bien se deja entender, sin que gastemos mucho tiempo en probar mi verdad pura, que entre todos ninguno conocemos que te conozca verte en tal ventura. Si esta pobreza y más de ti entendemos, ¿qué te sustenta, di, qué te asegura que no te den en recompensa desto —oh cruel— cruda muerte en este puesto?	1220
MARCO CLAUDIO	No sean —oh Apio Claudio— poderosas de Virginio contigo las razones, ni te atraigan su fuerza ni otras cosas para que a mí por necio me abandones. Sentencia, no movido a sus melosas palabras y elegantes persuaciones, que a mi razón, de buen hablar desnuda, la justicia que tengo le da ayuda.	1225
VIRGINIO	¿Justicia tienes tú, falso, inhumano?	
MARCO CLAUDIO	Justicia tengo y mi justicia pido.	
VIRGINIO	La justicia será como a tirano castigarte, que bien lo has merecido.	1235
MARCO CLAUDIO	No sé en qué fundas tu razón, romano.	
VIRGINIO	En que estás en juicio convencido.	
MARCO CLAUDIO	No hay tal, ni será tal, ni tal entiendo en la justicia que alcanzar pretendo.	1240
APIO CLAUDIO	Cese, romanos, ya vuestra porfía, oíd lo que razón manda que sea; en esta parte la razón me guía, que desta suerte y parecer provea. Y así declaro, por sentencia mía,	1245

1238 *convencido*: 'convicto'.

	que sólo Marco Claudio haya y posea a Virginia por suya, y esto firmo, y por último acuerdo lo confirmo.	
VIRGINIO	Suplícote, Apio Claudio, no permitas tal injusticia, mira y considera que al padre y al esposo se la quitas, y la haces, de libre, prisionera.	1250
APIO CLAUDIO	Con razones ni lástimas no evitas mi sentencia retísima, que espera gloria. Tú, Edil, entrégala a quien digo.	1255
VIRGINIO	¡No será tal! ¡Desvíate, enemigo! Roma quiero y que todo el mundo entienda de tu injusticia la crüeza estraña, que tu maldad y mi razón se estienda en cuanto el sol alumbra y el mar baña. Y porque de Virginio no se ofenda la gloria, daré vida a mi hazaña con quitarte la tuya —¡oh hija amada!—, pues no serás muriendo deshonrada.	1260
	Esta inocente sangre pida al Cielo justicia y la consagro con tu vida. Pida venganza allá, pues en el suelo faltó justicia de quien fuese oída.	1265
APIO CLAUDIO	¡Oh maldad fiera! ¡Oh duro desconsuelo! ¡Prendeldo, no se libre con huida! ¡Seguid tras dél, seguildo, no se vaya, porque de tal maldad castigo haya!	1270
ICILIO	¡Oh terrible dolor! ¡Oh caso estraño! ¡Oh vida triste, para mí que vivo!	

1248 *acuerdo lo: acuerdo mío* B Icaza; enmiendo con A por necesidades métricas, de acuerdo con SIDCA 2004.

1262 *daré: dará* Icaza.

1263 *oh hija: hija* A.

1268 *faltó: falta* A.

1271 *seguildo: seguidme* A.

	¿Por qué, Virginia mía, no acompaño tus pasos, viendo un mal tan excesivo? Sin ti no espero bien, sin ti es mi daño cierto, sin ti el placer me será esquivo. Pues, si esto es así, aguarda, luz mía; Virginia, aguarda, iré en tu compañía.	1275 1280
NUMITORIO	Icilio, en el llorar no está el remedio; levántate de ahí, deja ese llanto. Busquemos la venganza, que es el medio que puede consolar nuestro quebranto.	
ICILIO	Mi desventura así no la remedio. Ve tú, déjame aquí que llore cuanto me durare la vida miserable, que acabará este caso lamentable.	1285
NUMITORIO	Permite, Icilio, agora, que llevemos a tu esposa de aquí, que ya no cura de lágrimas ni usar de esos extremos la libran de la Parca acerba y dura. Llevémosla, y el tálamo le demos en honda, eterna y triste sepultura; y en esto le harás más beneficio que en el lloroso y lamentable oficio.	1290 1295
	Vamos a eso, y ante Jove digo y juro de jamás quitar de encima barba ni ropa, hasta que en castigo al injusto juez con muerte oprima. Juro serle tan áspero enemigo, que con remedio humano no redima su vida infame, por que el mundo sienta la muerte de Virginia y nuestra afrenta.	1300

1289 *Permite, Icilio: Permite o Icilio A.*

1292 *la Parca acerba y dura*: Átropos, la divinidad que corta el hilo de la vida de los humanos (véase *Parca dura en Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, v. 331).

1301 En el margen izquierdo aparece la didascalía *NUMITORIO* en A.

ARGUMENTO DE LA CUARTA JORNADA⁹

El Senado romano, sabida la maldad de Apio Claudio y Marco Claudio, después de tenerlos en la cárcel, hacen jueces de la causa a Lucio Valerio y Marco Horacio, los cuales, dando libertad a Virginio para hallarse presente a la sentencia de la causa, condenan a Apio Claudio y a su criado a muerte. Y pide Virginio que el criado se libre y ejecutado el señor. Otórgasele así: destierran a Marco Claudio, van a ejecutar en Apio Claudio, y halláronlo que él mismo se había dado la muerte y, cumpliendo la sentencia, la ejecutaron en el cuerpo muerto.

PERSONAS DE LA CUARTA JORNADA

Lucio Valerio
Marco Horacio
Edil de Roma
Portero
Escribano
Virginio
Marco Claudio
Apio Claudio
Alcaide

LUCIO VALERIO	Estoy –¡oh Marco Horacio!– de tal suerte que ante los dioses poderosos juro que de mis ojos no desvíó la muerte de Virginia, sintiendo el caso duro. Acuérdome del pecho firme y fuerte del padre y, cuando llego aquí, procuro que su memoria tanto no me aqueje y un punto no es posible que me deje.	1305 1310
MARCO HORACIO	La constante virtud, la fortaleza de aquel valor heroico, poderoso	

⁹ El argumento de la cuarta jornada está omitido en A.

1307 *muerte: suerte* AB Icaza. Acepto la enmienda por conjetura de SIDCA 2004.

	a resistir el odio y la fiereza	1315
	del juez sobornado y sospechoso,	
	dio claro indicio, viendo su grandeza,	
	que no se cría en pecho temeroso,	
	y en esto entiendo que Virginio ha sido	
	igual con el que más ha merecido.	1320
EDIL	Altos varones, luz del patrio suelo	
	y gloria al siglo nuestro deseado	
	que glorifica a Rómulo en el Cielo	
	y de Roma hace el nombre celebrado,	
	viendo el Senado de Virginio el duelo	1325
	y sabiendo quién es quien lo ha causado,	
	os hace a los dos cónsules y ordena	
	que procedáis en esto y deis la pena.	
	Apio Claudio está en dura cárcel puesto,	
	y el criado, que el caso ha conocido,	1330
	haciendo todo el hecho manifiesto,	
	cual traigo escrito a entrambos remitido.	
	Diez tribunos añaden, demás desto,	
	de quien se ha el oficio removido	
	de todos los decenviros quedando	1335
	en su lugar, en ellos acabando.	
	Viendo el Senado que Virginio anda	
	en el terrible caso, y que conspira	
	su gente y la venganza les demanda,	
	y que conmueve el pueblo todo a ira,	1340
	os da en la facultad y a él le manda	
	que, dejando la saña que lo aíra,	
	parezca en vuestra audiencia y libre sea,	
	y esto y justicia al punto se provea.	

1330 *conocido*: ‘reconocido’, ‘confesado’; vuelve a aparecer en el v. 1365.

1333-1336 *Diez... acabando*: el significado de este pasaje queda bien explicado por SIDCA 2004: «Además de esto, el Senado añade diez tribunos para desempeñar el oficio de los decenviros, acabando en los tribunos el período de los decenviros». Se remite aquí, aunque de manera confusa, a la compleja sustitución del poder de los decenviros en la guerra civil causada por la rebelión de Virginio y acabada con la elección de los cónsules Lucio Valerio y Marco Horacio, evento narrado en la fuente (Tito Livio, *Ab urbe condita*, III, 50-55).

LUCIO VALERIO	Darnos un don tan alto el gran Senado, a su excelsa grandeza corresponde y así se acepta cual nos es mandado, y que será cumplido se responde. Para ser lo que manda efectuado, iréis al punto do el dolor absconde	1345 1350
EDIL	Junto con él, vení al audiencia luego, donde que venga sólo aguardaremos. A cumplir eso parto sin sosiego.	1355
LUCIO VALERIO	Conviene, porque el caso abreviemos. Toda quietud, todo reposo niego a mi alma en llegando a estos extremos y así no cumple diferir momento la ejecucion; tomemos nuestro asiento. Portero, id a la cárcel; sea traído Marco Claudio y traedlo con prisiones. Cual lo mandas, así será cumplido.	1360
PORTERO		
LUCIO VALERIO	Pues presto sin más plazos ni razones, veamos lo que en esto han conocido. Escribano, leé esas confesiones; entenderemos si resulta culpa contra Apio Claudio, o si éste lo disculpa.	1365
ESCRIBANO	«Preguntado Apio Claudio, que presente está en la cárcel en prisiones puesto, si conoce a Virginio, que está ausente, dice que sí, y replicando en esto qué tiempo habrá, responde llanamente que no le fue tal hombre manifiesto sino desde que Marco, su criado, la esclava ante él por pleito ha demandado.	1370 1375

	Tornado a preguntar si conocía a Virginia, declara que en su vida la vio, ni el nombre suyo oído había, si no es desde que presa fue traída.»	1380
LUCIO VALERIO	¿Así niega? Bien vana es su porfía; pase adelante, que ésa es conocida maldad, leé del criado qué declara y alzad la voz, que la entendamos clara.	
ESCRIBANO	«Siéndole a Marco Claudio preguntado, en forma y con solenne juramento, qué sabe en esto, así ha declarado delante del romúleo ayuntamiento: que siendo de Virginia enamorado Apio Claudio, sufriendo cruel tormento, viéndose despreciar, hizo que fuese y a voz de esclava suya la prendiese.»	1385 1390
MARCO HORACIO	Esa declaración sola es bastante para que mueran ambos dignamente, que ningún hombre habrá tan ignorante que esto no diga, cuanto más quien siente. Si puesto Marco Claudio aquí delante se ratifica, luego incontinente doy por sentencia que uno y otro muera.	1395
LUCIO VALERIO	No menos que eso su maldad espera.	1400
PORTERO	Aquí traigo cumpliendo vuestro mando a Marco Claudio, que ante vos presento.	
LUCIO VALERIO	Rato ha que le estamos aguardando para que nos ayude a nuestro intento.	
EDIL	Aquí os viene Virginio procurando.	1405
MARCO HORACIO	Entre, dareisle en ese estrado asiento.	
VIRGINIO	Siéndome dicho —¡oh excelente audiencia!— que me mandáis que venga a oír sentencia,	

1386 *forma y con: forma con A.*

1394 *dignamente: 'merecedores de la pena'.*

1398 *ratifica: retifica* AB Icaza. Acepto la enmienda por conjetura de SIDCA 2004.

	ante vos vengo y solamente pido que, examinando bien lo que hay en esto,	1410
	yo sea vengado de quien causa ha sido que en tal miseria y llanto me vea puesto.	
MARCO HORACIO	Sentaos, Virginio, sosegaos, dá oído al caso, que vengado seréis presto.	
	Tú, Marco Claudio, di lo que juraste al Senado y sobre esto declaraste,	1415
	que bien nos consta que eres inocente y que engañado de Apio Claudio fuiste, que de ti se conoce claramente que fue poco saber lo que heciste.	1420
MARCO CLAUDIO	Pues mi justo descargo se consiente en el caso, tú, Cielo, que entendiste mi inocencia, tú mueve la rudeza de mi turbada lengua y su torpeza.	
	Sea de Apio Claudio manifiesta la gran maldad, que pasa desta suerte: Virginia fue a la solemne fiesta de Vesta, causa de su injusta muerte.	1425
	Aquí la vio y luego fue dispuesta su voluntad a la amorosa suerte, poniendo el alma en ella deseando el fin, que ella huyó su honor guardando.	1430
	Vino en él a encenderse tanto el fuego, que las venas heladas ya y sin fuerza, viendo disposición, ardieron luego, siendo el deseo quien el fuego esfuerza;	1435
	de sí privado, sin juicio y ciego, traza mil formas cómo mueva o tuerza de su puro propósito constante a la virgen Virginia el vano amante.	1440
	Al fin, viendo que siempre con crüeza a su encendido amor correspondía, me mandó por remedio a su tristeza	

	que la prendiese a voz de esclava mía. Hícelo así, siguiendo su torpeza, dando a mi flaco ánimo osadía su poderosa mano, el cual me hizo hacer tal hecho con tan poco aviso.	1445
LUCIO VALERIO	¿Que pasa así? ¿Que siendo dél mandado, a Virginia prendiste desa suerte?	1450
MARCO CLAUDIO	Yo la prendí, y así lo he declarado y declaro por más satisfacerte.	
LUCIO VALERIO	¿De así prenderla tenía acordado? Me di, que muy bien puedes atreverte a declarallo todo, que entendida es tu inocencia y su maldad sabida.	1455
MARCO CLAUDIO	Cuando me persuadió al terrible hecho, me dijo que, llevándola a su audiencia, me la daría en poder contra derecho, fundando en justas leyes su sentencia, que allí della sería satisfecho por ruegos o por áspera violencia, y ella, venido el caso a efetuarse, su honor temiendo, no osaría aclararse.	1460
LUCIO VALERIO	Bien iba su maldad encaminada, mas el Cielo atajó su falso intento. La causa vista y déste declarada, pronunciemos sentencia en el momento.	1465
MARCO HORACIO	Había ya de estar ejecutada, puniendo al fiero actor y al instrumento con dura muerte, pues el hecho horrible demanda al Cielo ejecución terrible.	1470
LUCIO VALERIO	Sustanciada la causa y conocida	

1447-1448 la rima imperfecta *hizo/aviso* puede considerarse una espía del seseo del autor (véase también *Tragedia de los siete infantes de Lara*, vv. 448-450).

1453 *tenía: que tenías* AB Icaza. Acepto la enmienda por conjetura de SIDCA 2004, que restituye el endecasílabo.

1456 *y su maldad sabida: clara y conocida* A.

1462 *violencia: sentencia* A.

1470 *puniendo: poniendo* B Icaza SIDCA 2004.

	la maldad de Apio Claudio y su criado, mandamos que ambos paguen con la vida del modo que aquí fuere pronunciado: que Marco Claudio, de quien fue pedida por esclava Virginia, sea arrastrado, y en la horca esté un día suspendido, y en cuatro cuartos luego dividido.	1475 1480
	Apio Claudio, do está en prisiones puesto, allí le den la muerte que merece, porque no sea al pueblo manifiesto por ser juez de Roma, cual parece. Mandamos asimesmo que tras esto, considerando lo que más se ofrece considerar, que a un grave peso atado el cuerpo muerto al Tíber sea arrojado.	 1485
VIRGINIO	Alto Senado, solamente os pido, por merced de esa mano poderosa, que en tal paso me sea concedido perdón para pedir sola una cosa.	1490
LUCIO VALERIO VIRGINIO	Pedí, que aquí os daremos grato oído. Sólo suplico que esa rigurosa sentencia no sea en éste ejecutada, pues fue mandado a la maldad obrada.	1495
	La causa fue Apio Claudio. En él demando que se cumpla el tenor de la sentencia como quien fue inventor del hecho infando, cual ya nos hace clara su experiencia. Éste, que al fin forzado de su mando le ayudó en la maldad, en larga ausencia suplico que la pena le commuten y en el que fue agresor muerte ejecuten.	1500
LUCIO VALERIO	Cual lo pedís, Virginio, así se haga, que más se os debe complacer que en eso que fue muy penetrante vuestra llaga, y así es razón se le releve el peso.	1505

1488 *el cuerpo muerto al Tíber sea arrojado: al Tíber sea el cuerpo muerto echado A.*

1506 *complacer que en eso: complacer en eso A.*

MARCO HORACIO	Vuestro gusto y no más se satisfaga, como a quien toca más el duro exceso.	1510
	Edil, vaya ése luego desterrado y en Apio Claudio sea ejecutado.	
	Y para dar lugar que la Justicia haga su oficio, vamos y llevemos a Virginio al Senado, que codicia	1515
	verlo, porque más gloria le debemos.	
LUCIO VALERIO VIRGINIO	Dejarlo de acetar sería injusticia. No se verán en mí tales extremos.	
	Vamos donde mandáis, que yo lo aceto.	
LUCIO VALERIO EDIL	Edil, la ejecución poné en efecto.	1520
ESCRIBANO	Vamos a ejecutar lo pronunciado. Vamos sin detenernos un momento; pague con muerte la maldad que ha obrado, porque los tales tomen escarmiento.	
APIO CLAUDIO	Triste de ti, Apio Claudio, aherrojado, por seguir tras tu gusto y vano intento vienes a ver tu potestad opresa y tu persona deshonorada y presa.	1525
	¿Qué cuenta he dado del honroso oficio que me dio Roma? ¿Qué disculpa tengo de mi maldad? ¿Qué purgará mi vicio, si en tan infame vida me sostengo?	1530
	Dioses del Huerco, esta alma en sacrificio os quiero dar, pues yo muriendo vengo en mí un hecho tan atroz y fiero, pues de toda esperanza desespéro.	1535
	¿Será razón que mi persona sea ultrajada en apremio de justicia?	

1511 *vaya ése luego desterrado*: como en la fuente de Tito Livio (*Ab urbe condita*, III, 59, 10), gracias a la intercesión de Virginio, Marco Claudio salva la vida y es desterrado.

1517 *LUCIO VALERIO*: MARCO VALERIO AB Icaza; acepto la enmienda de SIDCA 2004; no aparece en la obra ningún personaje con el nombre de Marco Valerio.

1520 *efecto*: en la pronunciación simplificada se resuelve la aparente rima imperfecta con *aceto*, como es común en el teatro de la época.

	¿Será razón que Apio Claudio vea sentenciarse y que un hombre lo justicia?	1540
	¿Será razón que quien mi mal desea alcance a ver el fin de mi injusticia?	
	No, pues muere, Apio Claudio, muere, muere; no se vengue de ti quien mal te quiere.	
EDIL	¿Dónde decís, Alcaide, que está el preso?	1545
ALCAIDE	En esta torre.	
EDIL	Pues sacaldo fuera, quitaros hemos el cuidado y peso que tenéis, y a él daremos muerte fiera.	
ALCAIDE	¡Oh grave caso! ¡Oh áspero suceso! Que se ha dado la muerte, de manera que no ejecutarás en él tu intento, ni del Senado el justo mandamiento.	1550
EDIL	Aunque esté muerto, en él ejecutemos, cual mandan, el tenor de la sentencia, la cual al cuerpo muerto pronunciamos, como teniendo vida, en su presencia.	1555
ESCRIBANO	¿Cumple que cual está notifiquemos el auto ejecutivo del Audiencia?	
EDIL	Sí cumple. ¿Qué aguardáis? Notificaldo y en el helado cuerpo ejecutaldo.	1560
ESCRIBANO	«La causa de Apio Claudio sustanciada, transgresor fiero del celeste rito, y con bastante información probada, cual nos consta y parece por lo escrito, mandamos que la muerte le sea dada en la cárcel do está por su delito, ahogándolo, y luego le sea atado	1565

1543-1544 *pues muere... quiere*: según recita la fuente, «Itaque spe incisa, piusquam producta dies adesset, Appius mortem sibi conscivit» (Tito Livio, *Ab urbe condita*, III, 58, 6).

1564 *por lo escrito: por escrito* Icaza.

	un peso al cuello y en el Tibre echado.	
	Esta sentencia por guardar justicia	
	Lucio Valerio y Marco Horacio damos,	1570
	no movidos de odio ni malicia,	
	y así de nuestros nombres la firmamos.»	
EDIL	Satisfaciendo de Apio la codicia,	
	al Tíber lo llevemos y cumplamos	
	el justo auto, cual nos es propuesto,	1575
	dando a nuestra tragedia fin con esto.	

Fin de la Tragedia tercera

1568 *al cuello: en el cuello* Icaza. *Tibre : Tíber* B Icaza; cabe enmendar por la métrica, de acuerdo con SIDCA 2004. Las dos formas conviven en la época.

TRAGEDIA
DEL PRÍNCIPE TIRANO*

* El título aparece después de las *Dramatis personae* de la obra en A, después del argumento de la primera jornada en B Icaza.

ARGUMENTO DE LA CUARTA TRAGEDIA, DEL PRÍNCIPE TIRANO*

Agelao, rey de Colcos,¹ hace dejación² del reino a su hijo el príncipe Licímaco, el cual luego que³ recibió la corona comenzó a hacer grandes tiranías y, al fin, haciendo una, que fue hacer que le⁴ trujesen a Doriclea, noble doncella, y a su padre Ericipo y, asimismo, a Teodosia, mujer de Calcedio, su primo hermano, y, traídas, mandó poner en la cárcel a Ericipo y a Calcedio, y aderezar de cenar; y, asentado a la mesa con ellas, hizo que sacasen de la cárcel al Ericipo y al Calcedio, y allí, junto a la mesa adonde estaba cenando con la hija del uno y la mujer del otro, hiciesen dos hoyos y los enterrasen vivos de medio cuerpo abajo, y, acabando de cenar, mandó que se las llevasen a su aposento para dormir con ellas; y fue a matar al Rey su padre y, no pudiendo haberlo, volvió adonde las damas estaban en su aposento, las cuales se determinaron de darle la muerte y, dada, vista por el Rey la muerte del hijo y la causa por que ellas se la dieron, fueron perdonadas del padre.

Esta tragedia representó Pedro de Saldaña la primera vez, en Sevilla, en la güerta de Doña Elvira, siendo Asistente don Francisco Zapata y Cisneros. Año 1580.⁵

* El argumento de la tragedia está omitido en A. Sobre el orden cronológico de las obras en las ediciones antiguas, véase «Criterios de edición».

¹ *Colcos*: o Cólquide, es el lugar mítico donde se conservaba el velloncino de oro, objeto de la expedición de los argonautas; está tradicionalmente ubicado en la costa oriental del Mar Negro.

² *dejación*: 'abdicación'.

³ *luego que*: 'en el momento en que'.

⁴ *que le*: *que* Icaza.

⁵ 1580: sobre las circunstancias de la primera representación de la obra, véase *supra*, «Historia del texto».

TODAS LAS PERSONAS DESTA TRAGEDIA DEL PRÍNCIPE TIRANO

Príncipe tirano
Rey
Paje
Aranto, hombre del pueblo
Lucila, hija de Aranto
Licedio, hombre del pueblo
Emilio, hombre del pueblo
Calcedio, grande
Gracildo, grande
Cratilo, grande
Beraldo, grande
Mudo
Mastresala
Secretario
Figura del Reino
Ligurino, privado del Príncipe
Ericipo, hombre principal
Teodosia, dama
Doriclea, dama
Arganto, capitán de la guardia
Leutonio, grande
[Paje de Ericipo]
[Pajes]

ARGUMENTO DE LA PRIMERA JORNADA⁶

El rey Agelao trata con su hijo que le quiere en vida dar el reino.⁷ Vienen ante él tres hombres y una mujer sobre un casamiento. Da una sentencia admirable. Entra el Consejo, dícele cómo quiere desistir el reino. Entra un Mudo con un libro en la una mano y una hoz en la otra y, puesto en la presencia del Rey y su Consejo, rasga el libro y se degüella con la hoz.

⁶ El argumento de la primera jornada está omitido en A.

⁷ *en vida dar el reino: dar en vida el reino* Icaza.

PERSONAS DE LA PRIMERA JORNADA

Príncipe
 Rey
 Paje
 Aranto, hombre del pueblo
 Lucila, hija suya
 Licedio, hombre del pueblo
 Emilio, hombre del pueblo
 Calcedio, grande
 Gracildo, grande
 Cratilo, grande
 Beraldo, grande
 Mudo

PRÍNCIPE

Sin repugnancia que mi intento estorbe,
 se muestra favorable el alto Cielo
 a mi demanda y condeciende en ella,
 haciéndome señor de todo el orbe
 y no de Asia sola y patrio suelo, 5
 por quien es mi congoja y mi querella.
 Una viva centella
 me abrasa y el deseo me levanta,
 que el duro yugo oprima
 por mi mano y reprima 10
 el mundo todo, a quien mi brazo espanta,
 haciendo que mi nombre
 se honore cual deidad, cual furia asombre.
 Que me aborrezcan, no me da cuidado;
 témanme a mí, que es lo que yo pretendo, 15
 y esté en odio perpetuo de mi tierra.
 Sea inviolable mi real mandado;
 entiéndase que está en mi pecho horrendo
 crueldad eterna y que piedad no encierra.
 La paz volveré en guerra, 20
 no habrá en tomando el ceptro en esta mano
 sosiego que no turbe,

	hombre que no perturbe, ni dios en todo el coro soberano a quien el poder mío deje en quietud gozar su señorío.	25
REY	¿Si habrá venido el Príncipe águardarme?	
PRÍNCIPE	Señor, gran rato ha que está aguardando, cual mandado me ha sido en nombre tuyo.	
REY	Hijo, quiero contigo declararme, arengas y preámbulos dejando, porque de tales términos rehuyo. Viendo que ya concluyo la vida por mi larga edad cansada, tengo determinado de dejarte el reinado, poniéndote en poder la patria amada, para que sea regida de tu invencible diestra y defendida.	30 35
	El Consejo está en ello, el reino viene en que se haga, y en conforme acuerdo te será dado el ceptro y la corona.	40
	Tú, hijo mío, haz lo que conviene. Usa de la fortuna como cuerdo, teniendo en más que el ceptro tu persona.	45
PRÍNCIPE	Gran Rey, si me perdona tu celsitud que en esto dé respuesta, diría, si me admities y mi razón permites, en contra de la que es de ti propuesta, digo que razón veda que, vivo tú, en el reino yo suceda.	50
REY	No con poco cuidado ha sido visto de mis Consejos lo que en esto intento y, así, en cosa juzgada está pasado.	55

47 *celsitud*: 'excelsitud'.

55 *en cosa juzgada está pasado*: en términos jurídicos, la *cosa juzgada* es el pleito, causa o proceso que ha concluido y ha recibido su juicio definitivo.

	Y, pues que yo del reino me desisto, acepta –¡oh hijo amado!– el patrio asiento, que con felice agüero te sea dado.	
PRÍNCIPE	Siendo de ti mandado, de fuerza debe ser obedecido.	60
REY	Conviene que así sea y, porque el orden vea que en esto ha de seguirse, fue elegido por mi acuerdo y consejo que se junte hoy aquí todo el Consejo.	65
PAJE	Invictísimo señor, tres hombres y una mujer piden que te quieren ver y esto con grande clamor. Dan voces por tu presencia, prohíbeseles la entrada, si, para que les sea dada, no les otorgas licencia.	70
REY	Di que les abran las puertas. Libremente entren do estoy, que mi licencia les doy y mis entrañas abiertas, que, si la necesidad les costríne y trae a buscarme, dejar de verme y hablarme sería inhumanidad.	75 80
PRÍNCIPE	Remitillos al Consejo fuera estorbar pesadumbre.	
REY	No es loable esa costumbre en rey ni te la aconsejo, que es ley justa y manda al rey	85

62 *porque*: aquí con valor final, como en otros lugares más adelante (véase vv. 1089; 1224; 1693).

72 *les*: *las* A

	no ser rey o dejar verse, porque el rey no ha de abscondirse, pues es alma de la ley.	
ARANTO	Concédame tu grandeza, alto Rey, que sin temor pueda decir mi dolor sin recelar mi bajeza.	90
REY	Habla sin temor alguno, no te impida mi presencia, pide justicia o clemencia, que en mí no faltó a ninguno.	95
ARANTO	Esa virtud soberana está en ti tan conocida que el ejemplo de su vida es más que de cosa humana.	100
	Y así en ella confiado, propongo el caso que fue del modo que te diré, para ser de ti juzgado.	105
	Sabrás tu gran Majestad que ésta es una hija mía, la cual con ciega osadía traspasó mi voluntad.	
	Y fue que, queriendo yo darla a Emilio por mujer, ella por su parecer con Licedio se casó.	110
	Queriendo agora casalla con Emilio, está Licedio	115

88-89 Esta referencia tópica a los deberes de presencia en público del rey se ha relacionado con una posible crítica del aislamiento de Felipe II en El Escorial (véase Watson 1971, p. 140).

97 *faltó*: *falta* Icaza.

100 *su vida*: 'la vida de la virtud soberana'.

106 *Sabrás tu gran Majestad*: el uso de las distintas formas de respeto en el siglo XVI requerían normalmente una concordancia en tercera persona, con pocas excepciones. *Sabrás*: *Sabrás* B Icaza.

	que lo impide, y no hay remedio que pueda a quien quiero dalla.	
	Darla a Emilio es mi deseo, Licedio dice que es suya, no hay razón que lo concluya ni orden humana veo.	120
	Suplico a tu Majestad determine a cuál se debe, porque en justicia la lleve, no contra mi voluntad.	125
	A Emilio se la concedo y, si el otro en matrimonio la lleva, del patrimonio según ley la desheredo.	
REY	El caso tengo entendido. ¿Qué dices en esta duda? Pierde el temor, no estés muda. ¿A cuál quieres por marido?	130
LUCILA	Aunque a Licedio me di, cual vido y supo mi madre, la voluntad de mi padre ha de ser cumplida aquí.	135
REY	¿Qué dices tú, si ella quiere a quien su padre la da?	
LICEDIO	Si es mi mujer, no podrá darla el padre a quien quisiere. Ella y yo estamos casados. No puede ya el padre nada, que está en matrimonio atada con nudos muy apretados.	140
ARANTO	¿No ves tú que es ciego error que, sin mi gusto y querer, la quieras por tu mujer?	145
LICEDIO	Ésa es la fuerza de amor.	

135 *vido*: 'vio', arcaísmo.

ARANTO	¿De qué te sirve esa fuerza si, en mandándome entregalla, tengo de desheredalla sin que deste intento tuerza?	150
	Mira tú, sin patrimonio por las razones propuestas y una mujer a tus cuestras, si la darás al demonio.	155
LICEDIO	Así mi mujer demando.	
EMILIO	Tuya no, viviendo yo, que en gracia del padre esté y ella obediente a mi mando.	160
REY	¿Ha sido determinada esta causa de letrados?	
ARANTO	De todos los afamados y de ninguno acabada.	165
REY	¿Qué dieron por parecer?	
ARANTO	No pudieron conformarse ni osaron determinarse.	
REY	¿Tan poco era su saber?	
	Pues yo quiero conformaros, porque vuestra duda acabe y mi sentencia se alabe, dada para apaciguaros.	170
	Con un lienzo le tapad los ojos a vuestra hija, quede sin luz que la rija y a los dos allí apartad.	175
	¿Ese velo está bien puesto?	
ARANTO	Señor, sí, muy bien la cubre.	
REY	Quiero ver si algo descubre, porque todo va en aquesto.	180
	Bueno está. Lucila, ve y de los dos que han pedido ase al uno, y por marido al que asieres se te dé.	185
	El caso pongo en fortuna. Ellos no se han de mover,	

	ni han de hablar, ni toser, ni hacer seña ninguna.	
LUCILA	(¿Adónde guiaré mi paso? ¡Cielo, aspírame en tal suerte, de tal modo que yo acierte y salga de aqueste paso! ¿Tomaré a la mano diestra? No, que siniestro es mi hado y la suerte, a que he guiado en hacerme bien, siniestra. Esta parte es la que sigo; paréceme que rodeo no hago. Si al alma creo, éste me da por abrigo.)	190 200
REY	Ése sea tu marido. Los ojos le descubrí, y llegádmelos aquí el acepto y excluido.	205
ARANTO	¡Oh suerte desvariada!	
REY	No le pongas ese nombre.	
ARANTO	¡Oh desventurado hombre y hija desventurada!	
REY	Sosegad vuestro clamor todos. Óyeme tú, Aranto, despide el acerbo llanto y consuela tu dolor. Tu hija, que inobediente fue por haberse casado sin tu contento y mandado, pasará por lo siguiente: que sea desheredada, pues tu mando traspasó, y, a quien la suerte la dio, le sea por mujer dada. ¿Aranto, pasas por esto?	210 215 220

191 *aspírame*: 'inspírame', se repite en los vv. 401 y 1350.

205 *acepto*: 'aceptado'.

ARANTO	Señor, sí, y eso demando.	
REY	Tú lo demandas; yo mando se cumpla cual he propuesto.	225
	Dejando aparte cuidados, qué le quitas, saber quiero.	
ARANTO	En ajüar y dinero, serán trecientos ducados.	
REY	Pues yo la quiero dotar en tres mil escudos de oro, que luego de mi tesoro se los mandaré entregar.	230
LICEDIO	Beso, Rey, tus reales pies por tal merced y favor.	235
REY	Id luego a mi contador, que os dé lo que dicho es.	
LUCILA	¡Prosperes Dios tu grandeza!	
REY	¡Él os gué; andá en buen hora!	
ARANTO	Desde el Ocaso al Aurora, se cantará tu largueza.	240
REY	Hijo, así debes juzgar, no movido de pasión, mas de justicia y razón, que en el rey no han de faltar.	245
PAJE	Señor, el Consejo viene, procurando tu presencia.	
REY	Entre, que él tiene licencia, pues viene a lo que conviene.	
CALCEDIO	La hora es ésta –¡oh Rey!– que por tu mando para venir a tu real presencia nos fue tu secretario señalando	250

236 *luego*: 'inmediatamente', aparece casi siempre con este significado a lo largo de la obra;
contador: 'administrador'; el contador mayor era el jefe de la contaduría de la Real Hacienda.

241 *largueza*: 'generosidad'.

252 *nos*: *no* B.

	a nosotros, los Grandes de tu audiencia.	
REY	El tiempo que me va necesitando de salud me constriñe con violencia, que al Príncipe, mi hijo, coronemos y de Colcos el ceptro real le demos.	255
	Por acuerdo de todos es acepto, después de haberlo príncipe jurado. Agora resta ser por rey eieto, dando el orden que debe ser guardado.	260
GRACILDO	Tu Majestad dé en esto su decreto, luego será propuesto el acordado entre nosotros y de aqueste modo serás servido, excelso Rey, en todo.	265
REY	Claro es a todos mi final deseo, no tengo en esto parecer que daros. Ya sabéis con qué efecto lo deseo y así podréis de presto conformaros.	
CRATILO	Sola una dubda en este caso veo, que la razón me fuerza declararos, y es que lo más del reino no consiente tal dejación y con piedad lo siente.	270
	No le niegan al Príncipe obediencia, ni la lealtad en todos conocida, ni la eterna y humilde reverencia que a rey y a hijo tuyo le es debida, mas que quieras viviendo hacer ausencia de gobernar la patria, que encendida en triste, amargo y doloroso llanto está, sintiendo que la dejes tanto.	275 280
GRACILDO	En ese parecer está conforme el reino todo, y siente por ofensa que así lo dejes y por hecho inorme lo publica con ansia y pena inmensa. No porque falta quien del caso informe;	285

255 *de salud me constriñe*: ‘me va privando de salud’ (SIDCA 2008).

256 *que*: ‘para que’.

[illegible]

308 *no se ofende: no ofende* B Icaza SIDCA 2008, la lección de A es preferible por la métrica.

313 *fuero*: SIDCA 2008 señala el anacronismo del término.

	suya en derecho, deuda a su persona.	
REY	No me aparto del reino, aunque lo dejo, y así quiero que el caso concluyamos.	
CRATILO	De tu real acuerdo no me alejo, y en él, cual mandas, firmo que vengamos.	325
GRACILDO	Con ansia extrema y con deseo me aquejo, viendo que en el fin desto nos tardamos.	
CALCEDIO	Tu Majestad señale el día dichoso de aqueste ministerio sumptuoso.	
REY	Todo está por mi orden prevenido, y así mando que sea efectuado luego que en el Oriente sea nacido el nuevo día y Febo demostrado.	330
BERALDO	Será precisamente así cumplido, sin discrepar, lo que es de ti mandado.	335
REY	Beraldo y tú, Cratilo, en esto el modo seguid y el orden que os he dado en todo.	
PAJE	Alto señor, un mudo está a la puerta haciendo señas que le den entrada; sin que se entienda cosa que sea cierta más de que tu presencia es demandada.	340
REY	Déjenlo entrar, al punto le sea abierta, que puerta a pobre no ha de ser negada y más a este falta de la lengua y que de todas cosas pasa mengua.	345
CALCEDIO	Estraño viene, ¿han visto la figura? ¿Una hoce y un libro? No lo entiendo, si no es que viene loco y su locura en ese frenesí le trae muriendo.	

321 *deuda*: *debida* AB Icaza; acepto la enmienda de SIDCA 2008 que restituye el cómputo silábico; *deuda* aquí asume el significado de ‘debida’.

333 *Febo demostrado*: ‘haya salido el sol’.

342 *al punto*: ‘al momento’.

347 *hoce*: ‘hoz’, arcaísmo, el término reaparece en el v. 675.

REY	Entendamos qué es esto que asegura. Con las manos él viene algo pidiendo, porque así lo denotan los gemidos y el hacerse pedazos los vestidos.	350
PRÍNCIPE	El libro rompe y vuelve a enfurecerse, nuevos y mal formados gritos dando; sin abrírnos camino de entenderse, acá lo arroja, el brazo y hoz alzando.	355
GRACILDO	Con más furor comienza a embravecerse. La cabeza se hiere. Señalando a nosotros, el cuello se ha cortado.	360
REY	¡Oh extraño caso de hombre no alcanzado! El Cielo brama con frecuencia horrible, la tierra treme monstruosamente. No sé qué sea; claro veo y visible el aire envuelto todo en llama ardiente.	365
PRÍNCIPE	No es este caso agora tan terrible que turbar haga ese ánimo excelente, que al vil temor no dio jamás entrada ni le movió la ciega diosa airada.	
REY	Lo que denota el espantable caso a todo humano ingenio es escondido, y, así, dudoso en el estrecho paso, estoy sin seso para ser regido. Y porque aplaque el mal que en esto paso, ese difunto sea allá metido, cumpliendo lo demás que está acordado.	370 375
CALCEDIO	Cumplido será en todo tu mandato.	

350 *qué es esto: que esto* B.

358 *embravecerse: embrevecerse* B.

361 *no alcanzado*: 'no entendido'.

363 *treme*: 'tiembla'.

365 *llama: agua* B Icaza SIDCA 2008; acepto la lección de A, acorde con *ardiente*; es constante la evocación del fuego en la obra, con el epíteto 'ardiente' en los vv. 620 y 731 (véase también el *rayo ardiente* de Júpiter, vv. 539, 1765).

369 *la ciega diosa airada*: la Fortuna.

ARGUMENTO DE LA SEGUNDA JORNADA⁸

Los Grandes del reino de Colcos se juntan por mandado del Rey para coronar al Príncipe, que contra la voluntad de todos y con general temor era recibido en el reino. Sale un Mastresala, cuenta algunas crueldades suyas; viene el Rey, hace su dejación, eligen al Príncipe. Aparécese una figura que dice que es el Reino, atravesada por los pechos con una espada y atada a un yugo. Aclama la elección del Príncipe, llora los males que se le aparejan al reino por ello. Declara lo que sinificaba el Mudo que se había muerto, profetiza la muerte del Príncipe y desaparece, dejándolos a todos llenos de espanto y admiración.

PERSONAS DE LA SEGUNDA JORNADA

Cratilo, grande
 Gracildo, grande
 Mastresala
 Rey
 Calcedio, grande
 Príncipe
 Beraldo, grande
 Secretario
 Figura del Reino

CRATILO	Ya esparce el claro Oriente su luz pura y el bello Febo el resplandor sagrado, ahuyentando la sombra fría y oscura y al sueño de la tierra, enseñoado. Ésta es la hora que la suerte dura nos señala y el fiero y duro hado, por remate de nuestra alegre vida y principio de muerte conocida. Hoy quiere el Rey del reino desistirse y entregárselo al Príncipe inhumano;	380 385
---------	---	--

⁸ El argumento de la segunda jornada está omitido en A.

	hoy quiere el Rey del reino despedirse y entregárselo al Príncipe tirano; hoy quiere el Rey a su reposo irse y entregar el real ceptro a aquella mano, donde la humana sangre está reciente y la infernal Aleto eternamente.	390
GRACILDO	No sé, Cratilo, qué respuesta darte, viendo que Jove y su piedad nos deja, y en su lugar sucede el fiero Marte, que de nosotros la quietud aleja. Con impía saña, acude de otra parte el áspero Saturno, el cual aqueja a los signos benévolos, trocando sus efetos, el mal nuestro aspirando.	395 400
CRATILO	Si el Cielo, a quien un tiempo ha sido cara la ilustre Colcos, con piedad no mira, su presente miseria veo ya clara y al enemigo ejecutar su ira.	405
GRACILDO	Hoy cumple su deseo Fortuna avara; hoy del potente reino se retira la libertad; hoy se verá oprimido y a la cerviz el yugo sacudido.	
MASTRESALA	¿Quién podrá darte reparo, Colcos, en tu desventura, si el Cielo tu fin procura y el hado injusto y avaro? No tienes ya que esperar,	410

393 *Aleto*: una de las Furias (Alecto), diosa de la muerte, encargada de castigar los delitos morales; vuelve a ser evocada en el v. 1404 y reviste un importante papel en la *Comedia del príncipe tirano*; la furias están mencionadas también en el v. 1158.

395-396 *su piedad... fiero Marte*: a un época de paz sucederá, con el reino del Príncipe, una época de guerra y violencia.

399 *áspero Saturno*: dios personificación del tiempo, *áspero* ('cruel') porque influye negativamente en el destino de los hombres.

401 *aspirando*: 'inspirando', las dos formas conviven en la época, véase también v. 1350 (*aspira*), *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, v. 287; *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, v. 405.

	trocado se ha ya la suerte,	415
	y hoy se apodera la muerte	
	de tu valor singular.	
CRATILO	(El Mastresala se queja.	
GRACILDO	No le faltará ocasión.	
CRATILO	Para entender su pasión,	420
	interrumpamos su queja.)	
	¡Ah, mi señor Mastresala!	
	¿Qué le obliga a lamentarse?	
MASTRESALA	Ver a Colcos arruinarse,	
	sin ver cosa que le vala.	425
GRACILDO	¿Qué le ha sucedido, amigo?	
MASTRESALA	Muy bien se deja entender,	
	pues la damos en poder	
	del Príncipe, su enemigo,	
	que, esperando hoy la corona,	430
	hizo anoche una maldad	
	que excede a toda crueldad	
	y admira a toda persona.	
	Oíd. Oiréis la estrañeza	
	de la inhumana hazaña,	435
	que después de ser estraña	
	es ejemplo de crüeza.	
	Sabréis que el Príncipe estaba	
	anoche con Ligurino,	
	su privado, aquel indino	440
	de la vida que gozaba;	
	Rucelo y Porcildo, amados	
	del Rey, pajes del secreto,	
	estaban, como es preceto,	
	a las velas arrimados.	445
	Queriendo despabilar	

425 *le vala*: ‘le valga’, es arcaismo.

443 *pajes del secreto*: ‘pajes de cámara’; es un cargo privilegiado, ya que sirve en la intimidad a su señor (*Autoridades*); véase también la *Comedia el príncipe tirano* en SIDCA 2008, v. 655.

	el sin ventura Rucelo la una vela, ordenó el Cielo que la viniese âpagar.	
	El Príncipe que lo vio, lleno de ira asido dél, con una daga, el cruel ambos ojos le sacó.	450
	Y al otro, que estaba allí suspirando y sollozando, de verlo airado temblando, sin tener valor en sí, se llegó el cruel tirano, y con una vela ardiendo le quemó aquel monstro horrendo ambos ojos con su mano.	455 460
	Y añadiendo a esta maldad otra que no fue menor, desde el alto mirador los arrojó sin piedad.	465
	Otro paje que allí estaba al Rey fue âvisarle desto, que huyó dejando el puesto viendo el juego cual andaba.	
	El Rey los mandó enterrar y que el caso se encubriese, so pena de que muriese quien lo osase divulgar.	470
CRATILO	¿De cuál tirano se canta una maldad semejante?	475
	Aunque de Busiris cante la Fama, éste se adelanta.	
GRACILDO	Ninguno hasta hoy he oído a quien no eceda en crüeza.	

476 *Busiris*: antiguo rey de Egipto, célebre por su crueldad, pues mataba a los forasteros en el altar de Zeus hasta que llegó Hércules y acabó con él. Ovidio menciona a Busiris en su *Ars amatoria* (vv. 653-654) y en las *Metamorfosis* (IX, vv. 182-183). Está citado también en la *Officina* de Ravisio Textor.

MASTRESALA	No hay fiera igual en fiereza a quien éste no ha excedido.	480
CRATILO	Hoy quieren darle en poder el reino. ¡Ay, reino mezquino, que así tu fin imagino sin poderte guarecer!	485
GRACILDO	Vamos, no estemos aquí en razones tan de espacio, que dejar de ir a palacio no conviene a ti ni a mí.	
MASTRESALA	No os detengáis, partid luego, que ya es hora de salir.	490
CRATILO	Habiendo por fuerza de ir, dejemos tanto sosiego.	
GRACILDO	Vamos por este postigo, atajaremos gran pieza.	495
MASTRESALA	Pues conviéneos ir apriesa.	
CRATILO	A elegir nuestro enemigo.	
MASTRESALA	Hoy damos la libertad a un tirano; hoy nos ponemos al yugo; hoy nos sometemos a toda inhumanidad.	500
	Hoy la patria es asolada; hoy acaba nuestra gloria; hoy tiene fin la memoria de Colcos, tan celebrada.	505
REY	De vuestro acuerdo y por decreto mío, ha sido aqueste día señalado	

485 *guarecer*: ‘proteger’ (SIDCA 2008).

491 *salir*: «se toma también por lo mismo que partir o moverse con ímpetu» (*Autoridades*).

494 *postigo*: ‘puerta falsa’, es «la puerta pequeña que ordinariamente está colocada en sitio excusado de la casa» (*Autoridades*).

495 *pieza*: ‘espacio’.

502 *asolada*: echada por el suelo, destruida (véase también la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, vv. 8 y 476).

	para darle a mi hijo el señorío de Colcos y el gobierno del reinado. De su virtud y su valor confío	510
	que hará lo que en esto es obligado y guardará los fueros y las leyes de sus predecesores y altos reyes. Testigo hago en esta parte al Cielo, pues sólo dél mi ánimo es regido,	515
	ni otra cosa me mueve ni es mi celo, sino ser de mi edad larga oprimido. En la memoria desto me desvelo y, deseando verme conducido âlgún breve reposo, dejo el reino	520
	por dejar el cuidado con que reino. Doy el ceptro a mi hijo único y caro, que jurastes por príncipe heredero, al cual restituiré sin serle avaro el patrio, invicto y poderoso impero.	525
	Y así por rey de Colcos lo declaro y hacer dejación del reino quiero. De vos, Calcedio, sea juramentado que guardará los fueros del reinado.	
CALCEDIO	Tu Alteza se levante y en presencia del Cielo y del dios Marte, patrón nuestro, jure que guardará con reverencia los estatutos que por ésta nuestro.	530
PRÍNCIPE	Juro que sean guardados con clemencia.	
CALCEDIO	Pues levante tu Alteza el brazo diestro, según costumbre nuestra y rito antiguo, y diga en alta voz como yo digo: «El Cielo contra mí sea siempre airado, Jove me abraze con su rayo ardiente,	535

511 *es obligado: es él ligado* A.

516 *ni otra: si otra* AB; enmiendo por conjetura, de acuerdo con SIDCA 2008.

528 *sea juramentado: 'sea tomado juramento'.*

531 *Marte, patrón nuestro: patrón del reino de Colcos.*

536 *antigo: 'antiguo', es arcaísmo.*

	y al espantable reino sea arrojado	540
	a padecer entre dañada gente,	
	si de mí fuere fuero quebrantado	
	si traspasare ley eternamente,	
	si amare la crueldad o la codicia,	
	si a todos no guardare igual justicia.»	545
	Si así cumplido de tu Alteza fuere	
	el juramento hecho, largos años	
	el reino goce y su valor prospere	
	en dulce paz, sin pérdidas ni daños.	
PRÍNCIPE	Así lo pido al Cielo y, si excediere	550
	del juramento un punto por engaños,	
	muera en poder del más estrecho amigo	
	o en opresión del bárbaro enemigo.	
REY	Pues ligado está ya con juramento,	
	dalde este ceptro, que su fuerte mano	555
	sustente, y esta corona tenga asiento	
	en su cabeza, como rey humano.	
	Esta espada que el ánimo violento	
	del enemigo tiene opreso y llano	
	que no inquiete nuestra patria amada,	560
	para amparar el reino le sea dada.	
	Ya que compuesto del real ornato	
	mi hijo y vuestro príncipe parece,	
	antes que sea firmado el real pacto	
	decidme si os agrada y lo merece.	565
CRATILO	¿Cuál será, Rey, al Cielo tan ingrato	
	que, viendo la virtud que en él florece,	
	le pueda ser avaro y contradiga	
	lo que razón le fuerza y ley le obliga?	
BERALDO	De todo el ancho reino ha sido acepto,	570
	cual parece en las Cortes acabadas,	
	y por acuerdo y general decreto	

540 *espantable reino*: 'Infierno'.

552 *más*: *mal* AB Icaza; enmiendo por conjetura de acuerdo con SIDCA 2008.

563 *parece*: 'aparece', como más adelante, v. 571.

	le llaman rey en las memorias dadas.	
GRACILDO	Nadie repugna tu real precepto, que en una están, cual siempre, conformadas las voluntades: todos lo demandan y pidiéndolo a voces por rey andan.	575
REY	Secretario, ¿la dejación que hago traeisla en limpio, cual mandé, ordenada?	
SECRETARIO	Señor, sí, y, si en ello satisfago, será antes que la firmes recitada.	580
REY	Leelda, verá el reino que le pago con la cosa de mí más estimada, que es mi hijo, en que hago lo que debo a Colcos y mi fe en su amor compruebo.	585
SECRETARIO	«Yo, el rey de Asia, cuya fuerte diestra ha puesto el yugo a las naciones fieras, a quien el frío Tauro se demuestra y riega Euxino con sus dos riberas, a cuyo esfuerzo nunca fue siniestra Fortuna, mas, quitando las banderas a los soberbios bárbaros, he dado inmortal nombre y gloria a mi reinado; viendo así el tiempo que con presto vuelo ha consumido ya mi edad florida, cual hace cuanto cría el mortal suelo en donde cosa no hay establecida, acuerdo con piadoso y santo celo, viendo mi larga edad y corta vida, dar el reino a mi hijo, a quien jurastes por rey, y confirmar lo que votastes.»	590
	Tu Majestad lo firme de su nombre. Yo lo firmo, cual tengo decretado, y así de hoy más el Príncipe se nombre rey de Colcos y todo su reinado.	595
REY		600
		605

573 *le llaman: las llaman A.*

588 *frío Tauro*: las altas montañas del Tauro del sur de Asia menor.

589 *Euxino*: Ponto Euxino o Mar Negro.

605 *Colcos*: *Colos B.*

CALCEDIO	Tú das a tu alabanza aquel renombre que de tu gran valor es esperado. Por largos años, Rey excelso, veas el nuevo rey y lo que más desees.	
REY	Los que del reino fueron señalados a la elección del nuevo rey, la mano le besen, como deben y obligados están en ley divina y fuero humano.	610
CRATILO	Esa ley hace igual todos estados.	
CALCEDIO	Ninguno habrá que en eso sea tirano, y, así, yo doy principio a la obediencia debida al nuevo rey por justa herencia.	615
REY	¿Qué alteración es ésta? ¿Qué horror fiero? ¿Qué tumulto confuso el que resuena? ¿Qué fuego ardiente? ¿Qué siniestro agujero, que triste fin promete y cierta pena?	620
PRÍNCIPE	¿Esto te desanima, Rey severo, y de sentido y fuerzas te enajena?	
REY	¿Qué figura es aquesta que se ofrece, que del estigio reino me parece?	625
FIGURA DEL REINO	Rey, escucha atentamente, y vosotros circuntantes, pues habéis sido ignorantes, entended el mal presente. No os altere mi figura, porque sabido quién soy, viendo del modo que estoy, lloraréis mi desventura. Yo soy el Reino cuitado, el reino de Colcos digo, patria vuestra y dulce abrigo, temido y reverenciado.	630 635

625 *estigio reino*: 'Infierno'.

627 *circuntantes*: *circunstantes* Icaza.

637 *reverenciado*: *reverencido* B.

Vengo atravesado el pecho
desta rigurosa espada
y el alma en fuego abrasada
por la elección que habéis hecho. 640

Ayer me vi poseyendo,
hoy denostado y cativo;
ayer con vida, hoy no vivo;
ayer temido, hoy temiendo. 645

Ayer estaba hermoso,
hoy afeado, cual veis,
y atado, cual me ponéis,
a este yugo trabajoso.

Y, porque entendáis que el Cielo
hace triste sentimiento
de mi angustia y descontento
y da señales al suelo,

notad que el Mudo sin lengua,
movido de mis pasiones,
con tales demostraciones
manifestó vuestra mengua. 655

Lo primero dio gemidos,
sinificó vuestro llanto;
la miseria mía y quebranto,
rasgándose los vestidos. 660

Por aquesto declaró
los males que se os acercan
y las miserias que os cercan
por el estado en que está. 665

Un libro traía en la mano,
el cual rasgó con violencia
y arrojolo a la presencia
del Rey, conmigo inhumano.

643 *cativo*: 'cautivo'.

661 *vestidos*: *vestido* A.

Quiso decir que las leyes 670
del reino serían violadas,
no cual deben ser guardadas
y amparadas de los reyes.

La cabeza se hirió
con la hoce que traía 675
y, en esta fiera agonía,
todo el cuello se cortó.

Dio a entender que la cabeza
destos males con la muerte
pagará y de aquella suerte 680
como de quien todo empieza.

Esto es, Rey, si bien se advierte,
lo que no declaró el Mudo,
porque, aunque quiso, no pudo,
mas declarolo en su muerte. 685

Mostró el Cielo en sus señales
manifiesta mi pasión
y la triste destrucción
de tu reino y naturales.

Y, así, mi razón concluyo, 690
que, aunque me verás así,
que me veré cual me vi
en el tiempo que fui tuyo.

Y ese tu hijo tirano,
a quien en poder me das, 695
fuera de mí lo verás
y a mí sin él muy ufano.

REY ¡Oh estraña y nueva visión,
del Infierno a mí enviada

671 Para mantener la regular medida del verso, debe leerse *serían* como bislabo.

681 *de quien todo empieza*: 'de quien es la causa de tanto mal'.

683 *no*: *nos* B.

690 *razón*: 'argumentación' (véase también, con el mismo significado, *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón*, v. 373).

	con tan horrible embajada para nuestra confusión!	700
PRÍNCIPE	Repose tu Magestad, no crea supersticiones, que son falsas ilusiones contra razón y verdad.	705
REY	No sé, hijo, qué te diga en estado tan siniestro, cual es sin ventura el nuestro.	
CALCEDIO	Deja –¡oh Rey!– esa fatiga, que el Cielo, que siempre ha sido a tu reino piadoso, lo hará de hoy más dichoso con el Príncipe elegido.	710
REY	Vamos, y el Cielo lo ordene de modo que nos veamos en el bien que deseamos y como a todos conviene.	715
	Y no cese el alegría de nuestra alegre elección; tenga fin la turbación y celébrese este día.	720

ARGUMENTO DE LA TERCERA JORNADA⁹

Ligurino le cuenta al Príncipe las cosas que por su mandado hizo. Manda a Ericipo que le traiga una hija suya; envía a requebrar a Teodosia, mujer de Calcedio, su primo hermano. Hace despeñar a Gracildo y Cratilo, y otras crueldades. Manda atar los brazos izquierdos a Beraldo y Leutonio, y que con dos dagas se hieran el uno al otro. Viene el Rey su padre y desátalos.

⁹ El argumento de la tercera jornada está omitido en A.

PERSONAS DE LA TERCERA JORNADA

Príncipe
Ligurino, su privado
Paje
Ericipo
Teodosia, dama
Calcedio, grande
Cratilo, grande
Gracildo, grande
Arganto, capitán de la guardia
Rey
Beraldo, grande
Leutonio, grande

PRÍNCIPE	Cuéntame de qué modo fue cumplido mi mando, si excediste o traspasaste de lo que te fue en esto cometido.	
LIGURINO	Fue a los archivos, cual, señor, mandaste, del gran templo de Marte y con violencia los abrí de la suerte que ordenaste. Tomé todos los libros y en presencia del pueblo, que ya junto me cercaba alterado en confusa competencia, hi al fuego ardiente ante sus ojos daba las esempciones, libertades, fueros, y sus franquezas en la llama echaba. Acudían los nobles caballeros y, viendo el daño, «¡Oh Júpiter!» –decían–	725 730 735

723 *mando*: ‘orden’.

725 *Fue*: *Fui* Icaza; es arcaismo con el significado de ‘Fui’. Según indican SIDCA 2008, se trata de una forma verbal usada en otras ocasiones en este sentido por Juan de la Cueva.

726 *gran templo de Marte*: la sede de la comunidad donde se custodian los documentos y las leyes; *Marte* es el patrón del reino, como se declara en el v. 531.

729 *junto*: ‘juntado’, ‘reunido’.

731 *hi*: ‘ahí’.

«¿Dó te escondes? ¿Dó están tus rayos fieros?».
 Esto diciendo, en ira se encendían
 y sin sentido al fuego se arrojaban
 y, asidos de los libros, perecían.
 Otros, por do las llamas se apartaban, 740
 por entre el humo espeso asiendo dellos,
 los rostros y las manos se abrasaban.
 Otros, viendo que no podían habellos,
 que el fuego con más fuerza iba creciendo
 y que ya estaba convertido en ellos, 745
 a mí con voces se venían rompiendo
 el Cielo, amenazando mi osadía,
 y a las armas mil dellos acudiendo.
 Siguiendo el fuego su derecha vía,
 levantó más el ímpetu violento 750
 y por los altos techos se esparcía.
 Vieras aquí crecer el desatiento,
 viendo de Marte arder el sacro templo
 y emprenderse en estatua y ornamento.
 Aquí, por dar de la virtud ejemplo, 755
 contra el fuego implacable arremetían
 con un valor que sin igual contemplo.
 De la estatua, que ardiendo estaba, asían
 y, abrazados con ella, procuraban
 el fuego desviar, do perecían. 760
 Mientras en esto todos porfiaban,
 las llamas abrasando el alta cumbre
 toda la consumían y gastaban.
 Creciendo más su ardor y esquivia lumbre,
 convertido en ceniza el áureo techo, 765
 vino al suelo su inmensa pesadumbre.
 Allí muriera todo el pueblo a hecho,

743 *podían*: debe leerse como bisílabo por necesidades métricas, como *venían* del v. 746.

746-747 *rompiendo el Cielo*: 'dando fuertes gritos'.

754 *emprenderse*: 'prenderse'; *en estatua*: *en su estatua* A.

766 *pesadumbre*: 'el peso del techo'.

767 *a hecho*: «en conjunto, sin distinción ni diferencia» (DRAE).

	si por diversas partes no acudieran a remediar el peligroso estrecho.	
PRÍNCIPE	Pluguiera a Jove y todos perecieran entre las llamas de ese esquivo fuego, porque así mis desíños se cumplieran.	770
LIGURINO	Al fin, señor, creciendo sin sosiego la llama, el templo y gente miserable fue en humo todo resuelto luego.	775
	No paró aquí el estrago lamentable, que la ligera llama con crüeza hizo otro no menos...	
PRÍNCIPE	Agradable.	
LIGURINO	Que, yendo, cual te digo, en su braveza llena de horror los techos abrasando, abrasó el burgo, gente y fortaleza.	780
	Aquí lo dejé y vínete buscando, huyendo de Gracildo y de Cratilo, que apellidaban tu contrario bando.	
	Y temiendo que a ellos todo el hilo del pueblo alborotado se juntase, siguiendo en esta confusión su estilo, vine a que tu presencia me amparase, dejando medio pueblo destrüido, temiendo que su ira me alcanzase.	785 790
PRÍNCIPE	¿Que Gracildo y Cratilo así han querido mostrarse contra mí? Yo les prometo que no les falte el premio merecido. Mas, dejando esto agora, que en efeto	

769 *estrecho*: «metafóricamente vale aprieto, peligro, necesidad, riesgo, contingencia» (*Autoridades*); véase también v. 1378.

772 *desíños*: ‘designios’, forma atestiguada en otros lugares en Juan de la Cueva (véase CORDE).

775 *luego*: ‘en un instante’.

781 *burgo*: las casas alrededor del templo, aldea o barrio.

784 *apellidaban*: del verbo apellidar, con el significado de «convocar, hacer llamamiento para juntarse, como sucede cuando hay bandos y parcialidades que se apellidan y convocan unos contra otros» (*Autoridades*); el verbo se repite en los vv. 1042 y 1077.

	vendrá a su tiempo, quiero dar remedio al mal en que padezco tan sujeto.	795
	Y así, pues que no tengo ya otro medio, vuelve a Teodosia y dile que concluya en mi demanda y deje ya a Calcedio; que por esta alma mía, que ya es suya,	800
LIGURINO	le juro que ella sea solamente la que adore, aunque el Cielo me destruya.	
PRÍNCIPE	A eso voy con priesa diligente. Ve, mas aguarda; oiremos el recado que este paje me trae, si se consiente del duro mal que siempre só agravado.	805
PAJE	Ericipo está a la puerta y demanda tu presencia, si le concedes licencia.	
PRÍNCIPE	Dí que luego le sea abierta.	810
LIGURINO	¿Ha visto tu Majestad a su hija Doriclea, delante la cual es fea la más perfeta beldad?	
PRÍNCIPE	¿Tan en extremo es hermosa?	815
LIGURINO	Si hay extremo, lo hay en ella.	
PRÍNCIPE	Quiero dar orden de vella.	
LIGURINO	Mandándolo, es fácil cosa.	
PRÍNCIPE	Ve y habla a Teodosia luego, y, en estotro, yo me encargo de darle a su padre el cargo que la traiga por mi ruego.	820
ERICIPO	Después de besar tus manos, vengo Rey a suplicarte que de impedir hoy seas parte dos ánimos inhumanos.	825
	Y porque tengas noticia del caso, dame tu oído y, después de haberme oído,	

	hazme merced y justicia.	830
	Leutonio y Beraldo un día, estando en conversación sobre no sé qué razón, se trabaron en porfía.	
	Beraldo dijo a Leutonio, que es mi yerno, un «no es así eso que decís aquí, cual daré por testimonio».	835
	Metiéronse de por medio los que entre ellos se hallaron y de amistades trataron, en lo cual no hubo remedio.	840
	Cada día va creciendo su enemistad odiosa, sin que se lo impida cosa ni aplaque el intento horrendo.	845
	Suplico a tu Majestad les mande que sean amigos y de grandes enemigos reconcilien su amistad;	850
	que no es justo que tus Grandes así inquieten tu corte, sino que dando tú el corte tener amistad les mandes.	
PRÍNCIPE	¿Que diferentes están?	855
ERICIPO	Señor, sí, cual he contado.	
PRÍNCIPE	Despide aqueese cuidado, que hoy las manos se darán.	
	Y porque me importa a mí y mi alma lo desea, a tu hija Doriclea te mando traerme aquí.	860
ERICIPO	¿Qué manda tu Majestad, estando yo aquí, a mi hija?	

833 *razón*: 'cuestión'.

PRÍNCIPE	Ericipo, no te aflija oírme esta novedad. Tú has de saber que yo muero por ella y por ella vivo, y por ella soy captivo, y por ella el vivir quiero.	865 870
ERICIPO	¿Tal cosa mandas, señor?	
PRÍNCIPE	Sí, ve presto y haz mi mando; y acá dentro esté aguardando.	
ERICIPO	¡Oh tiránico rigor! ¿Tal hay? Quiero ir a dar cuenta a su padre y que él dé orden de remediar el desorden déste que afrentarme intenta.	875
LIGURINO	Si me ayuda la oportuna suerte, quedaré de espiga y puedo dar una higa a la Fortuna importuna. Si Teodosia acude al ruego del Príncipe, mi favor cresce y por paje de amor vengo a ser monarca luego.	880 885
TEODOSIA	Contento es la soledad, cuando la melancolía ofende con su porfía y usa su riguridad. Por este fresco jardín quiero salir a espaciarme,	890

880 *quedaré de espiga*: ‘al final me beneficiaré de ello’; la frase «quedarse uno a la espiga» con este significado está documentada en *DRAE*: «quedarse a lo último para aprovecharse de los desperdicios».

881 *dar una higa*: ‘despreciar’, deriva del gesto de desprecio que se hacía con el puño cerrado, mostrando el dedo pulgar entre el índice y el cordial.

	por ver si puedo alegrarme y a mis congojas dar fin.	
LIGURINO	(A buen tiempo soy venido, que a Teodosia es la que veo.)	895
TEODOSIA	La tristeza que poseo de nuevo me ha entristecido.	
LIGURINO	(Quiero llegalle a hablar.)	
TEODOSIA	¿A quién oigo por aquí?	900
LIGURINO	A quien oyes es a mí, que a ti te vengo a buscar.	
TEODOSIA	Ligurino, ¿qué estrañeza es ésa, entrar donde estoy y en lugar donde no doy a ninguno tal franqueza?	905
LIGURINO	Señora, el ser enviado del Príncipe, mi señor, es quien me quita el temor para entrar con su recado.	910
TEODOSIA	Si su Majestad te envía, no te impedirá alto muro de bronce o diamante duro, cuanto más la puerta mía; que sólo el nombre de rey trae consigo una grandeza que a la mayor fortaleza hace sujeta a su ley.	915
LIGURINO	Teniendo conocimiento del absoluto poder del Rey, quiero proponer de mi venida el intento.	920
	Y suplicote que a oírme no estés punto divertida, porque le importa la vida al Rey, y a mí el admitirme.	925

909 *quien*: 'lo que'.

924 *no estés punto divertida*: 'no estés para nada distraída'.

	Ya sabes, Teodosia bella, del Rey la ardiente pasión, tu desdén y su afición, tu crueldad y su querella.	930
	Envíame a que te diga que des lugar a su amor, dejando aparte el rigor que da fuerza a su fatiga.	
	Y mándate espresamente que repudies a Calcedio, porque su mal sin remedio acabe y su pena ardiente.	935
	Esta sola es mi embajada, concede lo que demando, no quieras por fuerza y mando ser a hacerlo forzada.	940
TEODOSIA	Ligurino, bien entiende el Rey mi casto deseo, que de un insulto tan feo, cual es justo, me defiende.	945
	Y, así, pues lo sabe cierto que mi fe no ha de moverse, será mejor recogerse que seguir tal desconcierto,	950
	porque, si su afición vana le enciende a tal pretensión, mi casta y firme intención huye su fuerza inhumana.	
	Y, así, di que tenga cuenta que es primo de mi marido y, si desto no es movido, que su honor sienta en mi afrenta.	955
	Y si no se commoviere por su honor, que entienda y crea que lo que de mí desea no será mientras viviere,	960
	porque estimo en más mi honra que la vida ni otra cosa,	

	pues viviré gloriosa	965
	cuando muera en tal deshonra.	
LIGURINO	¿En eso estás resumida?	
TEODOSIA	Y estaré hasta que muera.	
LIGURINO	No sé tu rigor qué espera,	
	si no es dar fin a tu vida.	970
	Y, así, con eso me voy.	
TEODOSIA	Pudieras haberte ido.	
LIGURINO	Acá viene tu marido.	
TEODOSIA	Viene a ver con quién estoy.	
LIGURINO	¿Quieres que me asconda dél?	975
TEODOSIA	Muy mal acuerdo has tomado,	
	porque, cual a mí, el recado	
	le tienes de dar a él.	
	¡Ah, Calcedio, mi señor!	
CALCEDIO	Teodosia, señora mía,	980
	¿acá estáis pasando el día,	
	gozando deste frescor?	
	Y vos, señor Ligurino,	
	¿cómo estáis con tanto espacio	
	desviado de palacio?	985
LIGURINO	Hice por aquí camino,	
	y quise, viendo ser hora	
	que me concedía lugar,	
	entrarme un rato a hablar	
	con Teodosia, mi señora.	990
TEODOSIA	La causa de su venida	
	no es a visitarme a mí,	
	sino a despojarte a ti	
	del honor y a mí de vida,	
	porque me trae un recado	995
	del Príncipe, tu pariente,	
	y, pues él está presente,	
	manda que te sea a ti dado.	

CALCEDIO	¿Qué es esto que oigo, Cielo, turbador de mi contento?	1000
TEODOSIA	Presta, señor, sufrimiento hasta oír tu desconsuelo. No porque de parte mía te pueda venir ofensa, mas porque el Príncipe piensa una horrenda tiranía.	1005
	La cual es que envía a mandarme que le vea y que te deje, y que al momento me aleje de ti, do pueda él gozarme.	1010
	Responde aquesta demanda, que ya tiene mi respuesta, y del remedio te apresta contra maldad tan infanda.	
CALCEDIO	¿Es esto que dice así?	1015
LIGURINO	Como lo dice es verdad.	
CALCEDIO	Pues vuelve a su Majestad, con tal respuesta de mí: que mude su parecer, porque en los casos de honor los vasallos y el señor son iguales en poder.	1020
LIGURINO	¿Esa respuesta daré?	
CALCEDIO	Dala así en nombre mío.	
LIGURINO	A darla al Príncipe guío.	1025
CALCEDIO	Yo a buscar su padre iré. Ve, señora, a recogerte; no acuda aqueste tirano.	
TEODOSIA	Si acudiere, con mi mano le daré mil veces muerte.	1030

1001 *Presta, señor, sufrimiento*: 'Sufre, señor, con paciencia' (SIDCA 2008).

1024 *así en*: *así y en A*.

1025 *guío*: 'me encamino'.

- PRÍNCIPE Entienda el mundo que ha de ser mi nombre
no menos que deidad reverenciado,
y que en cualquiera parte que se nombre
han de temer como de Jove airado.
Desde el Céfito al Euro haré que asombre 1035
y que del Austro al Bóreas sea cantado,
derramando con este brazo fuerte
sangre humana, a mil mundos dando muerte.
¿Es posible que al mando espreso mío
Cratilo, así, y Gracildo se mostrasen 1040
en contra y con un ciego desvarío
a resistirlo el vulgo apellidasen?
Hoy morirán o en mi poder no fío
si en vida los sacrílegos quedasen.
Y así envié que los trujese Arganto, 1045
que ya me indigna que se tarde tanto.
- LIGURINO El Príncipe salió de su aposento
y dicen que ha seguido este camino.
Quiero buscarle, mas, si tengo tiento,
aquél es, que âguardarme aquí se vino. 1050
No le dará reposo el pensamiento.
- PRÍNCIPE ¿Qué tenemos, amigo Ligurino?
- LIGURINO Mal despacho, que, oyendo mi embajada,
contra mí se volvió, cual siempre, airada.
Y concluyó diciendo que la vida 1055

1031-1038 *Entienda... muerte*: según SIDCA 2008, estas palabras del Príncipe evocan la voz de Medea de Séneca (*Medea*, vv. 423-428).

1032 *reverenciado*: *reverenciando* B.

1035-1036 *Céfiro... Bóreas*: los cuatro vientos cardinales. El Céfito es el viento suave de primavera que viene del Oeste; el *Euro* es el viento del Este; el *Austro* es el viento húmedo del Sur; el *Bóreas* es el viento frío del Norte. Estos versos deben ponerse en relación con la declaración del mismo Príncipe al comienzo de la *Comedia del príncipe tirano* (vv. 69-72): «Y de do nace Bóreas y austro aspira, / y el Índico mar al viejo Mauro, / la voz irá de la hazaña mía, / que principio tendrá desde este día».

1036 *Austro al Bóreas*: *Austro* y *al Bóreas* B.

1049 *si tengo tiento*: 'si no me equivoco'.

1054 *contra mí*: *contra ti* Icaza.

	podrá perder, mas no hacer tal cosa. Llegó el marido estando así afligida y contole la causa congojosa, el cual airado, en cólera encendida su alma, respondió que es poderosa	1060
PRÍNCIPE	la honra a que el vasallo igual se haga con el señor, cuando su honor le estraga. ¿Esa respuesta dio? ¡Muera Calcedio! ¡Muera y Teodosia en mi poder sea puesta!	
	Éste ha de ser mi último remedio	1065
LIGURINO	y así el mal tendrá fin que me molesta. En quitando el marido de por medio, será en hacer lo que mandares presta.	
PRÍNCIPE	En dando muerte âquestos dos que veo, será cumplido en eso mi deseo.	1070
CRATILO	Arganto nos mandó que a tu presencia viniésemos y así lo obedecemos.	
PRÍNCIPE	Venís para morir por mi sentencia.	
GRACILDO	Si es justicia, los dos la consentimos.	
PRÍNCIPE	¡Traidores! ¿Qué hicistes en mi ausencia?	1075
CRATILO	¿Nosotros en tu ausencia qué hicimos?	
PRÍNCIPE	¿No apellidastes mi contrario bando, quemando los archivos por mi mando?	
CRATILO	¡No hay tal! Tu Majestad es engañado.	
PRÍNCIPE	¿Engañado, traidores? No es posible serlo de quien en esto só informado y por ser contra vos cosa creíble. Arganto, ese traidor sea luego atado y esotro, y daldes un castigo horrible, de aquel monte más alto despeñándolos y así de su maldad remunerándolos.	1080 1085
GRACILDO	Mire tu Majestad que no debemos por donde se nos dé tan cruda muerte.	

1059 *cólera: colora A.*

1061 *a que: 'hasta el punto que'.*

1087-1088 *que no debemos por donde: 'no tenemos motivo para que'.*

	Óyenos con clemencia, porque demos nuestro descargo, que hará moverte.	1090
PRÍNCIPE	En plegarias más tiempo no gastemos. Llévalos y ejecuta de la suerte que tengo dicho, no les des sosiego.	
ARGANTO	Será cumplido tu mandado luego.	
CRATILO	Pues no quieres oír nuestra justicia, óiganos el piadoso y justo Cielo, y a él, desta tiránica injusticia, demando la justicia y de ti apelo.	1095
PRÍNCIPE	Dél será castigada la malicia de vuestro desleal y falso celo.	1100
GRACILDO	Ante el celeste tribunal te cito, donde pagues con muerte este delito.	
ARGANTO	Caballeros, prestad paciencia en esto, y vamos a que sea ejecutada la sentencia del Rey.	
CRATILO	Vamos al puesto do nuestra triste vida sea acabada.	1105
PRÍNCIPE	A Beraldo y Leutonio, en vuelo presto me llamarás aquí, porque me agrada de su ciega contienda apaciguallos y en amistad perpetua conformallos.	1110
LIGURINO	Cumpliré lo que mandas al momento.	
PRÍNCIPE	Yo voy a ver el modo con que Arganto ejecuta mi justo mandamiento y a recrearme en su final quebranto.	
LIGURINO	No me cumple ningún detenimiento, no vuelva el Cielo mi privanza en llanto, que anda el Rey lleno de ira protestando mil muertes hoy, el mundo amenazando.	1115

REY	¿Que tal insulto ese tirano intenta?	
CALCEDIO	Señor, cual has oído fue el recado.	1120
REY	Yo haré tal incesto que lo sienta y vuelva de camino tan errado.	
ERICIPO	Remedia –¡oh Rey!– la miserable afrenta a que soy por tu hijo condenado, mandándome con fuerza horrible y fea que le entregue mi hija Doriclea.	1125
	Mira, Rey justo, si es compadecible agravio tal, si es digno a su grandeza un hecho a todo el mundo aborrecible y al justo Cielo odiosa su crüeza.	1130
REY	Bien conozco, Ericipo, que es terrible el intento del Rey y su fiereza, mas sosiega, que yo daré el remedio que pide el caso tuyo y de Calcedio.	
CALCEDIO	La brevedad es la que cumple en esto.	1135
REY	A remediarlo voy con diligencia.	
PAJE	¡Apriesa, Rey, apriesa, acude presto! ¡Evita una tiránica sentencia! El Rey, tu hijo –¡ay Cielo!– está dispuesto contra piedad, siguiendo su inclemencia, que Cratilo y Gracildo, en igual suerte, padezcan hoy una soberbia muerte.	1140
	Ya van a los ministros entregados para que sea la ejecución cumplida. ¡Los fuertes brazos por detrás atados, por quien fue nuestra patria defendida! Llévanlos a que sean arrojados de aquella cumbre al Cielo más subida.	1145

1121 *Yo haré tal incesto: Yo le haré al incesto* B Icaza; el Príncipe es primo hermano de Calcedio; por lo tanto, el intento de poseer a su esposa resulta incestuoso («cópula o acceso carnal con parienta por consanguinidad o afinidad», *Autoridades*).

1143 *ministros*: «alguaciles, corchetes y demás oficiales inferiores que ejecutan los mandatos y autos del juez» (*Autoridades*).

	Si no acudes, señor, presto a quitállos, no te será posible remediallos.	1150
REY	¡Oh tiránico, oh fiero, oh injusto mando! ¿Que su maldad a tanto se desmanda? Dime presto dó queda, iré volando a impedir una cosa tan infanda.	
PAJE	En su alto mirador queda aguardando a ver la crüeldad que hacer manda, en donde hizo otra que no hay hombre que tal haga ni Furia a quien no asombre.	1155
	Subió, como te digo, a ver la suerte de los cuitados que a morir envía, y dio a su ama Mérope tal muerte que admira oír crüeza tan impía. Pasó del modo que diré, y advierte si cosa igual se ha hecho en tiranía de tirano ninguno, porque entiendo que no ha nacido monstro tan horrendo.	1160
	En el airoso mirador estaba la triste ama, con el propio intento de ver la ejecución que se acercaba de los dos, por su injusto mandamiento. Con suspiros y llanto celebraba el duro y riguroso acaecimiento, mas, oyéndolo el Rey, ante ella puesto, le dijo así con demudado gesto:	1165
	«¿Así lloras, traidora, lo que hago y lo que es a mi alma gozo inmenso? Tú llevarás el merecido pago, porque así tus maldades recompenso.» Esto diciendo... ¡Oh riguroso trago, que el alma se me arranca cuando pienso	1170
		1175
		1180

1158 *Furia: fiera* A; las Furias son las diosas infernales de la muerte y de la venganza: Tisífone, Megera y Alecto (también llamadas Erinias o Euménides), nacidas de la impregnación de la tierra con las gotas de sangre de la castración de Urano por Zeus. Alecto ya ha sido evocada en el texto (v. 393).

1166 *monstro: monsturo* B: *monstruo* Icaza.

	cómo la hizo sin piedad pedazos y a un tierno nieto que tenía en los brazos!	
	No quieras saber más del caso horrendo, sino que, habiendo dádoles la muerte, del mirador los arrojó y, volviendo,	1185
	se puso a ver la ejecutiva suerte. En esto queda, ve, señor, corriendo, líbralos de aquel trago acerbo y fuerte, que, si acudes con presta diligencia, lugar hay de que impidas su sentencia.	1190
REY	No cumple aguardar más, sigue el camino por donde van los tristes condenados.	
PAJE	Siga tu Majestad por do camino.	
REY	Anda apriesa, no sean ejecutados.	
CALCEDIO	Ericipo, pues quiere el cruel destino que seamos los dos tan molestados del tirano, acudamos con presteza al medio.	1195
ERICIPO	No hay ninguno a su fiereza.	
PRÍNCIPE	A mi gusto ha sido hecho, Gracildo y Cratilo quedan de tal suerte que no puedan mostrar contra mí su pecho. No ha de parar mi venganza en éstos, porque me fundo que dar muerte a un solo mundo es ofender mi pujanza.	1200 1205
ARGANTO	De la cumbre que mandaste, quedan, señor, despeñados.	
PRÍNCIPE	Ya los vi despedazados y cuán bien ejecutaste.	1210

1198 *medio*: 'remedio', reaparece en el texto en el v. 1604.

	Y pues has hecho mi gusto, yo te libro en mi Tesoro cincuenta libras de oro. Prospérete Dios, rey justo.	
ARGANTO		
LIGURINO	Beraldo y con él Leutonio vienen, cual venir mandaste.	1215
PRÍNCIPE	Entren, pues que los llamaste; daré en verlos testimonio.	
BERALDO	En tu presencia estoy puesto, siéndome mandado así.	1220
LEUTONIO	Yo también parezco aquí a lo mesmo en este puesto.	
PRÍNCIPE	Huélgome que hayáis venido, porque vuestra enemistad se acabe con amistad, así cual me fue pedido.	1225
	Las espadas les quitad; la una y otra mano izquierda con una doblada cuerda fuertemente les atad.	1230
LIGURINO	Ya están, cual mandas, atadas de ambos las manos siniestras.	
PRÍNCIPE	Pues poneldes en las diestras dos dagas desenvainadas. Buenos están. Quiero ver de los dos la fortaleza, el ánimo y la braveza en aqueste menester.	1235
BERALDO	¿Para qué, Rey, has mandado que desta suerte nos traten y las dos manos nos aten?	1240
PRÍNCIPE	Diré lo que has preguntado.	

1221 *parezco*: ‘aparezco’.

	Quiero que mostréis aquí los dos vuestra valentía, vuestro ánimo y osadía, peleando ambos así.	1245
	Y no aguardéis más razones, daos el uno al otro luego, dejad con tanto sosiego las cobardes dilaciones.	1250
	El que de los dos quedare, dando muerte a su enemigo, será desde hoy más mi amigo, si valiente se mostrare.	
BERALDO	Si quieres que peleemos, déjanos libres las manos.	1255
LEUTONIO	Ya son esos ruegos vanos.	
BERALDO	Si lo son, principio demos.	
LEUTONIO	Esto así se ha de hacer.	
BERALDO	Y así tiene de acabarse y tu desvarío pagarse.	1260
LEUTONIO	Eso al fin se habrá de ver.	
BERALDO	¿Esa llaga penetrante no te acobarda, Leutonio?	
LEUTONIO	Beraldo, doy testimonio que en la virtud soy constante.	1265
BERALDO	Con ésta quiero acabarte.	
LEUTONIO	Yo con ésta darte muerte.	
BERALDO	Este golpe habrá esa suerte.	
LEUTONIO	Déste no podrás librarte.	1270
BERALDO	Pues con éste morirás.	
LEUTONIO	Es flaco para acabarme. Déste sí pienso vengarme.	
BERALDO	¿Dése? Déste acabarás.	
PRÍNCIPE	Descansad, si estáis cansados.	1275
BERALDO	¡Oh Rey, quién pudiera a ti ponerte conmigo aquí!	
PRÍNCIPE	Pierde agora esos cuidados.	

REY	¿Dónde podré hallar aquel tirano que cometió crüeza tan terrible, por darle muerte con aquesta mano y la patria librar de un monstruo horrible?	1280
LEUTONIO	¡Oh poderoso rey, oh rey humano! ¡Llega, rey justo, llega a ver visible la furia del Infierno revestida en tu hijo que a muerte nos convida!	1285
REY	¡Oh crüeza inhumana, oh rey injusto! ¿Qué te movió hacer maldad tan fiera?	
PRÍNCIPE	¿Qué ha de moverme más que ser mi gusto y querer yo que el mundo todo muera?	1290
REY	El mundo te dé muerte, que es más justo, y del divino Júpiter la espera.	
PRÍNCIPE	¡De eso tiene el gran Júpiter cuidado y lo trae noche y día desvelado!	
LEUTONIO	Manda, Rey, que nos sean desatadas estas crüeles cuerdas que nos atan.	1295
REY	De mí serán, que es justo, quebrantadas, que soy a quien con más crueldad maltratan.	
PRÍNCIPE	¡Bien serán las maldades castigadas si así los condenados se rescatan! Llévenlos a curar a mi aposento, que esto a mi padre le dará contento.	1300
REY	Al tuyo no, al mío sí los lleven, y allí quiero que estén y sean curados. Llevaldos, que estos premios se les deben a los que son leales y esforzados.	1305
PRÍNCIPE	Igual sería que la muerte prueben.	
REY	¿Con ese premio son remunerados los vasallos que al rey en paz y en guerra sirven y lo defienden en su tierra?	1310
	No es esto sólo a lo que soy venido, mas a pedirte que proveas remedio,	

- que el pueblo está alterado y commovido
del agravio que haces a Calcedio.
- ¿No ves, traidor, no ves, desconocido, 1315
aunque el ser deudo no estuviera en medio,
la ofensa que recibe desto el Cielo
y el mal ejemplo que le das al suelo?
- No para aquí tu detestable vicio,
mas a Ericipo fuerzas inclemente, 1320
que te traiga su hija en perjuicio
de su honor y del tuyo juntamente.
- ¿Deste modo le pagas el servicio
de tantos años? ¿Esto se consiente 1325
en la tierra? ¿Esto sufre la potencia
de Jove? ¿Esto no evita mi presencia?
- PRÍNCIPE ¿Con tanta libertad osas hablarme?
¿Así te atreves en presencia mía?
¡Oh Júpiter! ¿Qué hago sin vengarme?
¿Qué tardo en castigar tal osadía? 1330
No debo con justicia rey llamarme
si no te ahorco en este mismo día
que te atreviste a mí, y así prometo
al Cielo de ponerlo hoy en efeto.
- REY El Cielo, a quien prometes hoy mi muerte, 1335
castigará tu grande inobediencia,
y en él pongo el suceso desta suerte,
y él dé, cual debe, en esto la sentencia.
Y sea tal que yo meresca verte,
crüel tirano, muerto en mi presencia, 1340
ejemplo dando con tu muerte al mundo,
arrojando ese espíritu al Profundo.

1315 *desconocido*: 'ingrato'.

1316 *aunque*: *que aunque* AB; *deudo*: «lo mismo que pariente» (Autoridades).

1334 *en efeto*: *por efeto* A.

1342 *Profundo*: 'Infierno', se repite en los vv. 1406 y 1862.

ARGUMENTO DE LA CUARTA JORNADA¹⁰

El Príncipe manda prender a Calcedio, su primo hermano, traerle a Doriclea y a su padre Ericipo. Pónelo a él en la cárcel. Tráenle a Teodosia. Siéntase a cenar con ellas. Hace que delante de la mesa entierren hasta los pechos a Calcedio, marido de Teodosia, y Ericipo, padre de Doriclea. Quiere matar al padre, va a hacello y no puede. Vuélvese a dormir con Teodosia y Doriclea. Conciertan ambas de darle la muerte. Mátanlo, y el Rey, sabida la ocasión, las perdona.

PERSONAS DE LA CUARTA JORNADA

Príncipe
Ligurino
Arganto
Calcedio, grande
Paje de Ericipo
Ericipo
Doriclea, dama
Teodosia, dama
Mastresala
Rey
Paje
[Pajes]

PRÍNCIPE	¿Dijiste a Arganto que viniese luego?	
LIGURINO	Señor, sí.	
PRÍNCIPE	¿Y qué respondió a mi mando?	
LIGURINO	Que en su venida no tendría sosiego.	1345
	Y, así, tras mí le siento ya anhelando.	
PRÍNCIPE	Venga, que él ha de ser en poner fuego al mundo hoy y contra aquel infando del Rey, mi padre, ha de mostrar la ira que mi absoluto disponer le aspira.	1350

¹⁰ El argumento de la cuarta jornada está omitido en A.

1344 *Y qué: Qué* B SIDCA 2008. Acepto la lectura de A por la métrica.

LIGURINO	Usar contigo tal atrevimiento, cual hoy usó, es cosa que me espanta; y más tu moderado sufrimiento en tu respuesta con prudencia tanta.	
PRÍNCIPE	Si hoy no me falta mi vital aliento, tú verás, Ligurino, la garganta del rey injusto, contra mí inhumano, cortada con aquesta propia mano.	1355
ARGANTO	A ver lo que me mandas soy venido.	
PRÍNCIPE	Oye atento, sabrás a qué veniste. Tú también, Ligurino, está advertido, aunque sabes qué causa mi ansia triste, de la cual quiero ser hoy redimido, pues de ofenderme un punto no desiste.	1360
	Y, así, a los dos elijo, que al momento remediéis deste modo mi tormento.	1365
	Tú, capitán Arganto, has de ir en vuelo y traerme a Calcedio aquí contigo; y, si al venir mostrare algún recelo, mándote que le des mortal castigo.	1370
	Ligurino, tú has de ir, pues ves mi duelo, y a Ericipo me llama, y que consigo a Doriclea traiga y, si esto afea, dale la muerte y tráeme a Doriclea.	
	¿Tenéis bien entendido lo que mando?	1375
LIGURINO	Señor, sí, y al momento será hecho.	
PRÍNCIPE	Pues id, y en mi aposento esté aguardando que remediéis mi peligroso estrecho.	
ARGANTO	Ligurino, contigo estoy hablando y se me arranca el alma deste pecho en pensar lo que el Rey intenta y quiere.	1380
LIGURINO	Haz su mandado y sea lo que fuere.	
ARGANTO	No quisiera yo, amigo Ligurino, llevalle este recaudo al buen Calcedio,	

1384 *recaudo*: 'mensaje', reaparece en el v. 1504 y en *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, vv. 114, 209, 211 y Argumento de la primera jornada.

LIGURINO	porque el suceso mísero imagino	1385
	y así quisiera serle algún remedio.	
	Deja, Arganto, ese vano desatino,	
	que no está en lo que puedes darle medio,	
	que podrá ser que pienses remediallo	
	y mueras sin que puedas reparallo.	1390
	No pongas nada de eso por delante.	
	Tuerto o derecho, haz lo que el Rey manda	
	y no quieras en caso semejante	
	señalarte, pues ves el fuego que anda;	
	que yo no soy de bronce ni diamante	1395
	que no sienta una cosa tan infanda,	
	mas soy mandado y esto me disculpa,	
	y así voy sin escrúpulo de culpa.	
ARGANTO	Anda, pérfido, y Júpiter permita	
	que tú y el Rey, que sigue tu precepto,	1400
	con muerte horrible acabe la maldita	
	liga que el mundo pone en triste aprieto.	
	Y como a quien incita y solicita,	
	instigado de la infernal Aleto,	
	arrebatao seas deste mundo	1405
	y sumergido al hórrido Profundo.	
	Ésta es la casa donde el Rey me envía.	
	Aquí vive Calcedio. ¡Ay trance duro!	
	¡Ay hora congojosa al alma mía,	
	amargo punto do el placer apuro!	1410
	¡Oh mando injusto! ¡Oh fiera tiranía,	
	de quien ninguno puede estar seguro!	
	Que la mano del Rey do quiere alcanza	
	y todo lo somete a su pujanza.	
	Quiero llamallo y dalle aviso desto.	1415
	No, que no es justo yo hacer tal cosa.	

1401 *acabe*: la forma verbal en singular es aceptable, ya que el hablante considera el sujeto (plural) como una unidad (SIDCA 2008).

1413 *quiere*: *quiera* Icaza.

	¿Mas qué digo? A Calcedio veo en el puesto. ¡Oh infausto encuentro! ¡Oh vista congojosa!	
CALCEDIO	Señor Arganto, ¿cómo ha sido aquesto? ¿Qué venida es aquesta tan dichosa?	1420
ARGANTO	Dichosa fuera cuando a veros fuera y no a llamaros del que ya os espera.	
CALCEDIO	¿Es el Príncipe fiero el que me llama?	
ARGANTO	Dél, a que vais conmigo, só enviado.	
CALCEDIO	Vamos, mas ¿tenéis desto alguna fama o qué le mueve hâberme así llamado?	1425
ARGANTO	Según por las razones que derrama, un Infierno en el pecho trae encerrado. Y esto te digo y esto sólo entiendo.	
CALCEDIO	Vamos, aunque bien sé su intento horrendo.	1430
LIGURINO	Ericipo vive aquí. Quiero llamar. No responden. Yo imagino que se esconden.	
PAJE	¿Quién llama? ¿Quién está ahí?	
LIGURINO	Lláname a Ericipo luego, que soy de parte del Rey.	1435
PAJE	Que lo cumpliré por ley.	
LIGURINO	Presto, sin tener sosiego.	
	El toque de mi privanza está en que el Rey posea hoy la bella Doriclea, y esto cumple a mi esperanza.	1440
	En una cosa me fundo y ésta tengo ya por ley,	

1425 *Vamos, mas: Vamos* B SIDCA 2008. Acepto la lectura de A por la métrica.

1431 La acción de esta escena, simultánea en el tiempo dramático a la anterior, se desarrolla a la puerta de la casa de Ericipo, según apuntan SIDCA 2008.

1434 *PAJE: PAJE DE ERICIPO* en toda la escena en SIDCA 2008.

	que de dar contento al Rey, vendrá yo a mandar el mundo.	1445
ERICIPO	Oyendo el real llamado, salgo, cual debo, obediente.	
LIGURINO	Ese ánimo excelente bien claro es de vos mostrado.	1450
	Y así quiero concluir, dejando largos coloquios y prolijos circunloquios, y mi venida os decir.	
	El Rey manda que conmigo vais, y Doriclea con vos, y, juntos ambos a dos, hagáis luego lo que digo.	1455
ERICIPO	Ir yo, vamos, cual mandáis; mi hija, no lo mandáis.	1460
LIGURINO	Ella ha de ir; no repliqu�is, si al Rey servir dese�is.	
ERICIPO	�Que no es posible mi ruego?	
LIGURINO	No es posible, aunque yo quiera. Vamos, que el Rey nos espera.	1465
ERICIPO	Entrar� por mi hija, y luego.	
LIGURINO	No quiero quedarme aquí, quiero seguir tras su paso, no la asconda en este paso, que será perderme a mí.	1470
PRÍNCIPE	Ya sabes mi deseo, no repliques. Tr�ame aquí a tu mujer, cual te he mandado. Y m�ndote que ruego no me apliques, que resolutos est� y determinado.	

1456 *vais*: 'vayáis'.

1472 *te he mandado*: *te mandado* AB Icaza.

1473 *ruego no me apliques*: 'no intentes convencerme'.

CALCEDIO	Ruego a tu Majestad que no publiques tal flaqueza de ti, pues saneado estás que no ha de ser lo que deseas ni tu poder podrá hacer que lo veas.	1475
PRÍNCIPE	¿Que no ha de ser? ¡Será, pues yo lo quiero! Y tras desto haré, infiel, que sientas, poniéndote en castigo horrible y fiero, mil muertes, mil oprobios, mil afrentas.	1480
CALCEDIO	¿No tienes entendido, rey severo, que te afrentas a ti, si a mí me afrentas?	
PRÍNCIPE	Esa afrenta yo quiero padecella por gozar de Teodosia, ilustre y bella.	1485
CALCEDIO	No entiendas, Rey, que cuando mi fiereza evitar no pudiere el crudo intento, que el Cielo a quien ofende tu crüeza a tal maldad dará consentimiento.	1490
PRÍNCIPE	Yo veré de qué sirve esa braveza. Arganto, llevad a éste en un momento y poneldo en prisión, veré sus fieros.	
CALCEDIO	¡Verás quién son los dioses justicieros!	
PRÍNCIPE	¿Comigo os atrevéis? Yo daré ejemplo de vuestra inobediencia, de tal suerte que la crüel miseria veo y contemplo que ha de ser más que darle cruda muerte. A mi Teodosia haré un solene templo, do le ofrezcan la oveja y toro fuerte, el oro que el sagrado Fasis cría y lo que Arabia fértil nos envía.	1495 1500

1476 *saneado*: 'asegurado, convencido'.

1493 *poneldo*: *ponedlo* Icaza; *fieros*: «bravatas y baladronadas con que alguno intenta aterrar a otro» (*Autoridades*).

1495 *¿Comigo os atrevéis?*: según apuntan SIDCA 2008, «el cambio en el tratamiento del Príncipe a Calcedio, al pasar de la segunda persona del singular a la del plural, es muestra de irritación».

1501 *sagrado Fasis*: el río del reino de Colcos (Cólquida), que toma el nombre de la divinidad-río hijo de Helios y de Ocíroo. El río Fasis está evocado varias veces por Medea en la tragedia homónima de Séneca; según apuntan SIDCA 2008 en su edición de la *Comedia del príncipe tirano*, esta referencia, que aparece desde el principio en la comedia, puede deberse a la voluntad del autor de poner en relación al príncipe tirano con Medea, «que como Fasis se encuentran implicados en crímenes familiares» (véase también vv. 1031-1038).

1502 *lo que... nos envía*: 'el incienso' (SIDCA 2008).

ARGANTO	En el castillo atado, en prisión dura, queda Calcedio a buen recaudo puesto.	
PRÍNCIPE	Él pagará cual debe su locura y yo de mi congoja saldré presto. Ve a Teodosia y dile, si procura remediar mi dolor, que en este puesto la esté aguardando, que contigo venga, y no la dejes ni ella se detenga.	1505 1510
ARGANTO	A ello voy, cual mandas, obediente.	
PRÍNCIPE	Amor te guíe, y él me dé sosiego hasta que ante mis ojos vea presente la que me tiene el alma puesta en fuego.	
LIGURINO	Aquí viene Ericipo y juntamente Doriclea.	1515
PRÍNCIPE	Por quien cautivo y ciego estoy, por quien no sé tener reposo, por quien só igual a Jove poderoso.	
ERICIPO	Obedeciendo tu real mandado, vengo a ver qué me mandas y qué quieres a mi hija.	1520
PRÍNCIPE	¿No sabes mi cuidado? ¿No sabes cómo muero?	
ERICIPO	¿Por qué mueres?	
PRÍNCIPE	Muero por Doriclea desesperado.	
ERICIPO	Ella, ¿qué causa da que desesperes?	
PRÍNCIPE	Su divina beldad es quien lo causa y ella ha de remediarme, pues es causa.	1525
ERICIPO	Tu Majestad entienda que se ofende su pureza en pensar tal cosa della.	
PRÍNCIPE	¿En qué la ofendo, si ella es quien me enciende?	
ERICIPO	Entender que te enciende es ofendella.	1530
PRÍNCIPE	Amor me rige.	

1512 *me dé: te dé* Icaza.

1519 *ERICIPO: PRÍNCIPE B.*

ERICIPO	Aqueso no se entiende que ha de ser a mi hija, que es doncella.	
PRÍNCIPE	Pues con ella se entiende, pues que muero por ella y a ella más que al alma quiero.	
ERICIPO	Mude tu Majestad de pensamiento,	1535
	porque lo que pretendes no es posible.	
PRÍNCIPE	Pues, ¿qué imposibilita mi contento? ¿Qué hace a lo que quiero yo imposible? ¿Puede el Cielo impedir mi mandamiento? ¿Puede todo el poder del Huerco horrible evitarlo, si nada no me impide? Quiero hacer cuanto el deseo me pide.	1540
	Y, así, te mando que de aquí te alejes, en mi poder a Doriclea dejando.	
ERICIPO	Rey, con esa injusticia no me aquejes.	1545
	Mira que hay dioses que te están mirando.	
PRÍNCIPE	Pues yo haré que en mi poder la dejes, y a los dioses te puedes ir quejando. Llevaldo y en prisión lo poned luego, y, si hablare, echaldo en vivo fuego.	1550
DORICLEA	¿Oh Rey, qué pasión tan fuerte señorea tu prudencia, que a mi padre des sentencia de prisión fiera o cruel muerte? ¿Qué razón hay que te rija? ¿No ves tú que es sinrazón dar muerte al padre o prisión, si la culpa está en la hija? Vuelve a mí tu saña fiera, pon mi padre en libertad, pueda en esto la piedad que él sea libre y que yo muera.	1555 1560

1540 *Huerco*: *Verco* Icaza; aquí es sinónimo de ‘Infierno’ (véase también *Tragedia de la muerte de Virginia* y *Apio Claudio*, v. 852, y *Tragedia de los siete infantes de Lara*, v. 766).

1542 *deseo*: *deso* B.

	Y si nada desto presta a mover tu pensamiento, muévate mi casto intento que a morir por él se apresta.	1565
PRÍNCIPE	Doriclea, más que humana, más podéis conmigo vos que el más poderoso dios de la corte soberana.	1570
	Dejá el paterno temor, que, estando yo en vuestra mano, vuestro padre salvo y sano se verá de mi rigor.	
ARGANTO PRÍNCIPE	Teodosia viene conmigo. Venga. Acabará mi fuego, tendrá mi dolor sosiego y habrá fin mi cruel castigo.	1575
TEODOSIA	¿Qué manda tu Majestad a esta triste dolorida, a quien sin marido y vida le tiene tu crüeldad?	1580
PRÍNCIPE	Teodosia mía, bien ves la fuerza del querer mío, que es amor, no desvarío.	1585
TEODOSIA	Desvarío y no amor es; que ese amor, rey poderoso, es del mío diferente, porque el mío no consiente un deseo tan dañoso.	1590
PRÍNCIPE	Tú y la bella Doriclea esta noche habéis de dar remedio al dulce penar que mi alma señorea.	
DORICLEA	No intentes, Rey, tal maldad, que he de guardar mi pureza.	1595

TEODOSIA	Yo moriré en la firmeza que debo a mi castidad.	
PRÍNCIPE	¿Nada puede el ruego mío?	
TEODOSIA	No puede en lo que es injusto.	1600
PRÍNCIPE	¿No basta que me dé gusto?	
TEODOSIA	No, si el gusto es desvarío.	
PRÍNCIPE	O por fuerza o por amor he de dar medio a mi fuego, y lo que no acaba el ruego ha de acabar el rigor.	1605
	Paje, ve presto âvisar al Maestresala, que luego sin más punto de sosiego me traiga aquí de cenar.	1610
	Ligurino, ve a traer volando un azada aquí, y en este lugar y allí dos hoyos has de hacer.	
MASTRESALA	Pajes, a poner la mesa, que el Rey demanda la cena.	1615
PRÍNCIPE	Teodosia, mira mi pena y fíngeme que te pesa. Doriclea, a mi amor fría, remedia mi desventura.	1620
	¡Ay, Teodosia, a mí tan dura! ¡Ay, Doriclea, alma mía!	
TEODOSIA	Deja, Rey, tan ciego extremo, que es bajeza y desvarío.	
PRÍNCIPE	¿Que entiendes que desvarío, viendo el fuego en que me quemó?	1625
MASTRESALA	La cena está aderezada.	

1604 *medio*: 'remedio'.

1609 *sin más punto*: 'sin un momento'.

1623 *TEODOSIA*: *PRÍNCIPE* B.

PRÍNCIPE	Pues, señoras de mi vida, sed servidas, que servida cada cual sea y regalada.	1630
	Teodosia, tomá esta silla y vos ésta, Doriclea, que quien a rey señorea, reina el rey debe elegilla.	
TEODOSIA	No mande tu Majestad que yo me siente a su mesa.	1635
DORICLEA	Yo rehuyo tal empresa.	
PRÍNCIPE	Yo mando con potestad.	
TEODOSIA	A tan indigna persona, no es justo tanta grandeza.	1640
PRÍNCIPE	Tú eres capaz desta alteza y, así, te doy mi corona. A ti el corazón y el alma, bella Doriclea, alma mía; de ambas es, que âmbas me guía amor, y a ambas dó esta palma.	1645
LIGURINO	Los hoyos están ya hechos.	
PRÍNCIPE	A Ericipo y a Calcedio, sin que se siga otro medio, enterrad hasta los pechos.	1650
	¿Está bueno este guisado, Teodosia? ¿Date sabor?	
TEODOSIA	No tengo gusto, señor.	
PRÍNCIPE	¿Por qué?	
TEODOSIA	Téngolo estragado.	
LIGURINO	Esto manda el Rey hacer.	1655
CALCEDIO	Si lo manda, que se haga.	

1645 *ambas*: a *ambas* A.

1646 *palma*: ‘premio’, pero el término está también asociado con la palma del martirio cristiano (SIDCA 2008).

ERICIPO	El Cielo le dé la paga conforme a su merecer.	
CALCEDIO	¡Rey inhumano! ¿Qué es esto?	
TEODOSIA	¡Ay, Cielo, qué tiranía!	1660
PRÍNCIPE	No os mováis, Teodosia mía, ni vos dejéis vuestro puesto, porque la que se moviere de aquí, la haré pedazos sin piedad entre mis brazos.	1665
DORICLEA	¡Júpiter, no hay más que espere!	
PRÍNCIPE	No te muevas, Doriclea, haz lo que en esto te mando.	
ERICIPO	¡Tirano! ¿Qué estás dudando?	
PRÍNCIPE	Danos muerte horrible y fea. Estos platos les llevad, daldes de cenar allí.	1670
CALCEDIO	¡Véngume el Cielo de ti, crüel, si en él hay piedad!	
TEODOSIA	Rey, no ofendas más mi gloria y mira aquella injusticia.	1675
CALCEDIO	¡Tirano! ¿Aquésta es justicia?	
PRÍNCIPE	¡Buena está esta pepitoria!	
ERICIPO	Crüel, de piedad ajeno, ¿no ves nuestro padecer?	1680
PRÍNCIPE	Daldes allí de beber desto frío, que está bueno. Huélguense, pues nos holgamos; desechen la pesadumbre.	
TEODOSIA	¡Ay Calcedio mío! ¡Ay mi lumbre!	1685
DORICLEA	¡Ay mi padre!	
PRÍNCIPE	Ahí llegamos. Alcen estas mesas luego,	

1660 *TEODOSIA: TEDOR B.*

1662 *vuestro: vuestros B.*

1675 *gloria: 'buen nombre'.*

1678 *pepitoria: «un guisado que se hace de los pescuezos y alones del ave» (Covarrubias).*

1685 *Ay Calcedio: Calcedio B.*

TEODOSIA	irnos hemos a dormir. ¡Antes nos lleva a morir, que será darnos sosiego!	1690
PRÍNCIPE	Esto ha de ser, no hay hablarme, porque quiero yo que sea, porque acaben Doriclea y Teodosia de acabarme. Arganto, en cuanto yo voy a darle con esta mano muerte a mi padre inhumano, la guardia déstas te doy. Mételas en mi aposento, donde a mi gusto y sabor daré fin a mi dolor y descanso a mi tormento. Tú has de quedar, Ligurino, en guarda déstos, velando toda la noche, aguardando que se muestre el sol divino. Tendrasme aquí aparejados cuatro perros, porque así quiero delante de mí que sean despedazados. ¿Habeisme bien entendido?	1695 1700 1705
LIGURINO PRÍNCIPE	Señor, sí, y será así hecho. Daréis sosiego a mi pecho con que sea así cumplido.	1710
ARGANTO	Señoras, vamos do el Rey mandó que os llevase luego.	1715
TEODOSIA	Danos un breve sosiego y cumple luego su ley.	
CALCEDIO	Arganto, llégate acá.	
ARGANTO	¡Ay, Calcedio, que el dolor	1720

1693-1694 *acaben... acabarme*: según señalan SIDCA 2008, puede haber una reminiscencia cancioneril en la reiteración polisémica.

	me tiene tan sin vigor que estoy sin ánima ya!	
CALCEDIO	¡Abrázame en despedida!	
ARGANTO	¡Ay, Calcedio, amigo caro, a quien el Cielo es avaro y la suerte encruelecida!	1725
TEODOSIA	Doriclea, pues que vamos a sufrir tan gran deshonra, ¿quieres que por nuestra honra un hecho heroico hagamos?	1730
DORICLEA	Elige el orden mejor, que prometo obedecerte.	
TEODOSIA	Que al crudo rey demos muerte y no goce nuestro honor.	
DORICLEA	¿De qué suerte podrá ser?	1735
TEODOSIA	Cuando en su aposento estemos entre las dos lo haremos.	
DORICLEA	Yo sigo tu parecer.	
ARGANTO	¡Calcedio, Ericipo, amigos, los dioses os den ayuda!	1740
CALCEDIO	Dellos es razón que acuda, pues del caso son testigos.	
ARGANTO	Vamos, señoras, de aquí.	
TEODOSIA	Vamos, y vos, mi Calcedio, esperá en Dios el remedio y tené esperanza en mí, que el Rey bien podrá quitarme la vida, mas no el honor, que éste os guardaré, señor, sin que pueda ley mudarme.	1745
DORICLEA	Ericipo, padre mío, a quien contrario es el Cielo, recibe de mí un consuelo en estado tan impío,	1750

1726 *encruelecida*: 'se ha vuelto cruel'.

1731 *orden*: 'modo'.

1751 *DORICLEA*: *DORIL B.*

	que presto seré contigo,	1755
	porque moriré primero	
	que mi honor goce el rey fiero.	
ARGANTO	Vamos ya.	
TEODOSIA	Vamos, amigo.	
LIGURINO	Calcedio, el justo Cielo es buen testigo	
	si yo en el alma tu pasión no siento.	1760
CALCEDIO	Justamente merezco este castigo,	
	pues no impedí, pudiendo, al Rey su intento.	
ERICIPO	¡Oh tirano, a los dioses enemigo!	
	¡Dellos seas castigado con violento	
	y ardiente rayo, que en el centro oscuro	1765
	te arroje a padecer tormento duro!	
PRÍNCIPE	Por pies se me escapó mi padre fiero.	
	No se me irá o al Cielo haré guerra	
	y al retor summo del celeste impero	
	con los más dioses lanzaré a la tierra.	1770
CALCEDIO	Ablanda aquese corazón de acero,	
	echa esa ira que tu pecho encierra,	
	quítanos desta pena ríguosa,	
	pues contra ti no cometimos cosa.	
PRÍNCIPE	Cuando os vea a los dos despedazados,	1775
	aplacarán mis llamas encendidas.	
ERICIPO	Perdona a los que en nada son culpados.	
PRÍNCIPE	No lo seréis, aunque perdáis mil vidas.	
	Agora iré a dar medio a mis cuidados,	
	agora veré en gozo convertidas	1780
	mis penas, con dormir con Doriclea	
	y con Teodosia, do el amor me emplea.	

1763 *ERICIPO: PRÍNCIPE B: REY* Icaza.

1765 *centro oscuro*: 'Infierno'.

1769 *retor summo*: 'Júpiter'; *celeste*: *celesto* Icaza.

1771 *CALCEDIO: GRACILDO AB*; la enmienda es necesaria, Gracildo no aparece en escena en esta jornada.

CALCEDIO	¡Antes que vengas a gozar tal suerte y a deshorrar tu sangre, que es la mía, veas sobre ti, fiero, cruda muerte, que estorbe tan horrenda tiranía!	1785
LIGURINO	Esas plegarias contra el Rey convierte en oraciones, pues en siendo el día has de morir aquí despedazado de fieros perros, cual está ordenado.	1790
CALCEDIO	Yo tengo en el gran Jove confianza que, ya que en este mal los dos muramos, que de su mano ha de enviar venganza y esto consuela el paso en que acabamos.	
TEODOSIA	No cumple, Doriclea, más tardanza, pues ya sin vida al crudo rey dejamos. Vamos do está tu padre y mi marido aprieta, antes que el caso sea sentido.	1795
PAJE	¡Oh caso duro! ¡Oh grave desconcierto! ¡Oh venganza, aunque justa, horrible y fea! ¡Al arma, al arma, vénguese el Rey muerto!	1800
LIGURINO	Paje, ¿qué desvarío te señorea?	
PAJE	Que de la vida queda el Rey desierto.	
LIGURINO	¿Quién le ha muerto, que así mi fin desea?	
PAJE	Las dos mujeres, que con él durmieron, son las que cruda muerte al Rey le dieron.	1805
LIGURINO	Llamemos a su padre, aprieta, vamos.	
PAJE	Yo voy a dar la nueva miserable.	
DORICLEA	¿Qué te agrada, Teodosia, que hagamos en un riesgo de muerte tan notable?	1810
TEODOSIA	Libremos nuestras prendas y muramos,	

1792 *ya que*: 'aunque'.

1794 *paso*: «lance o suceso especial y digno de reparo» (*Autoridades*).

1798 *sea*: *sean* B.

1811 *prendas*: 'amados'.

	pues será vida muerte tan loable; y así no cumple dilatar momento, si habemos de salir con nuestro intento.	
LIGURINO	¡Oh traidoras, que al Rey le distes muerte, la cual os daré aquí con fiera mano!	1815
TEODOSIA	Yo te haré que pases por la suerte que pasó dignamente el rey tirano. ¡Muere con él!	
LIGURINO	¡Oh brazo duro y fuerte, que el fin me ha dado con su golpe insano!	1820
CALCEDIO	Teodosia, cava aquesta tierra aprieta, ayudarete a conseguir tu empresa.	
TEODOSIA	Doriclea, a tu padre acude presto y con las uñas rompe el duro suelo; saquémoslos de aqueste estrecho puesto, pues conocemos el favor del Cielo.	1825
REY PAJE	¿Que verdad es el caso que has propuesto? Señor, la verdad pura te revelo, y allí están las mujeres que le han muerto.	
REY PAJE	¿Sabes tú que son ellas? Selo cierto.	1830
REY TEODOSIA	Teodosia, ¿qué maldad has cometido? Sabrás, rey excelente, que intentando tu hijo hacer ofensa a mi marido, mi honesta y pura castidad robando, quise, antes que ver mi honor perdido, que a mis manos muriese el monstruo infando que, por gozar de mí, vivo en la tierra a mi marido y tu sobrino entierra.	1835
	Esta noble doncella, juntamente, por fuerza al mismo efecto fue traída, y a su padre, cual ves, el inclemente enterró, porque más fuese ofendida. Y, queriendo morir con excelente nombre antes que verse escarnecida, fue en darme ayuda, y ella y yo le dimos	1840 1845

	la muerte, que por dársela pedimos.	
REY	Vuestro hecho no es digno de esa suerte, sino de eterna gloria y alabanza, y, así, merecéis vida por la muerte que al Rey distes y no crüel venganza.	1850
	Y a ti, Calcedio, cuya pena fuerte igualmente que a ti en mi alma alcanza, yo romperé la tierra con mi mano, librándote de un mal tan inhumano.	
	El mesmo privilegio le concedo de libertad âquesa virgen bella.	1855
	Desentierre a su padre, que no puedo dejar de engrandecer la gloria della. Y porque el pueblo ya deseche el miedo y esta muerte tan justa alcance a vella,	1860
	poneldo en esta calle; entienda el mundo que el rey tirano habita ya el Profundo.	
	¿Quién dio esta fiera muerte a Ligurino?	
CALCEDIO	Teodosia fue la que también le ha muerto.	
REY	Échenlo al campo, que él es della dino, pues ayudó su parte al desconcierto.	1865
	Al templo vamos luego de camino a dar gracias a Jove, pues tan cierto ha sido en ayudarnos, y a él pidamos que gracia de lo hecho consigamos.	1870

Fin de la cuarta tragedia

1846 *dársela: dârtela* A.

1847 *esa: esta* A.

1853 *romperé: abriré* A.



Entre 1579 y 1581 se representaron en Sevilla cuatro tragedias del poeta Juan de la Cueva, junto a sus diez comedias. El hombre de letras, recurriendo a temas clásicos, a antiguas leyendas medievales españolas y a la pura fantasía, se esforzó en llevar al público más amplio la cultura en la que se había formado. Fue el primero en introducir las innovaciones estructurales de la tragedia senequista y de los modelos italianos, siempre cercano al público, al que quiso entretener y educar según el lema horaciano. Se publican aquí, por primera vez en un único volumen, sus tragedias en edición crítica, precedidas por el estudio póstumo de uno de sus lectores más atentos, Rinaldo Froldi. Este libro, gracias también al cariñoso prólogo de Joan Oleza, quiere recordar al maestro por su gran aportación a los estudios del teatro clásico español.

Marco Presotto es catedrático de literatura española en la Universidad de Bolonia (Italia). Autor de numerosos ensayos y ediciones críticas, se ha dedicado principalmente a la obra de Lope de Vega y colabora con varios equipos de investigación sobre teatro del Siglo de Oro.

UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA PUV
PUBLICACIONS



Textos teatrales hispánicos