

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Edición crítica de la obra dramática de Hernán Pérez de
Oliva:
Sus tragedias *La vengança de Agamenón* y *Hécuba triste***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Araceli Hernández López

Director

Julio Vélez Sainz

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Doctorado en Estudios Teatrales



**EDICIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DRAMÁTICA DE
HERNÁN PÉREZ DE OLIVA:**

**Sus tragedias *La vengança de Agamenón y Hécuba
triste***

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

Araceli Hernández López

Bajo la dirección del doctor

Julio Vélez Sainz

MADRID, julio, 2019



U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Araceli Hernández López,
estudiante en el Programa de Doctorado en Estudios Teatrales, de
la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

EDICIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DRAMÁTICA DE HERNÁN PÉREZ DE OLIVA: Sus
tragedias *La Vengança de Agamenón* y *Hécuba triste*

y dirigida por: D. Julio Vélez Sainz

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 22 de julio de 2019

Fdo.: Araceli Hernández López

A mis padres, que me enseñan tanto...

ÍNDICE

RESUMEN Y ABSTRACT	ix
I. INTRODUCCIÓN	1
II. PÉREZ DE OLIVA Y SUS TRAGEDIAS.....	7
1. Pérez de Oliva.....	9
2. Ubicación de la obra.....	15
3. Pérez de Oliva y la Tragedia Castellana.	37
4. Sófocles, Eurípides y Pérez de Oliva	53
5. Una Electra castellana y portuguesa.....	83
6. Garcia de la Huerta.....	95
III. ADVERTENCIA EDITORIAL	97
1. Corpus.....	99
2. Ambrosio de Morales y su edición de Pérez de Oliva.....	111
3. Descripción de impresos.....	118
3.1 Fichas Bibliográficas	120
4. Aparato crítico.....	125
5. <i>Stemma codicum</i> para <i>La vengança de Agamenón</i>	136
IV. DISPOSITIO TEXTUS	157
1. La presente edición.....	159
1.1 Ortografía, acentuación y puntuación	161
2. Pérez de Oliva, 1528, 1531, 1541	166
3. Ambrosio de Morales, 1586.....	210
4. Glosario y variantes lingüísticas	293
4.1 Glosario de <i>La vengança de Agamenón</i>	293
4.2 Variantes lingüísticas en <i>La vengança de Agamenón</i>	295
4.3 Glosario de <i>Hécuba Triste</i>	301
V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	307
1. Fuentes primarias	308
2. Fuentes generales	309

RESUMEN Y ABSTRACT

RESUMEN

En este trabajo se presenta la edición crítica de las dos tragedias que el humanista Pérez de Oliva (1494?-1531) compuso a partir de la revisión de los dramas griegos de Sófocles y Eurípides, consideradas como las primeras obras que adaptaron el modelo clásico grecolatino al pensamiento, el estilo y la lengua castellana: *La vengança de Agamenón* (1528,1531,1541,1586) y *Hécuba Triste* (1586). Incluimos el estudio de las variantes existentes entre todos los testimonios impresos. Examinamos estas dos piezas dramáticas contemplando su funcionalidad en relación a la principal preocupación en torno la dignificación de la lengua castellana que ocupó al erudito cordobés, su vinculación con los *Studia Humanitatis* y el pensamiento humanista en España. Analizamos las particularidades que presentan dentro del nebuloso perímetro de la tragedia renacentista española, reivindicando la influencia que estas dos obras trágicas, con un estilo inédito para la Península, pudieron suponer en la configuración del Primer Teatro Clásico Español¹.

Palabras clave: Pérez de Oliva, Eurípides, Sófocles, Tragedia, Humanismo, Teatro renacentista, Teatro Clásico Español, *La vengança de Agamenón*, *Hécuba Triste*

ABSTRACT

This thesis presents a critical edition of the two tragedies composed by the Humanist thinker/author/playwright Pérez de Oliva (1494-1531), *La vengança de Agamenón* (1528, 1531, 1541, 1586) and *Hécuba Triste* (1586). These plays were based on works by Sophocles and Euripides, and are considered the first works that adapted the classical Greco-Latin model to the Spanish culture, style and language. Included in the thesis is the hitherto unpublished text of *La vengança de Agamenón* as it was edited in 1586 by Ambrosio de Morales, Pérez de Oliva's nephew. The variations between all the printed testimonies are analysed. Analysis is also provided of the functionality of these two plays in relation to Pérez de Oliva's principal concern, which was to dignify the Spanish language, and also of their connection to the *Studia*

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación PTCE “Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)”, al amparo del Ministerio de Economía y competitividad (FFI2015-64799-P) y alojado en el Instituto del Teatro de Madrid.

Humanitatis and Humanist thought in Spain. We also analyse their particularities within the complex field of the Spanish Renaissance tragedy, and argue for the importance of these two tragedies in the development of the Early Spanish Classical Theater, due to the novelty of their style within the Spanish literary context.

Key words: Pérez de Oliva, Euripides, Sophocles, Renaissance theater, Tragedy, Early Spanish Classical Theater, Humanism

AGRADECIMIENTOS

Las primeras palabras de esta tesis deben ser de agradecimiento, en primer lugar, para mi director de tesis, Julio Vélez Sainz. Como profesor en el Máster de Estudios Teatrales ya me había abierto las puertas al apasionante mundo del teatro, mundo completamente ignoto para mí. Como director de tesis me dio a conocer a Pérez de Oliva y me ofreció la posibilidad de embarcarme en este fascinante proyecto. Además de la natural gratitud por la paciente y esforzada dirección, deseo agradecerle especialmente la confianza depositada para abordar este trabajo y la estimulante oportunidad.

En segundo lugar, quiero dirigir mi más profundo agradecimiento a las compañeras de la biblioteca, Marta, Ana y Gema, cuya celeridad y entrega a la hora de encontrar documentos y tratados descatalogados han sido verdaderamente incalculables.

Asimismo, deseo dar las gracias a George Peale, que tan amablemente puso a mi disposición su estudio del teatro de Pérez de Oliva; a los doctores Pedro Ruiz Pérez, José Manuel Fradejas Rueda, María Rosa Álvarez Sellers y Jose Camões, pues esta tesis es deudora de sus investigaciones; así como a Luis Gómez Canseco, Álvaro Bustos y Miguel Ángel Teijeiro, por sus valiosas sugerencias.

Agradezco también a mis compañeros de la facultad todo su apoyo humano y las facilidades que me han dado para avanzar en la investigación.

Son muchas las personas sin cuya ayuda y aliento jamás habría prosperado en la tesis y a las que resulta de rigor que dé las gracias en estas páginas:

A Eva e Ignacio, manantial perenne de sabiduría en todos los ámbitos de la vida y especialmente en el académico, cuya amabilidad y disposición para cualquier consulta jamás podré recompensar.

A Marta y a Diana, firmes pilares de este trabajo por su inestimable y pronta ayuda sobre normativas, formatos, procesadores de texto, fuentes bibliográficas, bases de datos... Y, sobre todo, por su consuelo y ánimos constantes. Conservo con especial cariño y gratitud todos los ratos de aliento que han compartido conmigo, aguantando sufridamente mis divagaciones, dudas y momentos desesperados sobre la tesis. Este trabajo ha germinado en gran parte gracias a su esfuerzo y su cariño.

A mis hermanos: a Pilar, que nunca ha dudado que culminaría la tesis; a Rocío, que se pasó un verano contando renglones conmigo, y a Alejandro, por sus ánimos.

A Sergio, que fue el primer amigo en mostrar un interés genuino sobre lo que estaba haciendo.

Por supuesto, a mis queridas tías de Córdoba, que siempre han velado por mí y han sido un ejemplo simpar de esfuerzo y de constancia. A mi abuelo Emilio que estoicamente ha revisado las trescientas páginas de esta tesis; por su paciencia y su denuedo en las correcciones gramaticales y estilísticas, y sus sabias y mansas palabras de reprimenda cuando el texto resultaba ininteligible.

Y todos los demás amigos, familiares y maestros a los que no puedo detenerme a nombrar, pero ya saben cuánto me han ayudado, muchísimas gracias.

Por último, quiero acabar dando las gracias a mis padres a quienes dedico este trabajo y por ello, me tomo la licencia de interpelarlos directamente. Carezco del talento y la facilidad de palabra necesarios para agradecerlos con justicia todo lo que me habéis dado. Mamá, nadie mejor que tú entiende lo que significa la perseverancia y el trabajo duro. Aunque a veces resulte imperceptible (pues es inviable copiar tu capacidad de esfuerzo y sacrificio), si hoy estoy aquí, ten por seguro que ha sido fruto de tu ejemplo. Papá, tú te empeñaste en que, pasara lo que pasara, hiciera el doctorado. Gracias por inculcarnos el amor a la literatura, por hostigarnos continuamente a crecer en conocimiento y a ampliar horizontes, y por fomentar un ambiente cultural en casa como muy pocos han podido disfrutar. Eres el verdadero artífice de esta tesis. Mil gracias.

I. INTRODUCCIÓN

Esta tesis pretende poner en valor la contribución que en la configuración del teatro renacentista español tuvo Hernán Pérez de Oliva, a través de la edición crítica de sus dos tragedias: *La vengança de Agamenón* y *Hécuba triste*.

Pérez de Oliva (1494? Córdoba -1531 Medina del Campo) fue profesor y rector de la Universidad de Salamanca; se puede considerar uno de los primeros y principales representante de la corriente humanística en España. Durante su breve paso por la vida dejó una variada producción literaria entre la que se encuentran dos obras dramáticas esenciales dentro del complejo e indeterminado campo del Primer Teatro Clásico Español. Las dos tragedias teatrales de Pérez de Oliva destacan no sólo porque suponen la entrada del teatro clásico en España, sino también, por las notables y peculiares características que introduce el autor para acomodarlas al pensamiento y el estilo castellano. Parte, para ello, de un estudiado y riguroso uso del lenguaje encaminado a mostrar la grandeza del idioma español, de forma que, más allá de la mera redacción de sus obras como adaptaciones, conformó unas obras únicas e insólitas en su género, de una riqueza indudable y singular.

Con la intención de proporcionar una perspectiva que atendiese a la naturaleza integral de los textos, se ha dividido esta tesis en tres capítulos. En el primero se presenta una panorámica general en torno a los elementos y circunstancias que favorecieron la creación de estas dos piezas únicas. Se inicia el capítulo con un esbozo general sobre la biografía de Pérez de Oliva, para la que han resultado vitales los datos que en su día recopiló William Atkinson en su estudio sobre el erudito cordobés, ampliada a partir de los exhaustivos trabajos sobre la figura de Pérez de Oliva de Pedro Ruiz Pérez y otros ensayos fundamentales que han contemplado la aportación del maestro cordobés en el incipiente humanismo español.

Se abordan a continuación las dos líneas principales bajo las que, tradicionalmente, la crítica se ha acercado a la obra dramática de Pérez de Oliva, analizándolas especialmente vinculadas con el Teatro Universitario, y desde la que, sin duda, fue la preocupación esencial sobre la que orbita toda la obra escrita de Pérez de Oliva: la defensa de la lengua romance. Sin obviar lo que de certero se resume en estas investigaciones, frente a esta dinámica, que evita a grandes rasgos profundizar en las formas puramente teatrales, se propone aquí el análisis de las peculiaridades que Pérez de

Oliva inserta en sus tragedias, entendiendo que partían de una concepción singular y personal de lo que el género trágico podía o debía aportar a la España del Renacimiento.

Partimos, para ello, como es de rigor, de la comparativa entre las obras del humanista castellano y las originales griegas en las que se inspiran sus tragedias, la *Electra* de Sófocles, y la *Hécuba* de Eurípides, comenzando con el estudio de los puntos de encuentro y desencuentro que sirven a este propósito deliberado por configurar un estilo inédito en el teatro experimental que discurre durante el periodo literario inmediatamente anterior a la creación de las composiciones áureas, que fueron las que notablemente encumbraron las letras españolas en el conocido Siglo de Oro.

Finaliza este capítulo con el estudio de las aportaciones de los dos únicos seguidores de la estela abierta por el maestro cordobés en la Península a partir de las revisiones que hicieron de *La vengança de Agamenón* primero su emulador portugués, el poeta lisboeta Anrique Aires Vitória, que la transcribió en verso y tradujo a la lengua lusitana bajo el título de *A vingança de Agamenon*, publicada en 1536; finalizando con unas someras líneas conclusivas sobre la obra neoclásica de Vicente García la Huerta, inspirada también en la tragedia de Pérez de Oliva, *Agamenón vengado*, de 1779.

El segundo capítulo afronta las cuestiones específicas de la crítica textual, basada fundamentalmente en los postulados que recoge el imprescindible *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua, complementado con los estudios en el campo de la ecdótica de Miguel Ángel Pérez Priego, Sánchez-Prieto Borja e Inés Fernández-Ordóñez como autores principales. También han resultado utilísimas para este punto las ediciones críticas de otras obras fundamentales de Pérez de Oliva realizadas por Pedro Ruiz Pérez, Raúl Marrero-Fente, y María Luisa Cerrón Puga.

En primer lugar, se presenta el corpus de testimonios que forman parte de las *Fontes criticae*, atendiendo también a su historia, difusión y la finalidad para la que fueron concebidos. En atención a esta dimensión más centrada en la recepción de los textos, resultaba imprescindible incluir en el capítulo un apartado que abordase la figura de Ambrosio de Morales, principal editor de las obras de Pérez de Oliva, responsable de la *editio vulgata* y el primero en publicar el texto de *Hécuba triste*.

En este análisis se emprende el estudio de las discrepancias entre las primeras impresiones y la recopilación de Morales, señalando cómo las divergencias se deben en

parte a la intencionalidad que éste ejerce en la selección de los textos, selección que claramente respondió a su particular visión sobre la relevancia literaria de Pérez de Oliva. También pesó en ello la evolución en el pensamiento y el planteamiento filológico que lógicamente supone el lapso temporal de más de medio siglo que existe entre las primeras impresiones, en vida del autor, y la edición del sobrino. Incluye también este capítulo el apartado del aparato crítico que recoge una disposición documentada de las variantes, en orden a determinar una filiación coherente entre los testimonios, que nos permitiera, a su vez, culminar con la hipótesis de un *stemma codicum* para la edición de *La vengança de Agamenón*.

El capítulo III recoge el verdadero objeto de esta tesis abordando la *dispositio textus*. A día de hoy contamos con dos ediciones críticas previas del teatro de Pérez de Oliva publicadas en el siglo XX. De 1927 es la edición de William Atkinson, en la que se basa la edición más actual, publicada en 1976, de George Peale. Aun resultando ambos válidos e interesantes estudios, afrontaron las obras de Oliva desde el punto de vista que las enmarca como manuales de retórica, sin llegar a explorar la intencionalidad del humanista cordobés por propiciar la implantación del género trágico, atendiendo a otras cuestiones por encima de su naturaleza estrictamente teatral, descartando la presencia de un aparato crítico pormenorizado y despreocupándose consecuentemente de la filiación entre los testimonios.

Como novedad en esta tesis, conjuntamente al estudio de las variantes, por primera vez se dispone el texto de *La vengança de Agamenón* tal y como Ambrosio de Morales lo editó en 1586, exento a las impresiones previas. Consideramos que resulta interesante presentar ambas versiones de forma que se facilitase una visión más detallada de la perspectiva con la que se enfocó la tragedia, desde las primeras ediciones, en los albores del siglo XVI, hasta el momento en el que las reedita Morales, una vez consolidados los principios teóricos que postulaba Pérez de Oliva en toda su labor editorial.

Esperamos que nuestro propósito de recuperar estos singulares textos, insertos en el particular periodo de renovación literaria que en el siglo XVI experimentan las corrientes literarias de toda Europa, arrojen nueva luz que favorezca un acercamiento más pleno a este interesantísimo e innovador tramo del Primer Teatro Clásico Español.

II. PÉREZ DE OLIVA Y SUS TRAGEDIAS

1. Pérez de Oliva

Escasos datos biográficos del maestro cordobés han llegado a nuestros días² y muchos de ellos han sido extraídos de su propia producción literaria o de las reseñas que de ella hicieron sus allegados y editores. Su nacimiento se fecha en la última década del siglo XV³, en Córdoba, ciudad a la que, a pesar del exiguo tiempo que pasó en ella, guarda en su memoria con especial cariño, e igualmente le otorga un peso importante en la formación de sus futuros saberes por la especial vinculación con la ciencia y la cultura que esta ciudad tuvo desde la Edad Media. Constancia de ello dejó en su *Razonamiento sobre la navegación del Guadalquivir*:

Roma, que en riqueza y Señorío tuvo gran ventaja, en estotro no se compare, que si muchos buenos tuvo, los malos tambien fueron muchos. Y assi ha acontecido en todas las gentes, que de su nombre hizieron fama, que entre mil pecados señalavan un hecho bueno. Sola Cordova merecio pura alabança, no mezclada con vituperio. Cuyos hijos en las sciencias son tomados por guia, y en las virtudes por exemplo: y en todas las memorias de los hombres, muchos notados por buenos, y ninguno por malo. Troya cuyo Hector se honrara por muchos siglos, engendro tambien a Paris, que le llevo fuego en que ardiessse, y a Eneas y a Antenor, que la pusieron en el. Las grandes ciudades de Grecia, a do uvo sabios y animosos, los mismos suyos las disiparon. Pues si a la memoria traeys a Babilonia, a Carthago y otras ciudades, que fueron nobles, en todas vereys cosas, que por verguença devan encubrir. En nuestra ciudad no uvo cosa que no desseemos ponerla en los ojos y en los oydos de todas las gentes. (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. R3 p. 131)⁴

Su vida se caracterizó principalmente por su extensa y continuada formación en los principales focos de erudición del momento, tanto en España como en los países circundantes. Tras los primeros años de formación básica en Córdoba, en 1508 se marcha a Salamanca donde cursa estudios de filosofía, lógica y latín por tres años, además de un transitorio periodo en Alcalá de Henares. Continuó ampliando su instrucción académica

² Sobre la biografía de Pérez de Oliva véase Atkinson (1927), Ruiz Pérez (1987), Fuertes Herreros, (2002) y Pellús Pérez (2015).

³ William Atkinson indica al respecto en su Estudio crítico: «Though no critic has been able to fix the date with accuracy, most are agreed that it was 'por los años de 1494'» (Atkinson, 1927b, p. 311)

⁴ Para los textos anteriores al siglo XIX se ha respetado la forma original en la que vienen contenidos sin actualizar la ortografía ni la gramática. Las citas provenientes de las fuentes primarias anteriores al siglo XVIII se reseñan a partir del libro, incluyendo la página en el caso de que cuenten con foliación, e indicando si se encuentra en el recto (r) o el verso (v) del libro. Cuando no aparece esta última señalización significará que el texto de la cita se halla distribuido a lo largo de todo el folio.

en la Sorbona a partir de 1512, donde estudió, bajo la instrucción de Juan Martínez Silicio, junto con diversas materias de «letras humanas» las «*Éthicas* de Aristóteles y otras muchas partes de su disciplina, y de otros Autores graves y excelentes»⁵. En París, dedicada a su maestro, ve la luz su primera publicación: un breve diálogo compuesto en latín y castellano, titulado *Dialogus inter Siliceum, Arithmetican et Fammam*⁶. De 1515 a 1518 se encuentra en Roma, coincidente con el pontificado de León X. Allí estuvo primero al servicio de su tío, y, al fallecer éste, del pontífice⁷. En la corte papal, en estos años, confluyen numerosos representantes del humanismo europeo, y, por ello, se fomentó particularmente la recreación de obras de tradición grecolatina. Aunque no ha quedado ningún testimonio documental al respecto, se puede aventurar que Pérez de Oliva, en este enriquecedor periodo, coincidiera con las principales figuras de la esfera literaria y artística, que visitaron con mayor o menor fortuna la capital italiana. A la muerte de León X, vuelve a la Sorbona donde permanece hasta 1524, graduándose en Arte y llegando a impartir clase.

Por causas desconocidas⁸, regresa a España, pasando un breve periodo entre Córdoba y Sevilla⁹. Sabemos que en 1525 entrega a Hernando Colón *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules o Comedia de Amphitrion*¹⁰. De esos años es su discurso *Razonamiento de la navegación del Guadalquivir*, «genial aportación al tema, una perfecta pieza de retórica de calidad altísima y en la mejor tradición ciceroniana» (Suárez Quevedo, 2007, p. 119). Éste fue planteado a modo de exordio ante

⁵ Así lo reseña el propio Oliva en el *Razonamiento de oposición a la cátedra* (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. S 7 r p. 143 r), en referencia a su segunda estancia en París, donde estudió a «estos autores graves», gracias a una beca que le concedió el Papa Adriano VI, quien le proveyó con 100 ducados de pensión para la continuación de sus estudios. Tras su muerte, vuelve a España.

⁶ Ruiz Pérez realiza un interesantísimo trabajo de la edición crítica de este diálogo que sirve como prólogo al tratado de aritmética *Ars Mathematician* de Martínez Silíceo, contrastando la primera publicación de 1514 con la reedición de Morales de 1586, incluido en la obra recopilatorio de Pérez de Oliva (Ruiz Pérez, 1991).

⁷ Parte a Roma «junto a un tío suyo, del que ignoramos el nombre, modesto dignatario al servicio de la Corte Papal de León X, y cuyo puesto ocupó tras el fallecimiento de aquel.» (Díaz Díaz, 1998, p. 396)

⁸ «Muerto su tío, el papa Leon le recibió en su lugar y le dio sus Beneficios; mas á pesar de hallarse tan bien colocado y estimado, como le pareciese que podía ser aquella vida ocasion de dejar las Letras, renunció su puesto y volvióse a Paris: obtuvo cátedra y leyó tres años filosofía en aquella concurrida ciudad con universal aplauso. El nuevo papa Adriano VI le señaló por entonces una pensión de cien ducados, con promesa de mercedes de mas importancia. Pero habiendo á poco fallecido este pontífice, nuestro insigne filósofo y humanista, deseoso de ver de nuevo á su patria, despues de tan larga ausencia y de fiar en ella su suerte, regresó á España y á la Universidad de Salamanca» (de la Barrera y Leirado, 1968, p. 301).

⁹ Ruiz Pérez relata cómo en la capital hispalense intenta conseguir el mecenazgo del Marqués del Valle, aparentemente sin éxito (Ruiz Pérez, 2016, p. 88).

¹⁰ Pérez de Oliva entregó un ejemplar de su primera obra teatral a Hernando Colón. Recoge la cita Peale: «diómelo el mesmo autor en seulla a 27 de nouiembre de 1525» (Peale, 1976, p. IX). Tres años después recibiría de Oliva *Historia de la invención de las Indias*, motivo por el que se especula que pudiera haber partido este encargo directamente del hijo del almirante Colón, a partir de este encuentro e intercambio.

el cabildo de nobles cordobeses, a los que Pérez de Oliva expone argumentos históricos y empíricos con el fin de convencerles de las ventajas que supondría para el comercio en Córdoba, recuperar el curso navegable del Guadalquivir hasta la ciudad¹¹.

En 1526 le reclaman en Salamanca, donde obtiene el título de Teología y donde permanecerá como profesor hasta su muerte, con intervalos de éxito y de decepciones¹². A su llegada, sustituye temporalmente a los profesores Pedro Margalho y Martínez Silíceo en las cátedras de Filosofía Natural y Filosofía Moral, su disciplina predilecta¹³. Es nombrado rector en 1529, cargo que ocuparía durante seis meses en los que se implicó activamente en la renovación de la universidad: remodeló la escribanía, fundó seis Cátedras de Gramática, redactó los Títulos de los Generales¹⁴ y diseñó la iconografía de la escalera que conducía del claustro viejo a la biblioteca.

También se le atribuyen los motivos de la nueva fachada de la universidad, «símbolo ejemplar del Renacimiento porque, además de representar la entrada a esa sabiduría que supone la universidad, sintetiza la enigmática belleza artística propia de la época y la nueva forma de pensamiento que se inaugura con ella, en una cohesión perfecta entre forma y contenido» (Pellús Pérez, 2015, pp. 13-14). Esta simbología da buena cuenta de la corriente de pensamiento humanista, defendida por Pérez de Oliva, que vendría a remodelar los programas universitarios:

En su iconografía aparecen algunos de los animales aludidos en los enigmas en verso de arte mayor, como la abeja o la hormiga, pero sobre todo se destacan las posibilidades de elevación a partir del uso de las potencias del alma hasta acceder en triunfo a las formas más elevadas para la ambigua naturaleza humana, cuando lo racional se impone sobre lo estrictamente animal. El cúmulo de erudición y la capacidad de unir, en el camino del emblema, lo iconográfico con lo conceptual y moral revelan la formación y potencia creativa del autor que podemos identificar

¹¹ Además del estudio citado de Suárez Quevedo, este tratado de ingeniería civil fue editado por Cerrón Puga (1995). Más recientemente, Carriazo Rubio analiza otras fuentes textuales que arrojan luz sobre su origen y fortuna en Carriazo (2016).

¹² De las muchas dificultades, enemistades y obstáculos por los que pasó nuestro autor durante su etapa como docente en la universidad de Salamanca ha dejado buena cuenta Atkinson (1927) en su estudio crítico y bibliográfico sobre Pérez de Oliva.

¹³ Ocupó la cátedra de Filosofía Moral a partir de marzo de 1530, al abandonar Salamanca el titular, solicitado por el rey Juan III para la reorganización de la universidad de Coímbra.

¹⁴ Escritos en latín. Fueron incluidos como preámbulo a sus *Obras* en la edición de Morales. Se trataba de breves sentencias dispuestas sobre las puertas de las aulas, como invitación al estudio.

con Oliva, hasta ver en ellas reflejado el diseño de una biografía intelectual.
(Ruiz Pérez, 2016, pp. 93-94)

Desde que se inicia en 1528 su construcción, como colegial fundador y más tarde como regidor nombrado por el promotor, el arzobispo Alonso de Fonseca¹⁵, viviría vinculado al Colegio de Santiago el Cebedeo. Sólo un año después, vuelve a presentar su candidatura para ocupar la cátedra de Filosofía Moral, ya de forma permanente, momento para el cual elabora su *Razonamiento de oposición a la cátedra*¹⁶. Gracias a este discurso de oposición se ha podido acceder a muchos de los detalles de esta infatigable formación¹⁷. De 1530 a 1531 ocupó la cátedra de Teología nominal de Durando al dejarla vacante Fray Alonso de Guevara. Su labor docente supuso que Cristóbal de Villalón lo escogiera como modelo para su diálogo *El Scholástico*¹⁸. El galardón y reconocimiento a la vastedad de saberes adquiridos le llegaría a través de su nombramiento como tutor del infante y futuro rey del Imperio, Felipe II¹⁹, por parte del emperador Carlos V. La prematura muerte de Pérez de Oliva el 3 de agosto de 1531 en Medina del Campo le impidió trágicamente llegar a ocupar este destacado cargo.

Frente a la escasez, como se ha dicho, de los datos biográficos, afortunadamente sobrevivió a su autor una importante y heterogénea obra, en latín y en castellano, tanto en prosa como en verso. El desconocimiento de su figura se debe principalmente al hecho de que la mayoría de su obra no fuese difundida hasta la recopilación que hiciera su sobrino, Ambrosio de Morales, en 1586²⁰, cincuenta y cinco años después de su fallecimiento. Algunos de sus tratados no han sido recuperados hasta el siglo XX.

¹⁵ Fundado por el propio arzobispo de Toledo para alojar a los estudiantes y clérigos sin medios durante sus años en la universidad salmantina, y lugar en el que dispuso que se edificase su sepultura. Sobre la implicación de Pérez de Oliva en el desarrollo del Colegio, véase (Castro Santamaría, 2004).

¹⁶ Flórez Miguel analiza este discurso como relato autobiográfico: «En la autobiografía que Pérez de Oliva construye con ocasión de su presentación a la cátedra de ética de la Universidad de Salamanca el humanista está representado por el ‘buen escolástico’, que es aquel que sabe fundir adecuadamente la cultura y la vida.» (Flórez Miguel, 1998, p. 432).

¹⁷ Finalmente perdería esta plaza frente a Fray Alonso Guevara, que presentó su antigüedad en la docencia de Salamanca en oposición a los méritos del erudito cordobés.

¹⁸ «En el libro III el Maestro Oliva pondera la estimación en que los sabios fueron tenidos por los antiguos, y añade que en las repúblicas bien ordenadas es preciso que haya profesores distinguidos por sus letras y virtudes[...] añade que los maestros han de ser hombres notables por su saber, y no jóvenes, sino de edad madura, y harán que sus discípulos hablen poco, meditándolo antes muy bien; llama bárbaros e idiotas a los enemigos de los autores clásicos, pues ‘aquel Thomas de Aquino santísimo, fue secacísimo de Aristóteles y vínole a comentar sus obras’. Quiere que no se enseñe con castigos, sino con suaves amonestaciones; que el profesor y el alumno estudien los mismos libros.» (Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, pp. 83-84).

¹⁹ Cargo que finalmente se otorgaría a su antiguo mentor, Martínez Silíceo.

²⁰ Sobre la labor de edición y la deliberada selección de los textos en la edición de Morales hablaremos en el Capítulo II en lo que respecta a su producción trágica. Véase también (Ruiz Pérez, 2016).

Evidentemente, el tiempo que media desde la producción original a la reimpresión de los textos dificultó su correcta apreciación. Las ideas que Pérez de Oliva intercala en sus escritos, vinculadas a un humanismo hispánico incipiente, ya estaban contrastadas o consolidadas cuando la edición de Morales sale a la luz, y por ello, éste presenta los escritos de su tío desde una óptica nueva.

Del heterogéneo conjunto de obras podemos concluir que Pérez de Oliva encarnó a la perfección el afán humanístico, cultivando todos los campos del saber, quedando ello reflejado a través de sus trabajos²¹. Sobre las artes mecánicas o empíricas (que abarcan conocimientos de astronomía, física, cosmografía y geografía) encontramos el mencionado discurso de ingeniería civil *Razonamiento sobre la navegación por el Guadalquivir*, el tratado sobre geometría espacial *Cosmografía nueva*²², y los manuscritos recogidos en latín: *De magnete*, reflexiones en torno a las propiedades de la piedra imán, que quedó incompleto según indica Morales²³; además de los escritos *De lumine et specie*, y *Perspectiva*, ambos pertenecientes al campo de estudio de la óptica²⁴.

De la filosofía moral se ocupa en el *Discurso de las potencias del alma*, y el ensayo imprescindible *Diálogo de la dignidad del hombre*, tradicionalmente considerado como su obra cumbre²⁵. En él presenta un debate al estilo ciceroniano que enfrenta las posturas contrapuestas de la concepción antropológica del hombre: la *dignitas* humana,

²¹ Muchos de estos trabajos quedaron sólo manuscritos, utilizados en las materias de las que ocupó la cátedra, fundamentalmente para la materia de Filosofía natural, vinculada al saber empírico y práctico, especialmente fomentado durante el Renacimiento. En este periodo se deja de ver la naturaleza desde una actitud contemplativa sino como fuente de conocimiento y dominio del mundo. Este tipo de saber recogido en la filosofía natural, «en el momento en el cual escribe Fernán Pérez de Oliva, conforma uno de los universos de ideas más significativas e incluso podemos decir que avanzadas de la interpretación de la naturaleza. Y por lo mismo debe ser apreciada ocupando un lugar de vanguardia en aquel momento.» (Florez Miguel & García Castillo, 1983, p. 124).

²² Recuperado en 1985 por Florez Miguel, C. Entronca con el trabajo de Nebrija de 1498 *Introducción a la Cosmografía*, partiendo ambos de los trabajos de Ptolomeo en la búsqueda de un sistema que permitiera la proyección de la Tierra en un medio plano, fundamental para el gran impulso en la expansión territorial que permitieron todos estos avances aplicados a la navegación. Sobre estos tratados de Nebrija y Pérez de Oliva señala Virginia Bonmatí Sánchez como «elevan la geografía a una verdadera ciencia, gracias a una precisa aplicación del *Almagesto* o *Sintaxis Mathematica* a la medición del globo terráqueo.» (Bonmatí Sánchez, 2007, p. 127)

²³ Motivo por el cual no lo incluye en la recopilación de las obras completas de su tío, como él mismo explicaría.

²⁴ Para más información sobre estos trabajos, véase Florez Miguel y García Castillo (1983).

²⁵ «El *Diálogo de la dignidad del hombre* es, sin duda, la obra más destacada de Fernán Pérez de Oliva» (Rivas-Hernández, 2011, p. 174). Editado póstumamente, se imprime por primera vez ampliado por Cervantes Salazar en 1546. Más adelante, Morales lo incluye en las *Obras* de 1586.

acrecentada con la dimensión cristiana del ser humano creado a semejanza de Dios, y la *feritas*, que contempla la debilidad humana frente al resto de criaturas²⁶.

Compuso también dos relaciones históricas basadas en los trabajos de Pedro Mártir de Anglería, *De Orbe Novo Decade*, que quedaron inéditas²⁷. Una de ellas fue *Historia de la conquista de la Nueva España*²⁸; la otra, *Historia de la invención de las Indias*²⁹, resulta ser el primer texto castellano que se compone desde España acerca del descubrimiento de América. En estas crónicas aborda los relatos del periplo español en el continente americano «en formas donde se mezclaban rasgos de la tradición más culta (materia elevada, historicidad, fuentes veristas) con las emergentes en los relatos más popularizados (brevedad, maravilla y una prosa actualizada)» (Ruiz Pérez, 2015, p. 19).

Cuenta además con dos trabajos métricos: *Enigmas* y *Lamentación del Saqueo de Roma, en honor al papa Clemente VII*, versificada en coplas de pie quebrado.

A esta surtida producción literaria se suman tres obras teatrales: la comedia *Muestra de la lengua castellana o Comedia de Anfitrión*, y dos tragedias: *La vengança de Agamenón* y *Hécuba triste*, tema central que nos ocupa.

²⁶ Rachel Scott relaciona esta reflexión filosófica con la obra teatral de la *Celestina*, entreviendo en ambos una misma preocupación que se cuestiona el papel del hombre y su condición en los tiempos renacentistas, como eje central que mueve la trama: «Despite formal and generic difference, both works are interested in what it meant to be human yet do so at times from a paradoxical perspective that demonstrates at once man's simultaneous potential for dignity and misery.» (Scott, 2014, p. 322)

²⁷ Los tratados sobre el descubrimiento americano no se recuperaron hasta el siglo XX. A partir de entonces han visto varias ediciones: Pérez de Oliva & Arrom (1965 y 1991), Pérez de Oliva & Ruiz Pérez (1993) Pérez de Oliva, Fernán; Sáinz Luis Ignacio; Uribe, (2009).

²⁸ Incompleta, se conserva un manuscrito autógrafo en la Biblioteca del Escorial. Este texto fue editado por Atkinson bajo el título *Algunas cosas de Hernán cortés y México*, adjunto a su estudio biográfico y crítico. En 1940, Ramírez Cabañas la incluye en *Conquista de México*. Parece ser que Ambrosio de Morales se planteó incluir este texto en la edición de las *Obras*, idea que finalmente descartó. Los posibles motivos para este cambio de parecer los recoge (Cerrón Puga, 1991, p. 34).

²⁹ Raúl Marrero-Fente explora la relación entre este tratado y otras obras del maestro Oliva, estableciendo una serie de paralelismos en cuanto al discurso filosófico y moral con *Diálogo de la dignidad del hombre* y el *Razonamiento sobre la navegación por el Guadalquivir*, y, estilísticos, formales y textuales con las obras dramáticas al señalar las transformaciones estilísticas que sobre el modelo de Anglería introduce Pérez de Oliva: «El autor cordobés extiende las piezas oratorias de los dos caciques hasta convertirlas en un diálogo dramático, similar al de las obras teatrales, con la función retórica de desarrollar una discusión más extensa sobre un tema de gran preocupación intelectual en los círculos humanistas.» (Raúl Marrero-Fente, 2001, p. 10)

2. Ubicación de la obra

Entre las líneas de aproximación que se han realizado al estudio de las tres obras teatrales del maestro Hernán Pérez de Oliva cabe destacar dos principales, pues son las que encauzan fundamentalmente los distintos análisis de los investigadores. Una de estas líneas explora las tragedias atribuyéndoles una intencionalidad puramente didáctica, despojándolas, en el mejor de los casos, de sus aspectos dramáticos en virtud de analizarlas como elaborados y exquisitos tratados de retórica. La segunda, interpreta las adaptaciones grecolatinas del autor cordobés como los primeros ejercicios dramáticos que proponen la inserción del género puramente trágico en el panorama teatral español. Siguiendo cualquiera de estas rutas de acercamiento, no cabe duda de que estamos ante unas obras que, en mayor o menor medida, supondrían un contacto primigenio entre la tragedia aristotélica recogida en la lengua castellana por vez primera y aquellos otros autores consagrados al género dramático.

Desde el primer punto de vista, se enmarcarían en los programas académicos de la universidad de Salamanca, relacionados con el intento del maestro Pérez de Oliva durante su rectorado por acreditar la adecuación de la lengua romance al tratamiento de aquellos temas elevados que hasta el momento se componían únicamente en latín. Si el saber privilegiado se contenía en los textos clásicos, lógicamente la misma lengua latina debía considerarse como el vehículo apropiado para la transmisión del conocimiento³⁰.

El autor cordobés no fue el único en conferir una misma relevancia al castellano y a la lengua latina. Ya desde inicios del siglo XV andaban elaborándose distintos «experimentos lingüísticos», en palabras de Pedro Ruiz Pérez³¹, que venían a ser los pilares de una transformación literaria en el ámbito de las letras españolas; experimentos que culminarían en el conocido e innegable lustre de las composiciones castellanas durante la Edad de Oro en el siglo posterior. Estos intentos, comunes en toda Europa, por desplazar la lengua latina en favor de las lenguas romances, crecían al amparo de un clima político e intelectual concretos. En Italia surge el litigio para demostrar qué dialecto

³⁰ Romera-Navarro lo resume en una recia afirmación: «Levantóse sobre el griego y el hebrero la lengua latina con romano señorío, se generaliza, y acaba por ser en el siglo XVI la lengua literaria y científica por excelencia. Y para los latinistas, ninguna gloria había que conquistar escribiendo en la vulgar: ésta sólo podía traer la aprobación de los ignorantes; las obras latinas, en cambio, serían leídas por los doctos del mundo entero» (Romera-Navarro, 1929, p. 205)

³¹ Ruiz Pérez (1991) habla de los distintos intentos, con mayor o menor suerte, por terminar de consagrar el castellano a la dignidad del latín desde Garcilaso de la Vega hasta bien entrado el siglo XVII.

resultaba más perfecto para la digna expresión del italiano, si el toscano o el florentino³². Alemania, dentro el panorama europeo uniformemente sometido a los designios del soberano en Roma, vive momentos convulsos a partir de los escritos de Lutero. En la ruptura de éste con los preceptos vaticanos pesaría su propósito de divulgar los misterios de la religión en la lengua vulgar, lo que permitía un acercamiento directo a los mismos sin intermediación eclesiástica. Con un pretexto parejo a esta idea de facilitar la aprehensión de los postulados de la fe para el vulgo, en España, el arzobispo de Granada fray Hernando de Talavera, escribe y publica en la lengua romance obras didácticas y doctrinales³³, y además representa en las iglesias que se erigen en el recién conquistado reino nazarí piezas de devoción en castellano para facilitar la propagación de las conversiones, inteligentemente consciente del peso del idioma como medio adecuado para ganar las almas de los nuevos súbditos y de los futuros terrenos conquistados.

Pero el interés por las lenguas romances de los intelectuales de los principales reinos europeos no sólo se ocupa de la difusión de los conocimientos facilitando su asimilación a través de una lengua conocida. También se preocupa por que esta lengua se maneje y exprese en la forma precisa y adecuada. En 1492 Nebrija dedica su *Gramática Castellana* a la reina Isabel de Castilla, prueba del afán por generar una regulación del castellano, vigente como lengua vehicular del reciente Imperio Español; en 1534 se publica la *Teutsche Grammatica* de Valentin Ickelsamer³⁴; y en 1539 sale a la luz una *Grammatica da lingua portugesa*, compuesta por el humanista João de Barros. Aunque parece evidente que en los primeros años del siglo XVI, conjuntamente al interés por las fuentes clásicas coexiste un novedoso afán por dignificar las lenguas neolatinas, el latín sigue siendo la lengua de referencia para demostrar la erudición, reservando las lenguas vulgares para la propagación de aquellos conocimientos “menores” pero igualmente beneficiosos para la parte menos instruida de la población, o para favorecer las bases

³² En 1525 Pietro Bembo publica *Le Prose: Nelle quali si ragiona della Volgar Lingua*, recuperando la inquietud sobre la retórica vulgar iniciada a partir de Dante; inquietud que comparten muchos de los escritores y poetas de su tiempo, algunos de los cuales presumiblemente convivieron con Pérez de Oliva durante su estancia en la corte papal, como Trissino y Gelli. En su análisis del tratado italiano, nos dice Barbolani: «el libro ve la luz en el momento de mayor efervescencia de ese apasionado debate italiano sobre la lengua vulgar» (Barbolani, 1997, p. 505).

³³ El listado de obras y las particularidades lingüísticas y estilísticas de los tratados de fray Hernando de Talavera, los recoge Hernando Cuadrado (2008).

³⁴ Año en que coincide con la culminación de la traducción que haría Lutero de la *Biblia* al alemán, con una importante difusión que sin duda contribuiría a la consolidación de la lengua germánica, tanto o más que los tratados filológicos (Rodríguez Gijón, 2013).

sobre las que sustentan el conocimiento elevado recogido en las lenguas clásicas³⁵. No obstante, pervive la noción de que aquel que escribe en lengua romance de forma erudita ha llegado a esa cultura por su conocimiento del latín³⁶.

Conforme se va imponiendo el triunfo del humanismo a partir del desarrollo de la enseñanza, que conllevaba el culto a la conciencia individual, la búsqueda del enriquecimiento espiritual por medio del conocimiento y el intento por alcanzar la plenitud humana (idea de *Eudaimonía*), se propicia la progresiva implantación de una lengua nacional en la que vehicular los diálogos y tratados de este saber humanista. Pudieron influir además intereses comerciales y la viabilidad de una expansión editorial dentro del territorio español a través de traducciones a la lengua romance de libros insignes, tanto del latín como de otros idiomas.

Entre los años que van de la edición de la *Gramática* de Nebrija, de 1492, a la aparición *Del origen y principio de la lengua castellana ó romance que se usa en España*, de Bernardo Alderete, un siglo después (vio la luz en 1606), podemos observar esta evolución. Si a comienzos del siglo XVI el latín sigue siendo todavía la lengua científica por excelencia, cuando se publica la obra de Alderete, ya está plenamente consolidado el español como lengua apta en el que tratar cualquier rama del saber científico. El vehemente interés por acreditar la lengua romance para aquellas composiciones que se destinaban al latín se transluce en toda la obra de Pérez de Oliva como una preocupación fundamental de sus trabajos escritos, preocupación que trasciende hasta el punto de equipararse a otras cuestiones narrativas, en ocasiones por encima incluso, para algunos

³⁵ Previamente a la gramática castellana Nebrija escribe las *Introducciones Latinae* (1481), de gran repercusión tanto en el terreno patrio como fuera de España, de la que más adelante sacaría una edición bilingüe que debió publicarse en torno a 1488, dejando claro que el valor de la lengua vernácula surge de su comparativa con la lengua de la que se origina, constituyendo el latín el referente sobre el que basar los pilares de la gramática. La gramática castellana, frente al amplio impacto de su homóloga latina, no volvió a reeditarse en vida del autor recibiendo una atención notablemente inferior (Monreal Pérez, 2011b). Respecto a la gramática portuguesa, el planteamiento resulta similar, pues era el objetivo de su autor «aprenderem a ler e amarem a língua nacional e facilitar o seu trabalho para, posteriormente, estudarem as línguas gregas e latinas.» (Fernandes, 2005, p. 563).

³⁶ Como ejemplo, véase en el *Proemio e Carta* del Marqués de Santillana (1449) donde, al mismo tiempo que precisa la necesidad de reglas y órdenes literarios en los que componer “romances y cantares”, califica de banales a quienes se expresan en lenguas vulgares, y sublimes a aquellos que en griego y latín compusieron: «Commo pues o por qual manera, señor muy virtuoso, estas sciencias ayan primeramente venido en mano de los, romancistas o vulgares, creo sería difícil inquisición e una trabajosa pesquisa. Pero dexadas agora las regiones, tierras e comarcas más longinicas e más separadas de nos, no es de dubdar que uniuersalmente en todas de sienpre estas sciencias se ayan acostunbrado e acostunbran, e aun en muchas dellas en estos tres grados, es a saber: sublime, mediocre e infymo. Sublime se podría dezir por aquellos que las sus obras escriuieron en lengua griega e latyna, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en vulgar escriuieron,» (Marqués de Santillana., 1980).

autores, de aquellas que atañen directamente al argumento o al discurso de los propios textos tanto filosóficos como dramáticos. A propósito de ello reflexiona Raúl Marrero-Fente, en el completo examen que realiza de *Historia de la inuención de las Yndias*:

La obra de Pérez de Oliva forma parte de una etapa importante dentro de la historiografía renacentista, porque es una meditación sobre los límites del lenguaje como vehículo de representación de la realidad. Pérez de Oliva pone de manifiesto una consciencia muy clara del papel asignado al castellano como lengua de un Estado que busca también su identidad nacional. El objetivo principal del autor es demostrar las posibilidades de escribir en castellano sobre temas nuevos y desconocidos en la tradición clásica europea, en especial en la lengua latina. (Raúl Marrero-Fente, 1999, p. 20)

En la implantación de estos preceptos humanistas resulta fundamental el papel de las universidades. El carácter pedagógico de los nuevos saberes, desde una óptica universal y completa de acercamiento a las diferentes ciencias, constituiría la base principal de su propagación desde la consciencia de la necesidad de la reformulación de los programas de estudio a partir de los *studia humanitatis*³⁷. Las premisas humanistas, en virtud de amplificar los contenidos académicos para la formación del nuevo hombre, vendrían determinadas fundamentalmente por el ‘redescubrimiento’ de los autores grecolatinos y la aprehensión de su estudio en la evolución del panorama artístico e ideológico durante el periodo renacentista. Esta nueva percepción de la labor que debían ejercer las universidades para la formación del nuevo modelo de hombre según los rasgos humanistas, en comunión con los poderes del Estado³⁸, queda perfectamente ilustrada a través de las renovaciones que se hicieron en las fachadas de las principales universidades españolas durante la primera mitad del siglo XVI. Se iniciaría esta reforma en Salamanca,

³⁷ Centrado en la elocuencia a partir de un uso excelente del lenguaje, mediante el cultivo de las letras como eje vertebrador de la condición humana. Como modelo de elocuencia se toma a Cicerón, y de la doctrina moral a Aristóteles (Fernández Gallardo, 2016)

³⁸ También de ello dejaría cuenta iconográfica Pérez de Oliva en el interior de la universidad: «Los viejos programas humanísticos, tallados en la piedra del claustro, escalera y fachada, continuaron clamando por la racionalidad y virtud frente al vicio y los apetitos. Los rótulos e inscripciones de los generales, inspirados en composiciones del rector Pérez de Oliva en la primera mitad del XVI, publicaban la finalidad de los estudios: el Derecho civil para el gobierno en paz y justicia de los pueblos; el Derecho canónico para la prosperidad y fecundidad de la Iglesia; la Teología para conocimiento de la esfera de lo divino y comienzo de vida bienaventurada; la Medicina para la conservación de la vida amenazada y dulce habitación del alma en el cuerpo; las lenguas para abrir accesos a la sabiduría; la elocuencia, finalmente, para la elegancia y esplendor de los pensamientos graves.» (Aznar López, 1991, p. 58)

finalizando en 1529, coincidiendo con el periodo de rectoría de Pérez de Oliva³⁹, al que se atribuye el diseño iconográfico de la nueva portada⁴⁰, como se ha consignado en la página 8. Seguiría la fachada del Colegio de San Ildefonso para la universidad de Cisneros, cuya remodelación comenzó en 1537.

Las dos portadas representan un relato alegórico a partir de los elementos decorativos arquitectónicos en los que se combinan referentes heroicos, eclesiásticos, mitológicos, y heráldicos, para emitir un mensaje claro y contundente a todo aquel estudiante que traspase las puertas del centro universitario. Vinculado éste al trabajo de Antonio Arvelino (Filarete)⁴¹, se entiende que las universidades representan el ejercicio de la virtud y el esfuerzo frente al placer y el vicio. En las fachadas de las universidades de Alcalá y Salamanca aparecen junto a los motivos regios (con los grutescos de los emperadores Carlos V y Felipe II en la universidad de Cisneros, a la que se suma el medallón de los Reyes Católicos en Salamanca), los mitológicos (Minerva, Hércules, Venus, Perseo, Andrómeda y Hebe), los épicos (Medea, Andrómeda, Perseo y Prometeo) los eclesiásticos (presumiblemente el Papa Adriano VI y los padres de la Iglesia, San Pedro y San Pablo para Alcalá), y los bíblicos y alegóricos (las virtudes cardinales⁴², la Fama, la Abundancia y la Paz). La confluencia de motivos humanísticos tomados del mundo clásico, morales a partir de la ideología católica, y las alabanzas imperiales, parecen advertir al alumno de los beneficios que conlleva el estudio y la práctica de los ejemplos que se disponen en la puerta del saber: «pues es Salamanca la que quiere dejar patente que si su centro lo ocupa la Teología, a su verdadero conocimiento, ahora en el Renacimiento, sólo se accede a través de los originales griegos de las escrituras y de los hebreros, según el pensar de Erasmo» (Esteban Lorente, 1985, p. 91).

³⁹ «En Pérez de Oliva hay una idea humanista de la arquitectura, ésta debía tender a crear espacios simbólicos que expresaran la nueva época, el universo en el cual nos encontrábamos y las tareas a las cuales éramos llamados.» (Rodríguez-San Pedro Bezares, 2002, p. 540)

⁴⁰ La ausencia de documentación sobre la contratación o los practicantes de la obra no permite dar este dato por seguro, aunque mayoritariamente, aquellos investigadores que han tratado este asunto presumen que la concepción de los motivos partiera de Pérez de Oliva, al coincidir las remodelaciones de la fachada y el claustro, ambos auspiciados por el maestro cordobés. Referido en Alvarez Villar (1993), López Torrijos (1995), Fuertes Herreros (2002) y Pardo (2009), entre otros.

⁴¹ En su *Tratado de Arquitectura*, libro XVIII, habla del palacio renacentista como la “Casa de la Virtud y el Vicio”, con el que vincularía las universidades renacentistas Santiago Sebastián en 1991.

⁴² Esteban (1985) discrepa en cuanto a la representación de las virtudes cardinales, proponiendo una serie de personajes tomados de la obra de Diógenes Laercio. Parece innegable, en cualquier caso, que la discusión sobre las connotaciones de la iconicidad de los motivos arquitectónicos que componen la entrada al centro de erudición salmantino presenta aún frentes de discusión.

Dentro de este espíritu renovador insuflado por el pensamiento humanista que llegaba desde Italia para afincarse en España, la figura de Hernán Pérez de Oliva comparte el interés por implantar en el suelo patrio los saberes que los escritores clásicos aportaban a una Europa caracterizada por los convulsos cambios del panorama político, en un periodo histórico marcado por profundas transformaciones espirituales e ideológicas⁴³, y que terminarían por conformar los estados modernos, en cuya creación no tuvo poco peso este movimiento humanista. En España, a pesar de que el humanismo venía introducido gracias a las estancias de sus máximos representantes en Italia y Francia, y auspiciados por el interés de sus monarcas Carlos V y Felipe II, dentro del floreciente ambiente de intercambio y renovación cultural presente en las cortes de los principales reinos de Europa, la corriente humanista presenta particularidades que la diferencian frente a su implantación en el resto del continente. El peso de las creencias cristianas y su compromiso con el movimiento de la Contrarreforma vincula el humanismo español con la corriente erasmista⁴⁴ y su visión de esta reforma ideológica en la que se concilian la antigüedad clásica y el cristianismo a partir de la restitución de los valores morales y la defensa de la piedad en la práctica diaria⁴⁵; postulados que aunaría nuestro autor en sus tragedias.

En esta misma línea, si bien en España el ímpetu de la Contrarreforma no suponía el clima más idóneo para la apropiación y el reconocimiento de la cultura helénica, tanto en Salamanca como en la universidad de Alcalá entran a formar parte del programa académico los estudios de griego⁴⁶. En la Complutense, el propio Cisneros invita a un

⁴³ «Fernán Pérez de Oliva vive el tránsito hispano del Medievo a la Modernidad como protagonista destacado. Es en su época cuando comienza a percibirse en la Península con claridad y amplitud el concepto de humanismo importado de Italia, superado ya el enfrentamiento entre las armas y las letras que marcó la centuria anterior.» (Carriazo, 2016, p. 375)

⁴⁴ La renovación humanista en España conllevó una serie de reformas culturales que en muchos casos partían de iniciativas de autoridades eclesiásticas, como Cisneros, que compartían con Erasmo la creencia en la necesidad de una nueva orientación teológica en la que el conocimiento de los textos clásicos permitiría un acercamiento global al estudio de los textos bíblicos. «Erasmo tuvo una fuerte influencia en España y las traducciones de sus trabajos se difundieron también muy tempranamente en los ambientes católicos más sensibles de la Iglesia española. Ello supuso, desde el punto de vista de la lengua castellana, un impulso al desarrollo de la misma, ya que se encontraba todavía en proceso de constitución y maduración.» (Monreal Pérez, 2011a, p. 82)

⁴⁵ Sobre la vertiente espiritual vinculada al movimiento humanista, recoge Henríquez Ureña en el ensayo dedicado al maestro Pérez de Oliva: «El estudio del pensamiento y el arte clásicos, a la vez que de los textos bíblicos y de la patrística, apasionó a los hombres de la universidad; la influencia de Erasmo y las luchas del Vaticano, no sólo con las nacientes iglesias protestantes, sino también con Carlos V, agitaron la conciencia religiosa; floreció el pensamiento independiente; cobró auge la lingüística nacional; y, mientras se consolidaba el vasto edificio de la prosa, se renovaron por entero las formas de la poesía.» (Henríquez Ureña et al., 1998, pp. 124-125)

⁴⁶ En este sentido, Paula Olmos Gómez señala cómo desde finales del siglo XV y mediados del XVI, por influencia del pensamiento humanista, se vive una época de apertura en las universidades españolas hacia

profesor de origen cretense, Demetrio Ducas, para inaugurar la cátedra. Como ejemplo de esta atracción por la lengua griega encontramos el denodado interés del cardenal por la edición de la *Biblia Políglota*, que no llegó a ver publicada. Otro dato que aporta la dificultad del estudio del idioma heleno, a pesar de que el acceso a los originales seducía a numerosos eruditos de las diferentes facultades humanistas, es el hecho de que la primera gramática griega editada en España, del autor Francisco de Vergara, sustituto de Nebrija en la universidad de Salamanca, no ve la luz hasta 1538, diez años después de la impresión de la primera tragedia de Pérez de Oliva. Javier García Gibert sintetiza estas peculiaridades del humanismo español:

Ciertamente, el Renacimiento español tenía sus singularidades, pero éstas, lejos de anularlo, le infundieron un hálito nuevo. Menos erudito, formal y filológico que en Italia o en Francia, tuvo un carácter más pragmático y pedagógico, y también fue menos exclusivista y más abierto y conciliador: entre lo antiguo y lo moderno, la tradición y la innovación, lo popular y lo culto, la espada y la pluma, lo nacional y lo extranjero. (García Gibert, 2010, p. 18)

Frente al interés del aspecto más facultativo y formal del humanismo italiano, centrado en la transmisión literal de los autores clásicos, en España, la apropiación de los autores grecolatinos responderá a inquietudes más centradas en la bondad pragmática de sus enseñanzas con un marcado interés divulgativo. En el primer y crucial aspecto de la renovación humanista en España, y atendiendo a su intencionalidad pedagógica, resultará principal la reformulación gramatical y filológica⁴⁷, en la que fue especialmente notable la labor del autor cordobés por encumbrar la lengua vernácula para su competencia en igualdad con el latín, tanto a través de sus diferentes obras como en sus propuestas de reforma en el ámbito académico durante su cátedra y posterior rectoría en la universidad de Salamanca. En su edición de las obras del maestro, Atkinson (1927) nos

los estudios filológicos, como ejemplifica la creación del colegio trilingüe de San Jerónimo en la universidad de Alcalá de Henares fundado en 1528, que ofertaba una formación en las lenguas griega, hebrea y latina, si bien, «la impronta erasmista de esta institución y la orientación teológica de algunos de sus miembros, pondría, en todo caso, a partir de 1530, en la mira de la Inquisición a varios de sus alumnos y maestros» (Olmos Gómez, 2008, p. 123) suspendiendo con ello, y pese a la instauración de un segundo colegio trilingüe en Salamanca, en 1554, esta vez ya con el consentimiento real, la evolución de la reforma humanista universitaria.

⁴⁷ Rico, aunque interpreta que en sus aspiraciones el humanismo pretendía una tarea hercúlea, que en su magnanimidad conllevaba la irresolución, dispone como «defendió siempre que el fundamento de toda la cultura debía buscarse en las artes del lenguaje, profundamente asimiladas a la frecuentación, el comentario y la imitación de los grandes autores de Roma y de Grecia; que la lengua y la literatura clásicas, dechados de claridad y belleza, habían de ser la puerta de entrada a cualquier doctrina o quehacer dignos de estima, y que la corrección y la elegancia del estilo, según el bueno uso de los viejos maestros de la latinidad, constituían un requisito ineludible de toda tarea intelectual» (Rico, 2014, p. 19)

relata las muchas dificultades a las que el autor se enfrentó cuando trató de renovar los estatutos de la universidad⁴⁸, reduciendo el obligado uso del latín dentro de los colegios universitarios, con la colaboración de su antiguo maestro Juan Martínez Silicio y Antonio de Fonseca. En ellos se ocupa de reflejar como principal foco de instrucción la gramática y la retórica, reestructurando los cursos de gramática menores, medianos y mayores, en los que inserta del estudio de la obra de Nebrija y la práctica de composiciones dramáticas latinas⁴⁹. Analizando la propuesta de los Estatutos, concluye José Luis Fuertes Herreros sobre Pérez de Oliva:

es uno de los autores que mejor encarna y proclama el espíritu de estos nuevos tiempos. Sabe expresar, además, el giro que se quería dar a la universidad, transformándola en la universidad de la cristiandad y del imperio, asumiendo e integrando lo mejor del humanismo, tal y como en estos años se estaba viviendo en Roma, París, y ahora, en Salamanca. (Fuertes Herreros, 2002, p. 327)

Pérez de Oliva se configura como uno de estos primeros adalides en la literatura de la combativa reivindicación del castellano, pero a lo largo de los primeros años del recién estrenado Renacimiento, podemos encontrar otros buenos ejemplos de esta defensa de la lengua romance para los usos nobles y elevados con Juan del Encina, Fray Luis de León, Juan de Valdés y Pedro Mexía entre otros⁵⁰. Ambrosio de Morales, digno heredero del interés de su tío por la lengua vernácula, compendiaría este brioso empeño por restituir al castellano la digna propiedad que le correspondía en su razonado *Discurso sobre la lengua castellana* compuesto para prologar el tratado filosófico de Pérez de Oliva

⁴⁸ De los Estatutos aprobados durante el rectorado de Pérez de Oliva, véase Universidad de Salamanca, Pérez de Oliva, & Fuertes Herreros (1984) y la investigación de Valero García, (1986) que, en oposición a la exposición de Fuertes Herreros, incluye un exhaustivo análisis de las complejas influencias políticas que tomaron parte para la desestimación de esta normativa.

⁴⁹ Los planes reglamentarios para la reformulación de los estudios de la gramática quedaron recogidos en los epígrafes del 201 al 211, siendo suprimidos en los Estatutos consecutivos de 1538. (Universidad de Salamanca et al., 1984). Por el contrario, permanece la obligatoriedad de la puesta en escena de las obras clásicas durante las fiestas de Pascua y Pentecostés, recogido en el título LXI (Vélez Sainz, 2019, p. 9)

⁵⁰ De Juan del Encina encontramos *Arte de poesía castellana* (1496), vinculado a la gramática de Nebrija. Juan de Valdés publica en torno a 1535 *Diálogo de la lengua* donde ya defendía la propia soberanía del castellano, ensalzando la naturalidad frente al artificio. Pedro Mexía indicaba en la dedicatoria al Marqués de Tarifa sus *Diálogos eruditos* (1547): «porque me pareció que en parte era proseguir el intento, que en lo que à mi ha sido posible he desseado, y procurado, que es hacer participante à nuestra lengua Castellana de algunas de las cosas de erudición, y doctrina, que la latina, para los que no la saben, tiene escondido y secreto; porque en estos Dialogos aunque en breve, y llano estilo se tratan de ellas algunas, y también porque fuesen estos como muestra, y prueba, para que si sucediere agradar, y ser recebidos, dando Dios fuerza para ello: prosiga en en hacer el volumen mayor, y el passar a nuestra lengua algunas cosas de estas, de que injustamente por culpa de sus naturales esta privado.» (Mexía, 1570, pp. 5-6). Fray Luis de León se anticipa a las corrientes ideológicas futuras estableciendo cómo equitativas todas las lenguas, no en función del medio que las contiene, sino en función de la forma en la que se expresan. (Becerra Hiraldo, 2001)

Diálogo de la dignidad del hombre publicado en 1550 con las obras de Francisco Cervantes de Salazar, y que incluye reformado en las obras completas como preámbulo:

Estos quieren condenar nuestra lengua un extraño abatimiento, y como enterrarla viva, donde miserablemente se corrompa y pierda todo su lustre, su lindeza y hermosura. O desconfían que no es para parecer, y este es ignorancia; o no la quieren adornar como deben y esta es maldad. Yo no digo que afeítes nuestra lengua castellana, sino que le laves la cara. No le pintes el rostro; mas quítale la suciedad. No la vistas de bordados ni recamos; mas no le niegues un buen atavío de vestido que aderece con gravedad. Triste cosa es verdaderamente, que se tenga ya por vano el cuidado que alguno pone en hablar nuestra lengua con más acertamiento que los otros. (Pérez de Oliva, Fernán y de Morales, 1787, p. xxviii)

Para los humanistas españoles como Pérez de Oliva, el aspecto crucial no radicaba en la disposición en que se transmitía el saber y la fuente original de la que manaba, sino en la proyección de estos saberes de manera sencilla y manejable para los discípulos. El objetivo que les mueve hacia el estudio de los clásicos grecolatinos es precisamente la persecución de la intencionalidad subyacente de transmitir la moral más efectiva o la belleza más veraz. Y la importancia de estos contenidos aumentaba la conveniencia de divulgarlos en la conocida lengua propia y con el mayor grado de difusión posible. Se abría por lo tanto un camino de doble sentido: la circulación de tratados grecolatinos traducidos a las lenguas vernáculas fomentaba el ascenso y acomodo de las propias lenguas neolatinas a través de la práctica de la traducción; y a su vez, esta disposición de saberes en las lenguas vulgares hacía que alcanzasen el prestigio de las lenguas clásicas al convertirse en la vía por la que se expresaban y difundían postulados que anteriormente se hicieran a través del griego o el latín. El objetivo de los humanistas al fin es promover un saber universal del hombre hasta encumbrarlo en sus vertientes tanto ética e ideológica como estética, caracterizándolo por la sensatez racional, el espíritu crítico y el amor a los clásicos sin renunciar a los postulados que la huella del cristianismo aportaba al nuevo movimiento ideológico y espiritual. Y en este panorama del particular humanismo patrio, las obras dramáticas de Pérez de Oliva se estudian y analizan como traducciones con fines

puramente escolásticos, enmarcadas en el programa humanístico salmantino como ejercicios retóricos⁵¹.

En esta primera línea de investigación, se interpretan las obras de Pérez de Oliva como traducciones fallidas de Sófocles y Eurípides, juzgando negativamente las supresiones e innovaciones que el autor castellano realiza sobre los originales, llegando incluso a considerar que con sus modificaciones las despoja del valor dramático. Queda fuera de nuestra intención presentar una revisión exhaustiva al respecto, pero sí que incluimos a continuación algunas de las apreciaciones que sustentan esta visión de las obras de Pérez de Oliva desde la óptica de la mera traducción, a partir diferentes vertientes de estudio: por un lado, las investigaciones que ahondan en la reforma humanística en España centradas en la labor literaria de recuperación de los clásicos grecolatinos; por otro lado, la estimación de las obras en las reimpressiones modernas de sus tragedias; y por último, el análisis de la introducción de la tragedia griega en el panorama español. Huelga señalar cómo generalmente, todos los investigadores coinciden en un punto común: la revalorización de la lengua vernácula a partir de la elegante prosa del autor cordobés en detrimento de la belleza y la prestancia de los originales de los que parte.

En 1910, Pedro Henríquez Ureña dedica un completo estudio a Pérez de Oliva como figura ejemplar del humanismo español en tiempos de Carlos V⁵². Aunque la mayor parte la destina al análisis de su discurso *Diálogo de la dignidad del hombre*, menciona también, como obras producidas ya en la madurez, las dos tragedias que adjetiva como imitaciones o refundiciones, continuando con una disertación sobre la combativa defensa de las lenguas vernáculas con ejemplos de Italia y Francia, dejando evidencia por tanto de la intencionalidad a las que vinculaba la producción dramática en Pérez de Oliva. Analiza por tanto estas piezas como carentes de ingenio personal, aunque bien dispuestas

⁵¹ Al albor de la reforma humanista, el estudio de los clásicos concedió impulso a la retórica, que cobra un papel privilegiado y fundamental que traspasa los claustros y se transfiere a la práctica literaria: «La influencia de la retórica en la literatura (y al utilizar este término, en lo sucesivo, no nos referiremos a su acepción classicista, sino a aquellas obras de esa época dotadas según la consideración actual de *literaridad* y *poeticidad*) se veía favorecida además por los métodos de enseñanza, en los que la perceptiva retórica y los ejercicios de composición ocupaban una plaza importante. Este tipo de docencia tuvo que marcar profundamente a los alumnos, para quienes los textos clásicos no eran solamente objeto de análisis, sino también de imitación». (Martín Jiménez, 1997, p. 20)

⁵² López Estrada presenta una reflexión interesante en la que adjudica esta elección temática al interés de Henríquez Ureña por establecer cierto paralelismo entre el autor cordobés y él mismo, compartiendo ambos inquietudes y afinidades semejantes, dentro de la distancia temporal que los separa. (Henríquez Ureña et al., 1998, p. 574)

en talento, que, apoyadas en los pilares originales, sirven para la disposición de una concepción del nuevo mundo renacentista:

Pero el maestro Oliva no quiso arreglar ni menos mejorar las obras de Sófocles y Eurípides. Su objeto era probar que la alta forma podía vivir, sin perder dignidad, en castellano. Quiso hacer obra fácilmente inteligible para españoles cristianos del Renacimiento; pero, como no aspiraba a la originalidad, prefirió tomar de autores antiguos el asunto, y de modo general, la forma, consagrados ya. (Henríquez Ureña, et al., 1998, p. 142)

Aunque las despoja de singularidad creativa, sí que otorga al autor cordobés una noción específica y particular del drama en una «época de indecisión», sin que en su adaptación se pierda «ningún elemento dramático». Francisco Javier Escobar (2005), que previamente celebra la altura que alcanza la prosa en lengua vernácula⁵³ durante el humanismo español, incluye las tres obras dramáticas de Pérez de Oliva en el extenso y completo listado de traducciones, al disponer previamente la particularidad revisionista de muchos de los traductores, que antes que translaciones *ad verbum*, realizaban cierta manipulación textual con fines didácticos, morales y religiosos⁵⁴. En el volumen I dedicado al siglo XVI del *Diccionario filológico de Literatura española* también se incluyen las obras de Pérez de Oliva, estrechamente vinculadas a la labor humanista y la dignificación de la lengua castellana, como traducciones realizadas para «glosar, traducir o emular, a modo de ejercicio retórico, obras prestigiadas por la tradición o por su valor literario o moral» (Jauralde Pou, 2009, p. 225). Sí que se reseña, no obstante, la intencionalidad de adecuar los discursos clásicos al «horizonte contemporáneo», a partir de un dedicado compromiso con la expansión del saber a través de las letras.

Adolfo Bonilla y San Martín se une a los detractores de Pérez de Oliva, en la advertencia preliminar que funciona como prólogo para la edición de 1914 de las *Obras dramáticas del siglo XVI*, volumen para el que Gabriel Ochoa compiló diferentes composiciones teatrales a partir de los ejemplares góticos que de ellas se conservaban en la Biblioteca Nacional, y entre las que se incluía *La vengança de Agamenón*, considerando que al abreviar el texto de Sófocles se extraía en gran medida la belleza del original. Si

⁵³ Si bien es cierto que entre los ejemplos que cita sólo se refiere a novelas cortesanías para la prosa (*Amadís*, de Montalvo; *Cárcel de amor*, de Diego San Pedro; y *Grimalte* y *Gradisa* y *Grisel* y *Mirabella* de Juan de Flores), sí que incluye en el género dramático de *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, también en prosa.

⁵⁴ Como ejemplo traerá a colación la *Bucólica IV* de Virgilio, censurada por Juan del Encina por motivos políticos, de manera que sirviera al propósito de ensalzar las figuras de los Reyes Católicos. (Escobar, 2005, p. 168)

bien aplaude obsequiosamente la excelencia del estilo, insólito para su tiempo según el académico, y la desenvoltura «con viril y rotunda sonoridad» (Ochoa, 1914, p. III) del habla castellana a manos del autor cordobés. Bonilla y San Martín celebra que, frente a la rusticidad y la dureza de Torres Naharro o Juan del Encina, o la «vulgaridad» de las farsas que en el momento copaban los focos dramáticos, el maestro Oliva reivindique en su tragedia cotas más altas del ejercicio lírico a través de una prosa esmerada y selecta. También Jose Camões registra sus tragedias como una fallida mezcla entre manual escolástico y adaptación o traducción clásica, sin otorgarle crédito como dramaturgo trágico al uso:

O teatro de Hernán Pérez de Oliva encontra-se a meio caminho entre a recuperaáo humanista dos clássicos e a sua imitação/adaptação, em língua vulgar, não sendo, contudo, nem uma coisa nem outra. As suas tragédias não são, em rigor, traduções nem tão-pouco foram o gérmen de uma tragéida espanhola, como a que quis fundar, sem êxito, a geração de Artierda Virúes e Cervantes. (Anrique Aires Vitória & Camões, 2011, p. 25)

En términos similares las describe José Miguel Ansino Domínguez en un artículo dedicado a la tríada teatral de Pérez de Oliva. Las conclusiones a las que llega resultan inflexibles en cuanto a la calidad literaria y dramática: «Al mismo tiempo que suprimió mucho, también añadió bastante, y habría que ser condescendiente para reconocer que la pérdida quedó compensada con la ganancia. [...] No cabe obviar tales defectos, pero hay que atender a que más que como autor dramático actuó como un maestro de estilo, que conocía y amaba su lengua, la cual moldea a su antojo» (Ansino Domínguez, 1999, p. 20). Aunque recupera opiniones tanto favorables (aquellos que alaban la calidad estilística y la audacia dramática) como negativas (aquellos que niegan que sus composiciones tuvieran efecto alguno sobre la dinámica teatral) respecto a la producción dramática del maestro Cordobés, desde el siglo XVII en adelante, evita decantarse por ninguna de las posturas en la comparativa que realiza de las tres piezas con los originales de las que parten, incidiendo especialmente en las modificaciones, vistas como defectos, antes que en los posibles aciertos en la mudanza de los dramas clásicos.

José María Díez Borque las describe como traducciones «con alguna aportación original e intentos de reelaboración» (Díez Borque, 1987, p. 110). También M^a Teresa Julio Giménez, que analiza el interés por la recuperación clásica grecolatina en España agrupando los ejemplos literarios en dos grupos diferenciados, como traducción o

adaptación (fidelidad) y como nueva creación (traición), también se aproxima a Pérez de Oliva desde la opción de la traducción, aunque le confiere cierta libertad compositiva. No lo incluye entre los autores que, ya alejados de los modelos grecolatinos, se empeñan en la producción de una tragedia genuinamente española⁵⁵.

En este sentido, se abordan las tragedias de Pérez de Oliva como ensayos equívocos que no supusieron efecto alguno en la victoria del género trágico y ven en el autor cordobés un desatinado empeño por consignar el estilo clásico en el panorama dramático español.

Frente a esta postura que limita exclusivamente la apreciación de sus composiciones trágicas a partir de la comparación directa con los originales de Sófocles y Eurípides, nos proponemos su estudio desde un acercamiento más completo en el que se analicen estas transgresiones desde un punto de vista intencional por parte del autor cordobés. Las tragedias de Pérez de Oliva se sitúan en pleno periodo de transición, en los albores de un Renacimiento que apenas empieza a desvincularse del mundo medieval para entrar en la nueva era de modernidad plena de descubrimientos, coincidentes con el nacimiento del Imperio Español y su expansión en el Nuevo Mundo. En *La venganza de Agamenón* y en *Hécuba Triste*, no estamos ante una traslación al romance de los textos grecolatinos, sino ante una interpretación de los preceptos de verdad, bondad y belleza que reconocían y asimilaban de los autores clásicos para reconfigurar su mensaje en el presente renacentista, trasponiendo los contenidos ideológicos que promovían la rectitud y la moral en la Antigüedad, junto a los axiomas del cristianismo que compartían esta misma línea ética, para refundirlos en escritos acordes a los nuevos tiempos. A este respecto, Juan Luis Suárez Sánchez de León realiza la siguiente apreciación:

es aquí donde reside el elemento más innovador del humanismo según lo presenta Pérez de Oliva. El humanismo, viene a decir, no consiste en la petrificación de unos principios de lectura de los clásicos ni en el seguimiento de las nuevas autoridades designadas por los humanistas. El humanismo, junto a la creación de una metodología intelectual basada en la innovación y en la invasión de las otras disciplinas a partir del acceso que la lectura proporciona al mundo de la cultura,

⁵⁵ Sigue la catalogación propuesta por Hermenegildo, en la que se incluye a Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola, Andrés Rey de Artieda, Diego López de Castro, Gabriel Lobo Lasso de la Vega y Miguel de Cervantes. Frente a estos innovadores, los autores que continuaron sin disensiones formales los postulados trágicos clásicos serían Francisco Sánchez de las Brozas, Pedro Simón Abril, Juan Boscán, Fray Luis de León y el propio Pérez de Oliva (Julio Giménez, 1996, pp. 131-131)

surge para que el hombre, ese hombre que se ha de transformar en humanista [...] vuelva a convertirse en el sujeto y objeto de la misma reflexión humanista. (Suárez Sánchez de León, 2008, p. 155)

Bajo esta premisa se abre la segunda línea generalizada de investigación, que sitúa estas obras en torno a la creación deliberada de un género trágico propiamente español, apuntando al mismo propósito madurado de algunos autores renacentistas de distintas nacionalidades por adaptar el modelo grecolatino a la forma y carácter de su tiempo y lugar.

Hasta comienzos del siglo XV la tradición dramática grecolatina no se hace presente en los escritores occidentales, con la excepción de Séneca⁵⁶, autor estudiado dentro de los centros de enseñanza siempre con fines didácticos, al asociar la preocupación filológica y humanística con un teatro más sobrio y esencialmente centrado en la elocuencia (*logos*) por encima de la sugestión pavorosa del público (*pathos*)⁵⁷. Además, los argumentos de Séneca no suponían mayores disonancias con la doctrina católica, resultandos acordes al ideario cristiano al consignar la caída del héroe siempre más a la *hybris*, consecuencia de la debilidad humana (presente desde el pecado original), en lugar de a un determinista y despiadado *fatum* ajeno a los bondadosos y excelsos méritos del protagonista. La llegada del siglo del humanismo despierta un interés renovado por las recreaciones de tragedias y comedias clásicas y se recuperan los preceptos que disponía Aristóteles en su *Poética*, ampliamente difundida en este periodo⁵⁸. El intento por adaptar las normas dramáticas del Estagirita, desembocará

⁵⁶ En el análisis de los motivos clásicos introducidos en el teatro español del Siglo de Oro, afirma Tomc respecto a las tragedias senequistas que «todas las tragedias están traducidas al español ya en el siglo XV, y al catalán incluso antes, ya en el año 1400», circulando las traducciones de *Medea*, *Tiestes* y *Las troyanas* de manos de Antonio Vilaragut. (Tomc, 2016, p. 245)

⁵⁷ Jill Kraye, en el estudio sobre la implantación del humanismo en el Renacimiento, deja cuenta de la raigambre medieval que ya admiraba y buscaba a los autores latinos entre los que se incluía la obra dramática de Séneca: «Los poetas habían ocupado el puesto de mayor relieve en el curso superior de la educación medieval, y no menos fundamental fue su papel en las aulas humanísticas: allí estaban Virgilio, ante todo las *Églogas* y las *Geórgicas*, pero también la *Eneida*, las *Odas* de Horacio, la *épica* de Estacio, el *Bellum civile* de Lucano, las *Sátiras* de Juvenal, las *Metamorfosis* de Ovidio y sus *Tristes*, y las tragedias de Séneca. Como sus equivalentes en prosa, estos textos se elegían mayormente en razón de sus rasgos lingüísticos.» (Kraye, 1998, p. 107)

⁵⁸ En la Edad Media, Averroes realizó un comentario de la *Poética* en torno al 1175, de cuyo trabajo se nutrirían Germanus y Guillermo de Moerbeke un siglo después. No obstante, su influencia durante este periodo es prácticamente nula (Eco, 2004). Sería recuperada a finales del siglo XV, cuando fue traducida al latín por Giorgio Valla, publicada en 1498 en Venecia. A partir de este momento, en Italia comienzan a surgir tragedias inspiradas en las reglas aristotélicas. La significancia de este tratado queda atestiguada a partir de las reediciones posteriores: en 1536 Alessandro de' Pazzi edita una edición bilingüe en griego y latín. Poco después, Francesco Robortello, sería el primero en publicar una obra teórica en torno a los

finalmente en la tensión obediencia/desobediencia de los poetas áureos en España, y en el surgimiento de un género teatral híbrido: “el minotauro” al que se referirá Lope de Vega. Este género heterodoxo con las reglas aristotélicas da pie a la creación de un teatro único y excepcional, que alcanzará el mayor esplendor de la literatura dramática española en el que por ello mereció denominarse Siglo de Oro de las letras españolas.

Por otro lado, en Italia, bajo el amparo del mecenazgo papal, se encarga a autores italianos y españoles⁵⁹ la recreación de tragedias y comedias grecolatinas, destinadas a ser representadas frente a un público selecto y culto, presumiblemente no ajeno del todo a los originales de los que partían. En 1520 se representa en la corte papal la obra *Sophonisba*⁶⁰ del poeta italiano Giangiorgio Trissino. De la misma época también, hay datos de una revisión de la *Hécuba* de Eurípides de Giovanbattista Gelli, compuesta en verso⁶¹, posiblemente a raíz de la traducción que de la obra de Eurípides realizase el propio Erasmo⁶². Ambas coinciden con el período en el que Pérez de Oliva se encuentra en Roma tal y como recoge él mismo en su *Razonamiento que hizo en Salamanca para la oposición de la cátedra de Filosofía*: «de París fui a Roma, a un tío que tuve con el Papa León; y estuve tres años en ella siguiendo ejercicio de filosofía y letras humanas, y otras disciplinas que allí se ejercitaban, en el estudio público que entonces florecía más en Roma que en otra parte de Italia»⁶³. Resulta pues probable que el autor cordobés

postulados aristotélicos con su tratado *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*, publicado en Florencia en 1548 (Arcas Espejo, 2011).

⁵⁹ Se ha comentado ya la influencia que los humanistas italianos supusieron sobre los autores españoles. A propósito de esta confluencia de intereses, favorecidas por el trasiego, por razones políticas y culturales, de numerosas personalidades de las altas esferas académicas y gubernamentales, propiciado por las inclinaciones políticas españolas en Italia y las fuertes relaciones con el papado, fomentadas especialmente a raíz de los vínculos de la corona de Aragón con los reinos de Sicilia y Nápoles, indica como ejemplo Fontán: «la presencia en la curia romana de hispanos como los papas Borja y su gente, los cardenales Juan de Torquemada y Carvajal, de Sánchez de Arévalo y otros influyentes eclesiásticos contribuyeron a que las relaciones culturales entre las dos penínsulas conocieran un apreciable incremento, a pesar de los a veces opuestos intereses políticos.» (Fontán, 2008, pp. 29-30)

⁶⁰ La representación en la corte papal de la obra *Sophonisba* del poeta italiano Giangiorgio Trissino, es señalada como el inicio del renacer de la tragedia en Italia, siendo publicada en Roma en 1524: «Luglio 1524: data fondamentale per la cosiddetta nascita/rinascita della tragedia italiana in quanto per i tipi di Lodovico Scrittore e Lautitio Perugino esce a Roma la prima edizione della *Sophonisba* del nobile Gian Giorgio Trissino e una seconda, nel settembre del medesimo anno in forma più emendata.» (Trivero, 2015, p. 177)

⁶¹ Según Henríquez Ureña, la traducción italiana de *Hécuba*, presumiblemente impresa en Florencia en torno a 1519, le arrebató a Pérez de Oliva la primacía en la interpretación de tragedias clásicas en las lenguas modernas (Henríquez Ureña et al., 1998, p. 141).

⁶² Erasmo traduce dos obras de Eurípides al latín, en torno a 1507: *Hécuba e Ifigenia en Aúlida*. Circularía también por Roma, alrededor de 1520, una traducción al latín de la *Electra* de Sófocles a manos del ya mencionado Alessandro de' Pazzi de Medici, quien además tradujo de Sófocles *Edipo Rey*, y la *Ifigenia y los cíclopes* de Eurípides (Cotugno; Lines, 2016, p. 102). Años más tarde saldría una nueva versión de la *Hécuba* a cargo de Ludovico Dolci de 1543.

⁶³ En (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. S 7 r p.143 r)

asistiese a estas recreaciones, o al menos, supiera de su existencia. En cualquier caso, Pérez de Oliva continúa esta línea, abierta en Italia, para proponer en España la implantación de un nuevo género en el que, partiendo de los postulados clásicos, se derive en la creación de un teatro capaz de aunar el pasado con el presente, recuperando lo mejor de ambos: la elegancia, profundidad y el donaire de la tragedia griega con una nueva espiritualidad que promueva el acercamiento a Dios a través del conocimiento y la práctica de la moral, y el afán renovador que centra el dominio del mundo en la ciencia al servicio del hombre; en definitiva, los postulados humanistas al través del arte.

Dentro de esta segunda línea de investigación, las obras de Pérez de Oliva son defendidas como las únicas piezas teatrales dignas de calificarse bajo la denominación de tragedia castellana. Varios investigadores le adjudican el mérito de ser el primer autor en tratar el teatro griego en España, rescatando autores desconocidos hasta la fecha como Sófocles y Eurípides⁶⁴. Como bien reseña Pedro Ruiz Pérez, «Desde que el abate Lampillas debiera acudir con su *Saggio Storico Apologetico della letteratura Spagnola* a rebatir en su exilio italiano las acusaciones de Signorelli, Tiraboschi y el abate Bettinelli sobre la ausencia de muestras del género trágico en nuestra literatura, la obra de Pérez de Oliva ha sido elemento inexcusable de todas las historias del teatro de esta época y argumento esencial en la defensa de la participación española en la corriente de adaptación de las formas clásicas». (Ruiz Pérez, 1987, p. 930). Como indicábamos para el caso de los autores que niegan intencionalidad dramática en sus composiciones trágicas, queda muy lejos de nuestro empeño abarcar aquí todos los estudios que han ahondado en torno a la figura de Pérez de Oliva como autor teatral⁶⁵. Sí que deseamos, no obstante, mostrar algunos ejemplos que destacan la relevancia de sus composiciones en la gestación del primer teatro clásico en España frente a aquellos que lo relegan al plano de la retórica, siendo esta una discusión que aún a día de hoy no se ha dirimido.

⁶⁴ Precedería al francés Baif (que traduce *Electra* en 1537, y *Hécuba* en 1550) y al italiano, Luis Alamanni, con una *Antígona* de 1533 (Ochoa, 1914). Fray Luis de León traduciría *Andrómaca* a finales de siglo, de la que sólo se conservan algunos fragmentos. Pedro Simón de Abril llevaría *Medea* de Eurípides al castellano en 1599.

⁶⁵ Aunque no se mencionan en este trabajo, sobre la obra dramática de Pérez de Oliva encontramos referencias en Lampillas F. X, 1778, *Saggio Storico-Apologetico della Letteratura Spagnuola contro le pregiudicate opinioni de alcuni moderni scrittori Italiano*; Andres, G., 1787, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*; Ticknor, G., 1849, *Histoire de la Littérature Espagnole*, 1870; Crawford, J. P.W., 1937, *Spanish Drama before Lope de Vega*; Valbuena Prat, A. 1946, *Historia de la literatura española*; o Beardsley, T. S., 1970, *Hispano-Classical translations: printed between 1482 and 1699*.

En los inicios del siglo XVIII, Agustín de Montiano y Luyando pone el ejemplo de Pérez de Oliva para impugnar la afirmación que el francés Du Perron Casteira hiciera, negando la existencia tragedias compuestas en castellano⁶⁶. Para este académico, las tragedias de Pérez de Oliva, aunque toman el argumento de Sófocles y Eurípides, se vieron tan mudadas y vestidas que se deben interpretar como obras nuevas. Además de la originalidad, les confiere una corrección en su concepción, en el carácter de los personajes y el efecto que la descripción de sus pasiones provoca en el espectador, en la reflexionada disposición de la fábula, y en una escritura «tan pura, noble y expresiva», que sólo pueden considerarse como poemas «perfectísimos» (de Montiano y Luyando, 1750, p. 8)⁶⁷. Moratín, tras una incendiaria diatriba en la que le acusa de restar con sus innovaciones sobre los originales gran parte del mérito y la belleza dramática a las piezas⁶⁸ en contraste con las originales, paradójicamente dispone:

pero al mismo tiempo resultará de su lectura un concepto muy favorable a Pérez de Oliva, el primero que dió a conocer entre nosotros el teatro griego. Su lenguaje es puro, su estilo en general grave, elegante y numeroso: nadie antes de él había dado á la prosa dramática tanto decoro y magestad, y después ninguno le imitó. (Fernández de Moratín, 1830, p. 165)

⁶⁶ En *Théâtre Espagnol*, impreso en París en 1738. Si bien, la negación en Du Perron se sustentaba en la infidelidad de los dramaturgos españoles con las tres unidades aristotélicas y las reglas clásicas (Celis Sánchez, 1997). Ruptura que, por otro lado, propondría Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer Comedia*, tomando como consejos los preceptos del Estagirita sin necesidad de adherirse a ellos, y finalizando el verso a este propósito invitando, no sin razón a todo aquel que mal le pareciera esta desavenencia a que desista de asistir a las comedias, que por otro lado, tanto disfruta el público («si fuere fuerza,/hacer algún camino una figura,/cosa que tanto ofende a quien lo entiende,/pero no vaya a verlas quien se ofende.» vv.197-200). Puesto que Pérez de Oliva no comete desacato en este punto, parece lógico suponer que Du Perron, o no conocía o no tuvo en cuenta sus tragedias.

⁶⁷ Se suma con estas palabras Montiano y Luyando, director de la Real Academia de la Historia y miembro de la Academia del Buen Gusto, al debate entre neoclásicos y barrocos sobre la superioridad estilística del teatro español, a partir de su *Discurso sobre las tragedias españolas* publicado en 1750, reeditado y ampliado tres años más tarde titulado como *Discurso II*. Asume como un deber patriótico, frente a la falta de otros valedores (como sí ocurriría sobre la comedia española) la labor de defensa de la existencia de una tragedia castellana, sosteniendo, además, que España fue la primera nación moderna en cultivar el género trágico. (Checa Beltrán, 2004)

⁶⁸ Moratín no tiene una palabra amable sobre la libertad creativa con que el autor castellano versiona las tramas originales en sus piezas teatrales: respecto a la *Comedia de Anphitrión* ve desatino en todas las modificaciones, añadiendo «Parece que huye voluntariamente de las gracias de Plauto, en lo que añade manifiesta poco gusto dramático, ningún talento cómico, y mucho deseo de filosofar» (1830, p.161). Entiende que mutila *La vengança de Agamenón* «suprimiendo todos los excelentes trozos líricos del original, que pueden considerarse como entre actos de la tragedia y la parte más brillante y armoniosa de su composición» (1830, p.163) para aditarla con impertinencias. Cataloga de ridículos los cambios en *Hécuba triste*, concluyendo en que «parece un retazo de sermón gerundio» (1830, p.165).

El alemán Adolf Friedrich von Schack, aunque también encuentra poco acertadas las modificaciones de Pérez de Oliva⁶⁹, y aun advirtiendo la duda sobre si llegaron o no a representarse, también le confiere, junto a Francisco de Villalobos, la primacía aristotélica en los reinos de España: «contribuyeron á que se conociese el drama antiguo, no debe negárseles la importancia histórica que merecen, hablando del teatro español, puesto que sus obras sirvieron para ofrecer al público una forma dramática más pura y perfecta, y por tanto para modificar y depurar su gusto» (Schack, 1885, p. 340). También Marcelino Menéndez Pelayo declara al erudito cordobés el primer autor que introdujera la dramaturgia clásica en España:

Terminaremos este artículo, advirtiendo que, a Fernán Pérez de Oliva, y a Juan de Valdés debió la prosa castellana sus mayores acrecentamientos en el reinado de Carlos V. Hízola el primero majestuosa, grave y sonora; enseñóla a tratar altísimas materias filosóficas; imitó no desgraciadamente los diálogos de Platón y los de Tulio, y dió a conocer entre nosotros las obras maestras del teatro griego y latino. (Menéndez Pelayo, 1875)⁷⁰

Russel P. Sebold reflexiona sobre la originalidad en las producciones inspiradas en modelos tradicionales, y cómo para la crítica, usualmente, ha sido este un punto de común acuerdo para las obras francesas de Racine o Corneille frente a la discrepancia a la hora de otorgar la misma cualidad de innovación a las propuestas españolas. Frente a esta negación, y siguiendo a Tomás de Iriarte, utiliza el término *connaturalización* progresiva, entendiendo que la obra de Pérez de Oliva puede interpretarse como una versión inspirada por un profundo conocimiento y respeto del texto original y una sensibilidad especialmente atenta al medio cultural y social al que se traslada. En este sentido, ve en Oliva el proceso de connaturalización de Sófocles, comprendiendo que las alteraciones sobre el original proporcionan una nueva dimensión al texto que la independiza de su modelo: «tanto Oliva como Huerta empezaron por realizar un estudio muy profundo de sus respectivos modelos, y luego pusieron esos libros a un lado, y

⁶⁹ Analiza la revisión del *Amphytrion*, tomada de Plauto, en contraste con la traducción al castellano de Francisco de Villalobos, publicada por la misma fecha que la comedia de Pérez de Oliva. Aunque estima la propuesta de Villalobos más respetuosa con el canon clásico (Villalobos apenas se separa del original), a ambos autores les otorga el privilegio de suponer el primer contacto con los géneros áulicos en la Península.

⁷⁰ Artículo que el historiador escribió para el concurso *Ilustración Española y Americana* el 28 de diciembre de 1873 en Santander, aumentado y corregido el 15 de enero de 1875, recuperado para la Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo [<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.do?idUnidad=101222&idCorpus=1000>]

principalmente con lo que les quedaba en la memoria, aunque alguna vez consultando de nuevo la fuente, compusieron sus propias tragedias, método que dejó de par en par la puerta a la participación de la inspiración» (Sebold, 1988, pp. 468–469).

Acorde a esta línea de pensamiento, Ruiz Pérez las registra como «adaptaciones», desechando previamente la adjetivación de las mismas como «traducciones», pues Pérez de Oliva se toma numerosas libertades frente a los originales. Tampoco le convencen como «imitaciones», puesto que estas libertades no hacen mella en los argumentos, siendo las variaciones en la trama «insignificantes». Así, entiende que la manipulación de Oliva sobre los clásicos griegos de las tragedias (y latino, para su comedia), respetando fielmente la integridad argumental, se limitan a paliar las posibles confrontaciones que, por anacrónicas, impidieran al espectador renacentista la comprensión global de las obras. Y decimos global, en tanto en cuanto que Oliva no sólo adapta los conceptos que pudieran resultar extraños para el espectador del XVI (por ejemplo, a partir de la traslación de los elementos mitológicos adecuándolos a las costumbres cristianas), sino que entiende que los nuevos tiempos requieren también una nueva forma dramática: «se trata básicamente de la adecuación de unas obras del teatro clásico a los esquemas y necesidades de la dramaturgia renacentista en su intento de configurar el teatro de la nueva sociedad» (Ruiz Pérez, 1987, p. 945)⁷¹. Este intento, que respondería a la nueva libertad creadora que viven los autores del renacimiento, permitiría un amplio camino para la experimentación. En la misma línea incide Alfredo Hermenegildo:

Dejó publicadas (1528 y 1586) *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*, además de una adaptación de la comedia *Anfitrión*, de Plauto. Las dos primeras no son simples traducciones de la *Electra* de Sófocles o de la *Hécuba* de Eurípides. Una y otra son el resultado de una especial concepción del teatro. Oliva escribe sus obras en una espléndida prosa castellana, proponiendo así un modelo lingüístico con el que trataba de actualizar la tradición clásica. Por otra parte, nuestro autor, en un momento de gran incertidumbre teatral, se lanza con paso firme a la construcción de una tragedia de la que se han eliminado, por ejemplo, la división en actos y el uso del verso. Con ello da una mayor libertad a la creación dramática. (Hermenegildo, 2003, p. 477)

⁷¹ Ruiz Pérez culmina su análisis sobre el teatro de Oliva afirmando que «es el primer cultivador del teatro clásico en castellano y autor de las más antiguas tragedias conservadas, y cuya obra se despliega en todas las facetas de una personalidad atenta a su incidencia en la cultura y en su sociedad.» (op.cit. p. 970)

Desde la perspectiva que propone a Pérez de Oliva como el precursor de la tragedia en la Península, se relaciona el fracaso de la corriente propuesta por el autor cordobés con aspectos vinculados a un revés del azar en cuanto al tiempo y al lugar, en cualquier caso, ajenos a los méritos de su obra. El motivo más obvio que impidió la implantación de esta corriente fue que la actualización del género clásico en una brillante prosa castellana estaba destinada a un público minoritario, exclusivo del círculo universitario. Más complejo de analizar pero igualmente significativo fue que la germinación de estas tragedias se dio en un periodo de cierta incertidumbre dramática, en la que el teatro en lengua vernácula se encuentra en un momento de auge, tanto en su vertiente religiosa como profana, tal y como demuestran las églogas y comedias de Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro o Gil Vicente, padres del teatro en lengua castellana.

Sus tragedias surgen en un periodo de transformación del género teatral, en plena búsqueda de la consolidación de un estilo propio nacional⁷² para el teatro de una nueva y modernizada Europa, en un momento de transición en el que confluyen al mismo tiempo influencias del academicismo humanista, reminiscencias de la práctica dramática medieval, elementos rituales del género sacro, el gusto por los despliegues técnicos y espectaculares del teatro cortesano, y el ímpetu por incorporar al signo de los nuevos tiempos los clásicos grecolatinos. Estos experimentos y combinaciones culminarían gestando el singular Teatro Barroco⁷³. Así, Pérez de Oliva, propone un nuevo teatro inédito, aunque parta de orígenes ya establecidos como la *Poética* de Aristóteles, la

⁷² A propósito de esta intencionalidad por gestar un teatro reglado acorde con una normativa específica conforme al carácter nacional, indica Álvarez Sellers: «al igual que sucede en Francia y en Italia- y, en menor grado, en Inglaterra -España, contando con las influencias extranjeras pertinentes, irá desarrollando y configurando una teoría dramática propia y específica reflejada en los textos críticos de los intelectuales y en las incursiones de algunos dramaturgos en el terreno de la preceptiva.» (Álvarez Sellers, 1996, p. 7) Como efectivamente vemos en Lope de Vega y su exitosa obra *Arte nuevo de hacer comedias*, o la, mucho menos difundida y celebrada, *Philosophía antigua poética* de López Pinciano. Además, del primer intento, muy anterior, por establecer unas normas a la hora de componer teatro en la *Propalladia* de Torres Naharro.

⁷³ Frolidi analiza esta cuestión de la tradición trágica en el teatro barroco, concluyendo en disconformidad con los tratadistas del siglo XVII Mayans y Síscar, Feijoo, y los partícipes de la Academia del Buen Gusto, como Montiano y Luyando y Luzán, que sí veían cierta continuidad en el género trágico del siglo XVI con la dinámica trágica de su tiempo: « Es innegable, por otro lado, la presencia de lo trágico en obras dramáticas del siglo XVII resueltamente lejanas de la tradición trágica clasicista que se intentó fundar en España, en el siglo XVI, sin efectivos ni duraderos resultados. Que esto haya ocurrido, pienso pueda encontrar explicación dentro de la misma realidad histórica de España, es decir fijándose en las condiciones que contribuyeron al fracaso de los intentos quinientistas» (1983, p. 150). Aunque es cierto que la propuesta de una tragedia purista y axiomática con los postulados aristotélicos de Pérez de Oliva no tuvo continuidad, nos adscribimos a la opinión expresada por Mercedes de la Peña Reyes en su análisis sobre el primer teatro del Quinientos, al que no duda en señalar como el germen del futuro teatro barroco, amparándose en los estudios más recientes (de los Reyes Peña, 2018).

Electra de Sófocles y la *Hécuba* de Eurípides, en un intento por adaptar la tragedia clásica al ánimo y el entendimiento del público castellano. Deben, por tanto, entenderse sus tragedias, originadas insertas en una corriente de creación que, incluso para aquellos autores más puristas en cuanto a la preceptiva dramática, tendía a romper los moldes establecidos bajo la pretensión de reconfigurarlos atendiendo al nuevo público al que se dirigían:

Los escasos preceptistas de la centuria se limitaron a seguir los pasos de Aristóteles o de Horacio, aunque dentro de la lógica sumisión a las autoridades muestren indiscutibles rasgos de originalidad, fruto sin duda de la observación atenta de la realidad escénica, cuyo dinamismo superaba con creces los estrechos condicionamientos de la Poética antigua. (Huerta Calvo, 2003, p. 303)

En esta tensión entre la observancia y la rebelión, entiende Javier Huerta Calvo que se sitúa el germen de la Comedia Nueva. Si bien, la tentativa que presenta Pérez de Oliva resultaría finalmente aislada, pues la tragedia exploraría otras vías de recreación más exitosas en el territorio español. Oleh Mazur, en el tratado en el que explora los caminos que condujeron hacia el teatro pre-lopista, concede esta falta de arraigo de las tragedias puras a un público que demandaría un teatro integral y abierto, ávido de extraordinarias dualidades en las que los dramas dieran cabida a la vida y la muerte, el amor sacro y la desesperación, el habla culta y villana, la fantasía y la realidad... la fusión, en definitiva, como ocurre en la vida fuera del escenario, entre la tragedia y la comedia:

No es nada extraño que, en la mayoría de los casos, la tragedia clásica no tuviera éxito al ser trasplantada al suelo español, a pesar del interés por la erudición. Hubo un momento en que pareció que la escena iba a orientarse hacia el clasicismo dramático más puro, con Fernán Pérez de Oliva y otros adaptadores de griegos y latinos. Pero el espíritu español no se adapta a la regularidad sistemática y sencilla de este género. El sentido dramático español no puede dedicarse a un análisis minucioso de la pasión del protagonista. (Mazur, 1990, p. 47)

Otro factor importante que dificultó la implantación de esta nueva tragedia española fue la censura del Santo Oficio⁷⁴. El celo censor parece estar presente ya en la

⁷⁴ De la Peña Reyes, analizando el devenir del teatro religioso del siglo XVI, establece una división en dos etapas cronológicas a partir de los emperadores Carlos V y su heredero, Felipe II. Mientras que en la primera etapa se da una especial apertura ideológica, y libertad creativa, presente en las composiciones poéticas, comprueba cómo a partir de la publicación del *Índice de libros prohibidos* en 1559, coincidente con el

retocada edición que el sobrino del rector hiciera de sus obras completas, y que más tarde no permitiría su difusión, permaneciendo éstas en índices inquisitoriales durante los dos siglos siguientes⁷⁵. Por último, la temprana muerte de Hernán Pérez de Oliva cuando se encontraba en el cenit de su carrera, recién nombrado preceptor del futuro monarca, impidió tristemente el desarrollo del camino literario que había abierto. En cualquier caso, ostenta el extraordinario mérito de constituirse como el primer autor que compusiera obras puras del género trágico, acordes con de los postulados aristotélicos, en el territorio español y en lengua vernácula. Son interesantes las reflexiones de Henry K. Ziomek que hace al respecto del peso y la singularidad de la figura de Hernán Pérez de Oliva en el panorama del teatro español del siglo de Oro:

The first real secular composer of tragedy in Spain, Fernán Pérez de Oliva (1494-1531), made free translations in prose of the Latin versions of Sophocles' *Electra* –*La venganza de Agamenón* (*Agamemnon's Revenge*, 1528)- and of Euripides's *Hecuba* –*Hecuba triste* (*Hecuba's Melanchly*). He also made a translation of Plautus's comedy *Amphitryon*. Pérez de Oliva sought to show in his plays that the Spanish language was sufficiently mature for serious literature. In order to render classical tragedy more intelligible for Spaniards he did not adhere closely to the original works, lessened the importance of the chorus, and replace the Greek religious ethic with that of Christianity. Although the precedent for tragedy that Oliva set did not affect popular theater for more than four decades, the dramatic circles of universities responded. (Ziomek, 1984, pp. 21-22)

Es indudable en cualquier caso que el ímpetu y la amenidad con la que entrará unos pocos años más tarde la “comedia nueva” y el éxito de los jóvenes corrales de comedia desbancarían definitivamente un género poblado por extensos e intrincados diálogos en prosa. Pese al fracaso del camino propuesto, Hernán Pérez de Oliva se configura como uno de los representantes que aúnan las diferentes vertientes en las que se conjugó en España el impulso humanista: la renovación gramatical y filológica y la espiritual y la política.

segundo periodo, se ejerce un mayor control sobre las publicaciones, finalizando con la libre circulación de muchas obras populares de la primera mitad del siglo (de los Reyes Peña, 2005).

⁷⁵ Fenómeno estudiado por Cerrón Puga: «Contra Fernán Pérez de Oliva ha jugado el mejor aliado del Santo Oficio: el silencio. Un silencio de siglo y medio que cayó sobre sus *Obras* en 1632 para ser levantado sólo en 1789 y que, fruto de incógnitas sospechas o de inconfesables delaciones, le ha hecho un daño irreparable.» (Cerrón Puga, 1991, p. 33)

3. Pérez de Oliva y la tragedia castellana.

El primer problema que surge a la hora de analizar las dos tragedias que compuso a través de una peculiar recreación de las obras clásicas *Electra* y *Hécuba* de los poetas griegos Sófocles y Eurípides radica precisamente en las singulares distinciones que presentan dentro del panorama teatral del siglo XVI. Estas distinciones impiden abordarlas integrándolas en el conjunto trágico del momento, ya que no guardan similitud con las obras dramáticas de los compositores castellanos con los que comparte generación, constituyéndose como un excepcional intento por acomodar la tragedia canónica al incipiente teatro renacentista español.

Dentro de los autores renacentistas, ya hemos visto cómo Pérez de Oliva fue un destacado representante del pensamiento de su tiempo, especialmente relevante como valedor de la corriente humanista en España. En su heterogénea producción, sus composiciones dramáticas destacan como piezas profundamente singulares en comparación con los tratados de ciencia e ingeniería, los discursos filosóficos o su célebre crónica del hallazgo del continente americano. Sus revisiones de los dramas clásicos grecolatinos suponen una excepción literaria frente a sus otros escritos de corte marcadamente instructiva, aunque, lógicamente, éstas incluyan en su tratamiento y concepción la inclusión de postulados pedagógicos, como exigía, ineludiblemente, su compromiso con el movimiento reformador humanista. Al margen del evidente propósito por vehicular esta tríada dramática como preceptivas prácticas de retórica, acorde con su vehemente interés por probar la vigencia de la lengua vernácula, cuestión inherente a toda su obra escrita, subyace en el maestro cordobés el propósito por trasladar la forma trágica al ideario y costumbres castellanas.

Teniendo en cuenta el año de publicación de *La vengança de Agamenón*, sus tragedias debieron componerse entre 1515 y 1526⁷⁶. El primer tercio del siglo XVI es un momento clave de la producción literaria y teatral al coincidir con los años de transformación cultural plena en todo el territorio europeo. Si durante el siglo XV las producciones teatrales se vinculan exclusivamente a los fastos cortesanos o las festividades religiosas, donde, de manera generalizada, priman los aspectos

⁷⁶ No se conserva ningún testimonio que determine el año exacto en que el autor las compuso, aunque sí que se menciona en diferentes catálogos bibliográficos un ejemplar de *La vengança de Agemenón* impreso en 1517 en Alcalá de Henares por Arnao Guillem de Brocar, referenciado en el apartado del Corpus del siguiente capítulo. Véase nota al pie 158.

espectaculares por encima de los literarios, con la llegada del siglo XVI, el teatro irá abandonando la función ceremonial y ritual para constituirse como un espectáculo propio⁷⁷. Como lo reseña Miguel Ángel Pérez Priego, «Con el Renacimiento, el teatro deja de ser rito y se convierte en espectáculo y arte» (2004, p. 13). El origen de esta profunda transformación parte de Italia, con el auge de las representaciones, tanto en latín como en lenguas romances, auspiciadas por los pontífices Alejandro VI y Julio II. Joan Oleza distingue en esta influencia italiana dos propuestas diferenciadas a raíz de la práctica escénica, que denomina como “regular” e “irregular”. La primera parte del conocimiento y asume la tradición clásica grecolatina, dando paso a los géneros de comedia, tragedia y pastoral, encumbrando el texto literario como fundamento del teatro⁷⁸, generado por autores al servicio de la corte, mayoritariamente provenientes de la nobleza o de la universidad. La propuesta irregular, «insumisa a la tradición clásica», y desarrollada paralelamente a la regular, derivaría en la práctica escénica profesional y en un teatro atento a la consolidación de un «mercado público y comercial, de entorno urbano» (Oleza, 2017, p. 10).

España sigue un camino similar, bifurcándose en dos corrientes estilísticas. Por un lado, el teatro festivo, destinado al entretenimiento cortesano, representado por un elenco *amateur*, del que podía formar parte en ocasiones el propio autor, que sería representado frente a un público reducido proveniente de la nobleza y el clero. Aunque estas representaciones comienzan a cobrar autonomía y a encargarse sin necesidad de un motivo fastuoso o conmemorativo, la trama hereda en gran medida la función de los espectáculos medievales definidos por el carácter didáctico y la simplicidad argumental de los cancioneros del siglo XV. Mediante estas primeras composiciones del XVI, se manifiesta la bonhomía del caballero cortesano, en contraposición con la ignorante hilaridad de los pastores rústicos, sirviendo paralelamente a la defensa del régimen

⁷⁷ Mazur establece una interesante línea de continuidad en el hecho teatral en la Península Ibérica, desde las danzas prehispánicas hasta el teatro del siglo de Oro, pasando por las pantomimas atelanas de la dominación romana a los juegos de escarnio, las danzas y mimos, y las juglerías medievales, a los textos litúrgicos dramatizados en oposición a los juegos paganos. A través de la intromisión de elementos profanos se promovió la paulatina independencia de la iglesia generando una nueva modalidad recreativa de espectáculo, que, si bien mantiene cierta tendencia catequética, aporta nueva riqueza y libertad argumental al teatro medieval hasta desembocar en la tragicomedia del XVI (Mazur, 1990). En la misma línea, señala Álvarez Sellers como fue este un fenómeno generalizado en toda Europa: «Misterios, moralidades y autos experimentarán una separación progresiva de los motivos religiosos para ir orientándose hacia el espectáculo teatral propiamente dicho.» (Álvarez Sellers, 2017, p. 32)

⁷⁸ Como bien señala Bustos Táuler, y aunque no es posible hablar de un lector de teatro como público común en los inicios del siglo XVI, la impresión de las *Farsas y églogas* «independizó por completo el texto dramático y le concedió un espacio editorial unitario y autónomo.» (Bustos Táuler, 2014, p. 791)

político monárquico y señorial⁷⁹, y continuando la labor doctrinal católica a través del espectáculo teatral, aunque combinando elementos profanos tomados de la tradición antigua que se intercalarán con el dogma cristiano⁸⁰. Sus máximos representantes serán Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro y Gil Vicente; los tres primeros, provenientes del mundo universitario y eclesiástico. Es este un teatro, aunque colindante temporalmente a la obra de Pérez de Oliva, completamente opuesto a la dinámica de sus dramas. Ahora bien, junto a este teatro ligero, festivo y optimista⁸¹, que integra el costumbrismo pastoril y cortesano con alegorías profanas y religiosas, recogidas en versos que combinan un lenguaje culto, propio de la nobleza, con un habla rústica y localista por parte de los personajes encarnados por villanos y pastores, surge también el teatro escolar o humanístico o la «práctica escénica erudita»⁸² originada en los claustros universitarios y los Colegios Mayores. Este teatro evolucionaría, superado el ámbito académico, para acabar saliendo a los espacios públicos creando un nuevo tipo de tragedia capaz de atraer al público abierto, ampliando el camino trágico a través de las obras de Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, Lupercio de Argensola y el propio Cervantes.

Como en el caso del teatro festivo, tendrá su origen en las exhibiciones espectaculares celebradas por los escolares durante el siglo XV. La novedad vendría impulsada por la corriente humanista, que vería en estas tradiciones la oportunidad de difundir los postulados del nuevo pensamiento a través de la práctica teatral:

Del teatro humanístico-escolar hispánico hay huellas desde fines del siglo XV. Manifestaciones festivas y espectáculos de escolares hubo antes, como la celebración del obispillo o *bisbetó*, representaciones en honor de la patrona, participación de escolares en los festejos del carnaval, bailes y danzas, espectáculos de goliardos, gallos o vejámenes universitarios. Son usos que no desaparecen en nuestro período, por lo que siguen estudiándose. Pero lo específico de la nueva

⁷⁹ Antes del reinado de los Reyes Católicos ya se utilizaban espectáculos alegóricos con fines propagandísticos, a partir de bailes y piezas alegóricas, que sirvieran al propósito de alabar la excelencia de los gobiernos de Castilla y Aragón, como la *Danza de la Muerte* o los *Momos de doña Isabel para su hermano Alfonso* de Gómez Manrique, en cuya puesta en escena intervino la futura reina.

⁸⁰ Como ejemplo de esta conjunción de elementos provenientes de cultos paganos y del credo cristiano encontramos las figuras alegóricas de Venus, el Zodíaco, o la Fortuna actuando junto a la Virgen y la Fe en la *Farsa del mundo y moral* de Hernán López de Yanguas, o la relación de referencias mitológicas, históricas y bíblicas en el teatro de Gil Vicente.

⁸¹ Hermenegildo indica como es éste un teatro que huye deliberadamente de lo trágico (Hermenegildo, 1991).

⁸² Así denomina a la experiencia teatral que surge de la lectura y práctica académica de los clásicos latinos en la universidad. Iniciado por Pérez de Oliva, seguido por el Brocense y Juan de Mal Lara, y especialmente ejercitado por los colegios de la Compañía de Jesús (de los Reyes Peña, 2018, p. 28)

época es lo humanístico: rescate de la lengua y textos de la cultura clásica, entre ellos los dramáticos, y su aprovechamiento, una vez recuperado el arte de la representación, mediante espectáculos teatrales y sus preparativos, instrumento pedagógico inmensamente valorado por los humanistas. (Alonso Asenjo, 2009, p. 270)

El teatro escolar respondía a varios fines, siendo el principal, la práctica oral del latín⁸³ (*actio*) a la que necesariamente se llegaba a través de la declamación y la representación. El aprendizaje de estas obras entroncaba además con la enseñanza de la retórica y la gramática. Igualmente, la selección de los textos permitía a su vez la inserción de ejemplos morales con los que aleccionar las jóvenes mentes. Por último, se utilizaba con fines moralizantes para apartar a los alumnos de los perniciosos vicios como el juego u otros entretenimientos deshonestos que proliferaban en las ciudades universitarias. Testimonio del éxito de la práctica teatral universitaria, tanto desde su vertiente dogmática como desde la influencia en la creación teatral, es el hecho de que, junto a las comedias latinas y griegas tomadas del mundo clásico, desde finales del siglo XV se ponen en práctica obras originales compuestas por los propios profesores a imitación de los modelos latinos⁸⁴, algunas de las cuales se llevarían de las aulas a la corte.⁸⁵

Bajo el primer objetivo, las obras dramáticas de Pérez de Oliva cobran pleno sentido: si el teatro en latín dotaba a los alumnos del uso de dicha lengua desde el conocimiento más perfecto en su práctica, unas obras pensadas para promover un dominio excelso de la lengua vernácula proporcionarían un conocimiento y ejercicio soberbio del castellano a partir de una muestra ilustre que dignificase la lengua. Siguiendo este

⁸³ Ya hemos mencionado en el apartado anterior como era práctica obligada la representación de una comedia de Plauto o Terencio para los profesores de gramática y retórica en Salamanca para las fiestas del Corpus Christi bajo pena de multa. Así lo recoge Framiñán en su estudio de la práctica escénica en Salamanca: «en 1530 son multados los tres gramáticos que no representaron ‘comedia o trageida’ con sus discípulos, en tanto que se premió con cuatro ducados al único bachiller que cumplió su deber teatral» (Framiñán, 2017, p. 45). También existirían normas similares para Alcalá y Valencia. Se convertiría esta orden en una práctica generalizada a lo largo de las universidades de la Península Ibérica, en Barcelona, Valladolid, Santiago de Compostela, Palencia o Huesca, incluyendo el reino de Portugal en la universidad de Coimbra. (Pascual Barea, 2013, p. 550)

⁸⁴ Pérez Priego menciona para la última decena del XV la impresión en Salamanca de una comedia de imitación latina. escrita en prosa, sobre la rendición de Granada, de Carlos Verardi, *Historia Baetica seu de expugnatione Granatae* (M. A. Pérez Priego, 2004, p. 86). Sabemos también de las composiciones originales de Juan de Mal Lara, tanto en la lengua latina como en romance. En Alcalá, Juan Pérez *Petreius* escribe para el ejercicio del latín de sus estudiantes numerosas obras, de las que se conservan cuatro.

⁸⁵ De 1518 encontramos la *Hispaniola* de Juan Maldonado, también en prosa, que representaría ante la hermana del emperador, doña Leonor, reina de Portugal y futura reina de Francia. En torno a 1530 también se representaría ante los virreyes de Valencia, Fernando de Aragón y Germana de Foix, el *Eunuchus* de Terencio. (Gil Fernández, Gómez Canseco, Gonzalo Sánchez-Molero, Mestre Sanchis, & Pérez García, 2011)

planteamiento, Julio Alonso Asenjo propone sustituir la denominación de este teatro neolatino a “hispano-latino” o “humanístico escolar” basándose en el elevado número de obras para fines formativos que, o bien directamente se escriben en la lengua romance o combinan ambas lenguas⁸⁶.

Pérez de Oliva entronca, por tanto, con el grupo de escolásticos que recurre al teatro con la intención de trasladar a los alumnos contenidos de oratoria y filosofía, desde las diferentes cátedras que ocupó en la universidad de Salamanca, y especialmente durante su breve periodo como rector. María Jesús Framiñán de Miguel, en su artículo *Prácticas escénicas en el ámbito castellano (1474-1517): el enclave salmantino*, ha estudiado la práctica teatral y parateatral de Salamanca desde el foco catedralicio y el foco universitario, aportando importantes datos que permiten vislumbrar la relevancia de estas representaciones teatrales en el ámbito universitario tanto a nivel pedagógico como espectacular, vinculando así la labor académica y teatral de Pérez de Oliva con los primeros años de formación del nuevo teatro renacentista:

Salamanca, capital universitaria, tiene el privilegio de ser la patria chica, centro editor y lugar de representación de una parte de esta primera generación de dramaturgos: Juan del Encina y Lucas Fernández. A ello se añade, en otro sentido, el indudable bagaje teatral del rector y maestro Fernán Pérez de Oliva (Framiñán, 2017, p. 42)

Respecto a este punto, huelga señalar aquí el valor de este teatro universitario en la posterior formación del género híbrido tragicómico, a través de la confluencia de las formas cómicas y trágicas mediante la puesta en práctica de obras grecolatinas integradas en los programas académicos humanistas. Ruiz Pérez dispone oportunamente cómo la ausencia de arraigo de este teatro se exime a la voluntad tajante, por parte de los autores del teatro académico, por asentar los géneros clásicos en conformidad a las nueva realidad de las letras españolas gestando un estilo que respondiera a las exigencias de los modelos grecolatinos y al mismo tiempo sirviera como instrumento idiomático, y no duda al señalar este teatro universitario como «el foco más vivo y continuado de actividad teatral»

⁸⁶ En este punto, el teatro de Pérez de Oliva se anticipa, puesto que, como señala este autor: «El uso de la lengua vernácula en el teatro escolar era inevitable y resultó imparable por varias razones. La principal, especialmente fuerte entre los jesuitas, brotó de su deseo de integrar, en una actividad didáctica, el objetivo religioso, devocional y moral en espectáculos que desde muy pronto estuvieron abiertos (en línea con el teatro religioso contemporáneo) a públicos muy heterogéneos, para quienes el aspecto docente no era relevante. Así, diálogos y coloquios, comedias o tragedias más o menos clasicistas, representaciones hagiográficas, etc. devienen un “sermón disfrazado”. Y a este público, como en los sermones, no se le puede hablar en latín» (Alonso Asenjo, 2006, p. 3).

(1987, p. 971). También Hermenegildo incide en la decisiva influencia que supuso este teatro surgido de las universidades y colegios para los futuros poetas de la Comedia Nueva: «En todo caso fue en esos ambientes donde se educó una buena parte de los escritores que más tarde llenarían con sus obras corrales y palacios» (Hermenegildo, 2003, p. 476). Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, en la monografía dedicada a la expresión literaria y artística del XVI, también reflejan la influencia de todas las vías de exploración teatrales que confluyen en los primeros años del siglo, a pesar de atañer a naturalezas muy distintas entre sí, en la creación del teatro posterior, entre las que se incluye el teatro humanístico y universitario:

El teatro del Quinientos tiene mucho de fenómeno en gestación, con líneas de existencia cambiantes a lo largo del siglo y con un gran acontecimiento sociológico en el último cuarto: la aparición del teatro comercial. Existe una profunda diferencia entre las obras teatrales de la primera mitad de la centuria, destinadas a un público “cerrado”, aristocrático o integrado por élites urbanas, sensibles sobre todo a asuntos caballerescos y amorosos, y un teatro concebido para la perduración comercial, puesto en manos de profesionales de la representación en espacios estables y dependiente del juicio de un público masivo, de variada extracción social y ávido de novedades y entretenimiento. Son universos contrapuestos y sin embargo, el segundo surge en buena medida del fermento generado por el primero. (García López, Fosalba, & Pontón, 2013, p. 9)

De forma análoga a la importancia de la corriente académica humanista de la que forman parte privilegiada las dos tragedias que nos ocupan, ya hemos mencionado cómo fue una preocupación fundamental, presente en toda la literatura de Pérez de Oliva, su denostado interés por alzar la lengua castellana y demostrar su validez para aquellas manifestaciones cultas hasta la fecha restringidas al uso del latín. Esta cuestión ha supuesto que algunos de los estudiosos de su figura supediten a este uso argumentativo la riqueza narrativa de su obra teatral en detrimento de otros aspectos formales del género⁸⁷. La deliberada elección de la prosa para la transcripción de su teatro, si bien parece responder a la inquietud de su autor por facilitar la transmisión de los principios retóricos de forma provechosa y manejable, no implica sin embargo que eludiese la cuestión estilística. Frente a la crítica que opta por considerar esta labor de didáctica de la retórica

⁸⁷ D'Artois llega a sugerir que las tragedias de Pérez de Oliva evitan deliberadamente las condiciones del teatro escénico: «Il convient de distinguer ces tragédies humanistes et scolaires d'un ensemble de tragedias qui ont été conçues comme des pièces de théâtre à part entière et, probablement, pour être représentées dans les théâtres commerciaux.» (D'Artois, 2017, p. 48).

por encima de otros cuestionamientos dramáticos, Julio Vélez Sainz analiza las modificaciones que introduce en *Hécuba triste*, entendiendo que sirven al propósito de conformar un espacio escénico, ya que incluyen observaciones en las que «incide en lo teatral, y que de hecho, pudieran tener relación con el espacio teatral del aula universitaria» (Vélez Sainz, 2019, p. 6). Todo ello a partir de deícticos sonoros y de carácter visual, como las numerosas señas en referencia al posible *atrezzo* para añadir «pobreza y rusticidad», y dar indicios sobre la performatividad de la escena. Perfecto ejemplo de ello es la conmovedora escena del embalsamamiento de Polidoro, en la que va desgranando tiernamente los cuidados que pone el coro de mujeres troyanas para rendir un último y mísero tributo al desdichado infante:

No desprendas señora tus tocas, no dexes tus canas assi descubiertas, ves aquí nosotras tenemos lienços, que guardamos del despojo de nuestras haciendas. [...] Nosotras agora pongamos este corpecito en este lienço mas limpio. Los pies assi juntos, las manos en el pecho, y bien compuesto su cabellico. [...] Coseldo agora: mira no rompays con el aguja sus carnezicas. Assi esta muy bien. Cojamos agora de aquestas yeruas mas verdes, de que le hagamos vna camita, y la cabecera sembramos de flores. Muy bien esta assi. Sentemonos agora alrededor del, guaremoslo todas mientras Hecuba buelue, porque ella señale el lugar de su sepultura. (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. P p.113)

En la misma línea, sobre el propósito específico de Pérez de Oliva por componer unas tragedias pensadas para llevarse a escena, en su análisis sobre el diálogo en el teatro del siglo XVI, Jesús Gómez estudia la dualidad del teatro desde la óptica del lector y el espectador. Separa el diálogo teatral del didáctico, utilizado el primero para la exclusiva disposición argumentativa de preceptos pedagógicos. Atendiendo a la naturaleza retórica humanista de toda la obra de Pérez de Oliva, parecería lógico interpretar sus dramas en la primera vertiente, involucrando su producción dramática conjuntamente a los tratados filosóficos como el *Diálogo de la dignidad del hombre* dispuesto a través de la discusión entre tres interlocutores. Pero, si nos fijamos en las siete oposiciones que dispone para distinguir los parlamentos escolásticos de los dramáticos⁸⁸, contemplando sus tragedias hallamos puntos de encuentro y ruptura con las dos categorías siguientes:

⁸⁸ Si bien es cierto: «estas diferencias no son absolutas. El diálogo teatral puede asemejarse al didáctico y viceversa» (Gómez, 1993, p. 449)

Como primer punto dispone que los interlocutores se enfrentan en un plano de autoridad igualitario, distinguiéndose entre ellos por su «valor intelectual, del grado de conocimiento alcanzado o su *autoritas* moral» frente a la «relación de fuerza o de dominio personal» de los diálogos teatrales. En *La vengança de Agamenón* se alcanza el clímax o *agon* que Pérez de Oliva sitúa en la escena de la discusión entre Elecha y su madre, Clitemnestra. La fuerza trágica de esta escena deriva de la invalidez de la hija para ejercer la justicia sobre la homicida Clitemnestra. Esta posición de desventura y de sufrimiento de los abusos de la tiranía de quienes ostentan el poder se subraya aún más en la tragedia de *Hécuba triste*, forzada a sufrir los ultrajes de los conquistadores que la han tomado por esclava, mientras ve como condenan a la muerte impunemente a lo que quedaba de su estirpe. En ambos casos, las reflexiones de las heroínas, si bien atienden en su forma a una retórica elevada y deliberativa, claramente reflejan una tensión dramática que se logra a partir de los amargos reproches de las heroicas palabras con la que se atreven a hacer frente al poder real que exhiben los usurpadores Clitemnestra y Egisto, y Agamenón y Polimnéstor.

El tercer punto incide en la acción o la ausencia de ella, y mientras que los diálogos didácticos suelen situarse en momentos de reflexión o de ociosidad, los teatrales ocurren mientras los interlocutores «actúan». Si bien las tragedias de Pérez de Oliva siguen un ritmo más reflexivo y pausado, en parte por la profusión de monólogos relativamente extensos, los encuentros dialógicos suelen suceder tras la revelación de un suceso dramático, como el anuncio de la muerte de Orestes en el caso de Elecha, y el descubrimiento del cadáver de Polidoro para Hécuba.

La cuarta oposición se refiere a la determinación de un espacio-temporal, inexistente para los diálogos didácticos, y reseñado en el caso del teatral. Pérez de Oliva, si bien no utiliza referencias deícticas explícitas, se ocupa particularmente en sus parlamentos de señalar el espacio a partir de los comentarios de los personajes. Además, resulta bastante profuso en la relación del paisaje en el que sucede la acción. Lo vemos por ejemplo en la primera intervención del Ayo en *La vengança*, pródiga en detalles sobre la ciudad en la que transcurre la trama y a la que regresa Orestes para cumplir con su misión de restaurar la casa paterna:

Estos son Orestes los campos de grecia, do te han traído tus altos desseos.
Aquella que vees lexos es Argos la antigua cibdad. Y mira estotra parte veras el
bosque de Io hija de Inaco, la que cobro su figura en las riberas del Nilo. Y a tu parte

yzquierda se parece el templo de Juno de altos edificios, cerca de do están los valles do sacrifican lobos los sacerdotes de Apolo. Reconosce pues agora Amicenas esa cibdad, que delante tienes grande y torreada, do tu alma mora. (Pérez de Oliva, 1528, lib. a)

En *Hécuba*, los detalles escénicos son aún más pronunciados, y se describe la inhóspita playa en la que aguardan las cautivas troyanas a través de las melancólicas palabras del coro en numerosas ocasiones, en las que detallan profusamente el espacio circundante. Como ejemplo de esta preocupación descriptiva incluimos este apartado, justo antes del encuentro entre la reina cautiva y Ulises, que acude para anunciar la muerte de Policena:

Mira Señora por la orilla del mar, y veras lexos venir gente armada de las tiendas de Agamenon. Ay triste, miedo me ponen en verlos venir. [...] Vemos a Vlixes venir acompañado de gente apressurada, aunque algunas vezes los haze parar, y habla con ellos, como mostrandoles lo que deven hazer. Agora les haze seña que callen con el dedo puesto en la boca. Si quieren por ventura deshazese con aquellos cuchillos que traen, de carga tan desuenturada, como somos nosotras? (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. O 2 r p.106 r)

El siguiente punto indica cómo los diálogos teatrales se organizan y disponen a partir de la entrada y salida de los personajes «que es lo que determina su organización en actos o escenas», mientras que el didáctico se separa a partir del cambio de tema en la conversación, o «según ciclos naturales o sociales». También en esta particularidad coinciden los dramas de Pérez de Oliva con la postura teatral, iniciándose los encuentros dialógicos a través de la aparición de nuevos personajes en la escena.

La sexta cualidad habla de la tradición de la que parte cada uno de los estilos de diálogo, tomando la herencia de la tradición clásica los pedagógicos y la del drama litúrgico y la poesía cancioneril los teatrales; siendo este, a priori, uno de los puntos en los que el paralelismo se establecería con el diálogo didáctico. Sin embargo, añade el autor como «existe también una tradición clásica del diálogo teatral (tragedia, comedia, égloga dramática, etc.) que se va recuperando durante el siglo XVI» (Gómez, 1993, p. 449), con la que emparentaría la obra del humanista. Similar es la última oposición, donde señala que prima la escritura en verso para los diálogos teatrales, y en prosa para los didácticos, pero existen excepciones para las comedias humanísticas o los pasos de

Lope de Rueda⁸⁹. Queda, por lo tanto, un único punto (el segundo) en el que los dramas de Pérez de Oliva oscilan hacia la postura escolástica: la ausencia de caracterización lingüística, como la presencia de dejes rústicos o el sayagués, comunes en este primer teatro del XVI.

Si bien su obra dramática se vincula necesariamente al ambiente reformador humanista, que demandaba lecturas con fines didácticos en los que la elocuencia, como transmisora principal del conocimiento, adquiere un valor fundamental, y frente a los que desestiman la cualidad performativa del teatro de Pérez de Oliva al limitar sus tragedias como certeras prácticas de retórica, huelga señalar aquí el completísimo estudio que realizó George Peale en su *Estudio crítico*. Peale, aunque entiende que todas aquellas supresiones que realiza el maestro cordobés, a las que se les atribuía hasta el momento la agilización del ritmo rompiendo con el efecto de catarsis de los originales de Sófocles y Eurípides, responden a una brillante exposición antológica del género deliberativo en todas sus figuras, y añade:

Que las tragedias de Pérez de Oliva fueron vehículo para demostrar la teoría y práctica de la retórica clásica en la lengua castellana -antologías retóricas, por así decir- no quiere decir necesariamente que *La Venganza de Agamenón* y *Hécuba triste* no fuesen representables como espectáculo dramático, porque la retórica podía enseñarse con igual eficacia en las tablas como por medio del pormenorizado estudio textual, probablemente más. (Peale, 1976, p. LXII)

Parte también de las singularidades de ambas tragedias responde al momento de transición en el que fueron concebidas en el paradójico periodo de excepcional apertura y experimentación que vivieron los autores renacentistas de toda Europa dentro de la búsqueda de la configuración de un nuevo estilo teatral⁹⁰. Es un momento en el que conviven, por un lado, la instrumentalización de un teatro al que confieren una doble dimensión pedagógica: la función catequética y moralizante como reminiscencia del teatro paralitúrgico medieval conjuntamente a la inserción de los postulados humanistas; y por otro, el paulatino surgimiento de un público “abierto” al que sería preciso seducir.

⁸⁹ El teatro en prosa, refrendado previamente desde la *Celestina*, continúa en las obras de Timoneda o Lope de Rueda, cerrándose el debate sobre la forma adecuada para componer el teatro a partir del *Arte Nuevo* de Lope, cuyas disposiciones acabarían con las propuestas dramáticas sin versificar.

⁹⁰ Giuliani afirma en la introducción a la edición completa de las tragedias de Argensola: «Desde finales del siglo XV y durante el XVI, en toda Europa se va gestando el embrión de lo que sería el teatro occidental moderno. Se trata de un fenómeno complejo, con etapas comunes y caminos diferenciados en cada país, que abarca todas las dimensiones de lo teatral». (Giuliani, 2009, p. IV)

Hermenegildo separa entre dos clases de público bien diferenciadas durante los primeros años del Quinientos: el público cativo, el cual asumía las representaciones teatrales dentro un marco formativo o social, y que espera y entiende los mensajes didácticos dentro de las obras a las que acude; y el público abierto o imprescindible, aquel que afronta el teatro como divertimento y que será el que llenará los corrales de comedias. Si bien, ambos tipos de espectador fueron decisivos a la hora de gestar las obras:

Toda la aventura teatral del siglo XVI español se lleva a cabo tomando como objetivo, consciente o inconscientemente la formación de un público. El teatro renacentista español puede definirse como la acumulación de experiencias varias y diferenciadas, tendentes a la construcción y al descubrimiento del espectador en el sentido moderno del término. (Hermenegildo, 2008, p. 16)

Teniendo todo ello en cuenta, cabría deducir que la adaptación en prosa y en castellano de dos obras clásicas griegas en Pérez de Oliva, no solo respondería a un interés didáctico. Jean Canavaggio señala cómo coexiste, junto a esta función pedagógica y gramatical, una preocupación por el plano formal del teatro, por reconquistar el género trágico y recodificarlo al signo de los nuevos tiempos: «aunque las tragedias humanísticas no pasaran de ser tentativas experimentales, traducen, sin duda alguna, una nueva conciencia de la teatralidad del género trágico» (Canavaggio, 1988, p. 185) Así, lo indica también Hermenegildo, en una referencia paralela a la que hiciera Henríquez Ureña, cómo «la utilización de modelos antiguos y de sus versiones italianas, así como de sus respectivas poéticas, estuvieron condicionadas por la toma de conciencia de la presencia de un público en gestación de un espectador en potencia, a quien era necesario aprehender y con quien era necesario pactar» (Hermenegildo, 2003, p. 479). Si bien, concluye que todos estos esfuerzos por acomodar la tragedia aristotélica al gusto de este público «imprescindible» fueron en vano, pues se vieron rápidamente sustituidos por el vibrante teatro de la Comedia Nueva, y concretamente, por la “tragedia del horror”⁹¹, permutando los largos monólogos por versificados diálogos dinámicos, con personajes que comprendieran al mismo tiempo registros trágicos y cómicos, y sobre todo, sin ningún tipo de contención pudorosa en la inclusión de atrocidades lo más sanguinarias y brutales

⁹¹ Hermenegildo distingue cuatro tipos de tragedias: la clasicista, basada en las traducciones y adaptaciones de textos griegos y latinos, realizada en el ambiente universitario, y a la que pertenecerían las obras de Pérez de Oliva; una segunda categoría vinculada a la temática sacramental, con una marcada intencionalidad catequística; un tipo de tragedia que toma la tradición cortesana y por último la ‘tragedia del horror’, destinada a un público abierto, con una clara intencionalidad comercial (Hermenegildo, 2008) .

posible⁹². La interrupción de este tipo de tragedia purista, que coloca en el eje de la creación el diálogo erudito en lugar de una acción dinámica, se debió por tanto a la ausencia de un público que prefiriese este teatro grave antes que las populares y agitadas comedias de los corrales. Huerta Calvo, analizando como la Comedia Nueva fusionaba no sólo los géneros trágico y cómico, sino que incluía también piezas menores que completaran el espectáculo teatral, sintetiza perfectamente cómo el público del teatro renacentista exigiría otros caminos, mucho más amplios y menos puristas que los que proponía Pérez de Oliva: «en la época el teatro resulta ser el medio de comunicación más accesible para todos, tanto intelectualmente como por motivos económicos; en realidad, una especie de fabuloso cajón de sastre [...]. A esta heterogeneidad temática había que corresponder en buena lógica, con una formalización heteróclita, capaz de acoger la diversidad de ideas, sentimientos y ansias colectivas». (Huerta Calvo, 1980, p. 73)

Cabe señalar aquí la audacia de Pérez de Oliva al afrontar la adaptación castellana de un género, que, si bien ya cosechaba un determinado éxito en Italia, en el terreno patrio se había limitado a remisos esbozos que en ningún caso seguían la preceptiva aristotélica. Ya hemos mencionado cómo las primeras experiencias que parten de la tradición trágica se limitaban casi de forma exclusiva a la recuperación de Séneca. Conforme se asienta la corriente humanista, la *scoperta* de trágicos y cómicos de la tradición grecolatina, especialmente emparentada en España con la labor de los escritores italianos a los que siguieron los pasos, se recuperan y propagan nuevos autores, asumiendo la tradición y poniéndola al servicio de nuevos argumentos que combinaran las formas clásicas en recreaciones novedosas, superando así la simple traducción. Sobre la predilección por las composiciones senequistas en los primeros años de implantación de la tragedia italiana renacentista, en un teatro especialmente vinculado a la corriente ideológica humanista a partir de composiciones en las que prevalecían las cuestiones gramaticales por encima de las escénicas, apunta Salvatore Di Maria:

The Senecan emphasis of speech rather than action met with great favor in culture that placed high value on the art of verbal rhetoric. The Latin model inspired several humanist authors, who followed the Roman predilection for dramatic reading even when they adapted contemporary source material for their

⁹² Wardropper repasa los diferentes recursos para inducir al horror en el espectador en la comedia áurea, descubriendo hasta once categorías distintas, muy consciente de la omnipresencia de estos detalles en la mayor parte de las obras dramáticas del Siglo de Oro: «Está presente lo mismo en las comedias de capa y espada que en las tragedias.» (Wardropper, 1983, p. 225)

plots. The humanist legacy, then, consisted of a number of Latin tragedies that, adhering to Medieval and Senecan poetics, emphasized the literary aspect of drama while neglecting its stage properties. (Di Maria, 2002, p. 18)

La recepción de Séneca como autor trágico por antonomasia en esta etapa deriva en una concepción estricta de la tragedia, como recoge Enrica Zanin: «Nel medioevo si elabora quindi un'idea di tragedia che non è propriamente una poética, ma una riflessione più astratta, che si fonda sul tema della tragedia e sulla sua fine funesta, per considerare il potere della Fortuna e l'instabilità dell'esistenza» (Zanin, 2017, p. 5). En Europa, esta idea entra en conflicto en el momento en el que comienza a circular la *Poética*. En oposición a la práctica italiana, donde los postulados de la *Poética* para la tragedia sí que generaron cierto debate, en el suelo español la reflexión en torno a los axiomas del género trágico no llegó a interferir realmente en las fórmulas teatrales, continuando éstas la vía abierta por la tradición medieval. La Edad Media hereda la idea de tragedia limitada a la rudimentaria noción de que lo trágico debía representar la caída de personajes notables, como príncipes y reyes, cuyo estado debía virar de la felicidad a la penuria. En palabras de Diomedes, gramático latino del siglo IV: «Tragedia est heroice fortune in adversis comprehensio»⁹³. Así, la tradición de que lo trágico debía por tanto atañer sólo a los fatídicos eventos sucedidos a ilustres protagonistas, y cuyo fin siempre sería funesto, se propaga en la literatura de la Edad Media al Renacimiento. Juan de Mena indicará «por la tragedica escritura, puesto que comienza en altos principios, su manera es acabar en tristes e desastrados fines».⁹⁴ En la carta a doña Violante de Prades, que sirve de prefacio a su *Comedieta de Ponça*, también explica el Marqués de Santillana que «Tragedia es aquella que contiene en sí caídas de grandes reyes y príncipes así como de Hércules, Príamo y Agamenón y otros tales, cuyos nacimientos y vidas alegremente se comenzaron y grande tiempo se continuaron y después tristemente cayeron»⁹⁵. Tan sólo el marqués Enrique de Villena huye del aciago remate, centrándose en el lenguaje y los personajes únicamente (aunque incluye en su definición de tragedia acontecimientos verdaderamente

⁹³ Frolidi (1989, p. 478) explica cómo es ésta una idea arraigada y extendida desde inicios del periodo medieval, concretada perfectamente a través de la sentencia del gramático latino Diomedes, que Torres Naharro incluyó en el proemio a su *Propalladia*, y a la que se refiere como uno de los motivos por los cuales la tragedia (entendida conforme al canon aristotélico) no llegó nunca a cosechar éxito en nuestro país.

⁹⁴ Recogido en (Pérez Priego, 2013, p. 353)

⁹⁵ Tomado de la edición modernizada de la Carta a doña Violante de Prades, de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, manuscrito 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, basada en la edición de Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof (Marqués de Santillana, Obras completas, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002), digitalizada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

pavorosos): «Tragedia es estilo alto superbo que tracta de estorias nobles como bastrallas de principes, destruycion de reynos y cidbdades». Los autores medievales y renacentistas se circunscriben a esta perspectiva, obviando sin embargo la ambivalencia que recogía Aristóteles en su *Poética*, donde señalaba respecto al argumento apropiado de la tragedia, como ésta debe ser «la imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado» (Aristóteles, 2002, pp. 45; 51), a lo que añade en el capítulo VII, sobre la conveniencia de su duración, que «es suficiente el límite de aquella extensión en la que, en virtud de la verosimilitud o la necesidad de la sucesión de los acontecimientos, se produce el paso de la desgracia a la felicidad o de la felicidad a la desgracia». Más adelante, bien entrado ya el Renacimiento, Lopez Pinciano en su tratado de crítica literaria *Philosophía antigua poética*⁹⁶ distinguirá entre tragedia *morata* y tragedia *pathética*, observando que la primera categoría, en consonancia con el pensamiento medieval, tendría menor calibre artístico, aunque mayor pragmatismo que las tragedias *pathéticas*, en las que se cumple el paso de la felicidad a la miseria, al proporcionar mayor deleite al espectador.

Las dos tragedias de Pérez de Oliva siguen los principios aristotélicos al tratar «una acción seria», de personajes elevados, recogidas en un lenguaje culto, aplicado todo ello en la refundición de una tragedia en la que el héroe triunfa al final, siguiendo la estela de *Filoctetes*, del mismo Sófocles, la propia *Hécuba* de Eurípides, o la *Medea* de Séneca, en las que, si bien las peripecias que acontecen son de una naturaleza atroz, al final se restituye la justicia y el héroe trágico adquiere la victoria a través de la venganza. Esta tragedia de venturoso final en España se limita a las dos innovaciones de Pérez de Oliva⁹⁷, rápidamente desbancadas por las exitosas “comedias del horror”, con un público ávido de pormenores cruentos y desenlaces violentos y feroces. Desaparece, además, la preocupación sobre los axiomas del género trágico en los escenarios castellanos⁹⁸ y se abre paso a la concomitancia de elementos trágicos y cómicos.

⁹⁶ Publicada en 1596, posterior a las ediciones que manejamos.

⁹⁷ El planteamiento de Pérez de Oliva, ajustado a la preceptiva aristotélica, resultaba muy poco popular: «aunque tiene a seducir al público, es lo menos propio de la poética, pues la fuerza de la tragedia debe existir sin enfrentamientos en escena y sin actores. En cambio, el modelo dramático de Séneca favorecerá el espectáculo para conseguir impresionar al auditorio, y será el adoptado por los españoles del siglo XVI. Un nuevo cambio en el gusto dramático llevará en el XVII a seguir el consejo de Aristóteles, aunque nunca se desterrará totalmente, el efectismo senequista.» (Álvarez Sellers, 1993, p. 131)

⁹⁸ Con la salvedad del teatro promovido con fines catequéticos o las obras destinadas a los ejercicios universitarios: «las pocas piezas que fuera del teatro de colegio y de universidad y al margen del teatro religioso se llevan al escenario con el título de ‘tragedia’ no se orientan a la manera de la tragedia antigua,

Aunque a nuestro juicio, *La vengança de Agamenón* y *Hécuba triste*, atestiguan una deliberada y específica voluntad por parte de Pérez de Oliva por instaurar el género trágico acomodándolo a las letras españolas de su tiempo, no es esta una cuestión exenta de polémica para aquellos autores que han estudiado los comicios de la tragedia del teatro renacentista. No se ha determinado aún la relevancia de su trabajo en la futura conformación del género, llegando a entender a veces sus empeños (si no en la intención, sí en la forma) excesivamente alejados del resto de ejercicios que se dedicaron a la creación del nuevo teatro⁹⁹. Yolanda Novo (1993) deja fuera del Corpus de Tragedias españolas del siglo XVI¹⁰⁰ sus dos obras, aunque reconoce que poco se ha investigado respecto al papel que estas obras jugaron en la conformación de un género trágico propiamente español. Rinaldo Froldi coincide con María Rosa Álvarez Sellers al catalogarlas como traducciones libres de gran interés filológico¹⁰¹, si bien advierte de la necesidad de cuidar su nomenclatura, desestimando el término de ‘tragedia española’, a favor del concepto más indeterminado: ‘experimentaciones trágicas’, y en éstas sí que entrevé la semilla que gestaría el género nuevo (Froldi, 1989, p. 473). Emilio del Río Sanz y Jorge Fernández López, tras una panorámica en la que aborda los diferentes ensayos críticos que han tratado el tema de la presencia trágica en el teatro del XVI en las últimas tres décadas llega a una conclusión similar: «Estaríamos pues, ante un conjunto de experimentaciones que acabaron fracasando, ante distintos gérmenes de tragedia que no cuajaron y que en lugar de madurar un modelo de tragedia fructificaron paradójicamente en la fórmula de la comedia nueva» (del Río Sanz & Fernández López, 2018, p. 19). Hermenegildo entiende sus obras como ejercicios trágicos supeditados al teatro universitario y colegial, especialmente influenciadas por los escritores italianos, y a las que no duda de otorgar la renovación de los clásicos aplaudiendo la audacia de semejante empeño en un momento de «incertidumbre teatral»¹⁰².

sino que eligen este título a causa del final desdichado de la obra mezclando por lo demás elementos cómicos en el suceso trágico.» (del Río Sanz, 2018, p. 184).

⁹⁹ La excepcionalidad de estas tragedias de corte purista con la perceptiva aristotélica, escritas en prosa castellana, no se reconocería hasta el siglo XVII. Ejemplo de ello es que en 1772 Lopez Sedano incluyera *Hécuba triste* y *La vengança* en el tomo IV del *Parnaso Español* dedicado exclusivamente a la tragedia.

¹⁰⁰ En (Novo, 1993)

¹⁰¹ «En ambientes más cultos y humanísticos se realizan traducciones de tragedias giregas y latinas pero con más interés lingüístico y que dramático, esto es, para elevar el castellano al mismo rango que las lenguas clásicas: Fernán Pérez de Oliva, ca. 1530, traduce la *Electra* de Sófocles y la *Ecuba* de Eurípides y las titula, respectivamente, *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*» (Álvarez Sellers, 1993, pp. 55-56).

¹⁰² No deja de conferirle cierta creatividad, aunque supedita el teatro de Oliva a la intencionalidad didáctica y a la defensa de la lengua castellana amparándose en los criterios que justificaban el empleo de las obras greco-latinas en los estudios universitarios: «Lo cual no es obstáculo para que Pérez de Oliva elabore sus

No cabe duda de que las notorias peculiaridades de unos dramas con extensos y complejos parlamentos en prosa, y argumentos en los que la crueldad y la violencia se presenta con contención y sobriedad, impidieron el exitoso asentamiento de este innovador experimento en torno a la creación de la tragedia pura ibérica. El legítimo triunfo de la *Comedia Nueva*, libre de los rigurosos planteamientos aristotélicos, detuvo esta tragedia axiomática y purista. Sin embargo, nos parece importante defender este inusitado ensayo trágico reivindicando el lugar que merece ocupar Perez de Oliva dentro del complejo y excepcional campo del Primer Teatro Clásico Español.

tragedias distanciándose de los modelos clásicos. Con tal alejamiento busca una nueva libertad escénica» (Hermenegildo, 2008, p. 18).

4. Sófocles, Eurípides y Pérez de Oliva

Las innovaciones frente a las tragedias de Eurípides y Sófocles son notables, ya que el autor castellano introduce variaciones sustanciales¹⁰³, que, si bien no rompen con la historia tradicional, suponen una enmienda relevante, que además atestigua cómo el propósito de Pérez de Oliva nunca se confinó a una mera translación, sino que reformuló los originales de los que partía de forma intencionada.

En 1955 José María Díaz-Regañón¹⁰⁴ ya analiza estos cambios en una profusa comparativa entre Pérez de Oliva y las versiones clásicas, y aunque en rasgos generales, recoge la visión crítica que condena las supresiones del coro con la subsiguiente laguna lírica, entiende estos cambios en la línea que disponía Ruiz Pérez, como una inteligente gestión de los recursos dramáticos adaptándolos al entendimiento y el gusto de su tiempo. Para *La vengança de Agamenón* señala como cambio estratégico la relevancia que Pérez de Oliva otorga al Ayo, personaje secundario en Sófocles; además, destaca la invitación a Crisóstemis para que realice en su nombre la ofrenda ante la tumba de Agamenón, y, como venía siendo habitual, la conversión del coro en un personaje secundario al que le resta cualquier valor dramático: «Lo que Pérez de Oliva llama coros no es más que un personaje secundario que se asocia al dolor y a la alegría de la protagonista y que bien pudiera suprimirse sin daño a la acción y sin perjuicio del valor estético de la obra. Su intervención es muy pobre». (Díaz-Regañón López, 1955, p. 26). Por último, disculpa lo que entiende por anacronismos, como la introducción del cadáver de Orestes en lugar de la urna funeraria de Sófocles, entendiéndolo que se deben a la intención por trasladar esta costumbre a una más apropiada para sus contemporáneos y acorde con el ideario cristiano.

En *Hécuba triste* encuentra más aciertos en los cambios, alegando «que se lee con agrado no sólo por su castizo estilo, sino también porque la acción se desliza con suma naturalidad y en perfecta concatenación de unas escenas con otras» (Díaz-Regañón López, 1955, p. 27). Además de reseñar la supresión del personaje de Taltibio (arreglo

¹⁰³ «Pérez de Oliva presenta una serie de variaciones que afectan a todos los niveles de la obra, al espacio teatral, dramático y escénico, así como a la fábula en sí.» (Vélez Sainz, 2018, p. 205)

¹⁰⁴ Cataloga sus obras como “refundiciones” en las que Pérez de Oliva retoca hábilmente aquellos elementos de las originales que entendía que no podrían funcionar en el teatro del siglo XVI, fundamentalmente, a raíz de lo mucho que abrevió Pérez de Oliva las originales para proporcionar un ritmo más rápido. Si bien, apunta respecto a *La vengança* como «la idéntica sucesión de algunas escenas en ambos autores y la fiel traducción de algún que otro epíteto, revelan que Hernán Pérez de Oliva escribió su tragedia teniendo a la vista la obra de Sófocles.» (Díaz-Regañón López, 1955, p. 27)

que aplaude, ya que favorece la concisión, al entender, coincidiendo con Menéndez Pelayo, que se trata de un personaje demasiado episódico), alaba la eliminación de la anticipación de los acontecimientos de manera que el interés y la tensión se mantienen durante toda la obra en Pérez de Oliva. Más aún, entiende que en su versión este interés va *in crescendo* hasta el desenlace, a partir de varias decisiones: en primer lugar, al permutar la premonición de Hécuba sobre la futura muerte de Polixena por un aciago presentimiento. Por otro lado, a través de la gestión de los anuncios que va emitiendo el coro, por ejemplo, en la escena en la que encuentra Hécuba el cadáver de Polidoro: éste es percibido desde la distancia mientras las mujeres troyanas se aventuran a adivinar qué puede ser aquello que el remanso de las olas lleva a sus pies, y no es hasta el final cuando descubren que se trata de Polidoro:

Coro. O Señora que veo venir por la mar. Es pece? o es tronco? Mas no es sino cuerpo anegado en las aguas.

Hec. No alcanço yo a verlo.

Coro. Niño parece en su pequeña estatura. O que miembros tan blancos, o que ruvios cabellos.

Hec. O niño desventurado, quien quiera que tu eres, que assi periciste en tan tierna edad: mas mucho mas desventurada tu madre si biva la tienes, principalmente sino tenia mas de a ti. Traeldo mugeres, tomaldo del agua, que a tierra es llegado ya. Enterrarlo hemos aqui, hazerle hemos con nuestras manos vna sepultura, pues es compañero de nuestra desventuras.

Coro. O cielo, o tierra, o gran poderio de Dios, no perceriamos ya todos de vna cayda, sin que para nuestra muerte se hiziesen por menudo tan crudos aparejos?

Hec. Que es lo que aveys visto mugeres? Cata que me poneys grande espanto.

Coro. Avemos visto tus espantables presecuciones, tus grandissimos males, tus gemidos eternos, tu muerte prostrera¹⁰⁵.

Acentúa de esta manera la gravedad y el penosísimo efecto que el triste descubrimiento del último hijo fallecido tendrá en la desdichada Hécuba y las mujeres del coro. En línea con este suceso, señala también Díaz-Regañón la delicada visión que aporta el autor castellano, intercalando entre la tristeza y el horror una sosegada ternura a

¹⁰⁵ En (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. O8 r p.112 r). Hay un error en la foliación, y en lugar de aparecer 112, este folio y el anterior intercalan un 0 entre el dígito de la centena y la decena, apareciendo (1011 y 1012).

través del personaje colectivo del coro troyano. Por último, entiende que la supresión de la profecía de Polimnéstor que anuncia la transformación de Hécuba en una perra responde a una censura por motivos religiosos, que, al igual que sucede en Eurípides, condicionan la visión de la justicia y la venganza. En este sentido, aunque interpreta que Pérez de Oliva es fiel al argumento griego, también piensa que se debe al público al que destina la obra:

el público que podía leer o escuchar la tragedia de Oliva era muy otro. Ni las efusiones líricas del coro, ni los adornos mitológicos, ni el anuncio de extrañas metamorfosis como el que hace Polimnestor, ni las galas retóricas cargadas de imágenes ajenas a su sensibilidad, podían satisfacer su sentido artístico ni su sentido religioso. (Díaz-Regañón López, 1955, pp. 32-33)

Julio Giménez, que vincula las tragedias de Oliva de forma exclusiva al uso de la lengua romance, también entiende los cambios que introduce Oliva en *La vengança de Agamenón* como modificaciones que responden a la distancia cultural del espectador de Sófocles al receptor renacentista, clasificándolas en tres grupos: estructurales, en atención a la religión cristiana, y una tercera tipología heterogénea que denomina como «histórico-culturales», asumiendo que estas variaciones a menudo atañen a varias categorías a la vez. En cuanto a la estructura externa refiere el cambio del título, que sitúa en el centro de la obra la muerte de Agamenón; la inclusión de los prólogos que anuncian los acontecimientos previos a la trama para situar en el contexto al espectador; el cambio del verso a la prosa; la supresión de gran parte de los cantos corales¹⁰⁶ y los diálogos esticomícticos; y la resituación del encuentro agónico entre Electra y Clitemnestra. Este último cambio, en su opinión, responde a la intención del autor castellano por justificar la crueldad de la hija, al recolocar una vez conoce la muerte de Orestes, perdida ya, por lo tanto, toda esperanza. Paradójicamente a este deseo por atemperar el carácter de la joven, añade Oliva en su Elecha la oferta para ser la mano ejecutora de Egisto, postura harto inusual para una mujer griega. En cuanto a las variantes de carácter religioso, menciona tanto las supresiones politeístas¹⁰⁷ como la incorporación de elementos propios

¹⁰⁶ «El lirismo, las referencias mitológicas y la grandiosidad dramática de los monólogos del coro griego desaparecen en la versión española, donde el coro se convierte en un interlocutor concreto que aconseja, informa y acompaña a la protagonista en su lamento, siempre de forma dialogada. Su función se asemeja a la del confidente de la comedia española posterior.» (Julio Giménez, 1996, p. 133)

¹⁰⁷ Señala como sólo aparecen mencionadas las deidades griegas en tres ocasiones, remarcando cómo estas se nombran por su nomenclatura latina: Hera por Juno, Artemisa por Diana (a la que se alude con mayor frecuencia) y Apolo por Febo. Si bien, estos dioses no toman ningún partido en los eventos, perdiendo la finalidad religiosa.

de la ideología cristiana: dualidad cielo/infierno, cambio de la incineración por la inhumación, supresión de las libaciones, y el intercambio del sueño profético de Clitemnestra por una pesadilla. Juzga como un profundo desacierto las variantes religiosas: «el resultado es una mezcla de paganismo y cristianismo difícil de elucidar» (Julio Giménez, 1996, p. 133). En cuanto a las variantes histórico-culturales, reseña las modificaciones en la historia del accidente en el que muere Orestes, de la carrera de auriga en los Juegos Píticos a una batalla a caballo en unas fiestas que «los mancebos illustres conel ordenaron» (Pérez de Oliva, 1528, l. 348-349); y la ampliación de determinados episodios del mito, que en Sófocles no requerían de mayor explicación, pero, lógicamente, para el público renacentista, resultarían desconocidos, entre los que incluye el mito de Anfiarao¹⁰⁸ y el sacrificio de Ifigenia.

El estudio de Juan Luis López Cruces (2012) sobre el teatro de Oliva, aunque vuelve a centrar el sentido de los dramas en la dignificación del castellano, arroja cierta luz sobre las alteraciones. Incide en las disensiones ya mencionadas anteriormente, aunque desde un punto de vista mucho más optimista que Julio Jiménez: leves modificaciones en la secuencia de acciones, rebaja del coro a personaje secundario, tibieza de sabor cristiano frente a la tradición espiritual helena, drásticas reducciones de determinados episodios, incremento de la crueldad en Clitemnestra, y mayor rapidez y dinamismo. Hay dos apartados, no obstante, que difieren de los análisis anteriores. Muy ilustrativas son las referencias cruzadas que encuentra entre las obras y otras tragedias clásicas grecolatinas diferentes a la *Electra* y la *Hécuba*, de las que pudo tomar partes Pérez de Oliva para complementar sus tramas. Encuentra, por un lado, paralelismos entre las *Troyanas*, tanto de Séneca, como del propio Eurípides, y la *Hécuba triste*; y por otro, sugiere que pudo tomar el relato del sacrificio de Ifigenia, que no se menciona en Sófocles, de las *Ifigenia en Aúlida* e *Ifigenia entre los Tauros*, también de Eurípides. De esta última pudo adquirir la relación de amistad entre Orestes y Pílates, aunque este asunto también se aborda con referencias muy similares a las que incluye el propio Pérez de Oliva en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles¹⁰⁹. Como conclusión, además de

¹⁰⁸ Sobre la inclusión de este único mito, suprimiendo todos los demás, no añade ninguna justificación. Elimina el autor cordobés las referencias a otros mitos que juegan con esta idea de los conflictos materno filiales, presentes en Sófocles, como el de Procne y Níobe. Deja únicamente el mito de Anfiarao y Erifile, tal vez al resultar el más similar al caso de la tragedia, pues en él sí que alcanza el hijo la venganza, acabando con la vida de la madre homicida.

¹⁰⁹ Eurípides incluye un breve episodio en el que los dos jóvenes dan muestras de su sincera amistad, ofreciéndose cada uno a dar la vida por el otro en *Ifigenia entre los Tauros*. Aristóteles establece un paralelismo entre las amistades épicas que formaron las parejas de Aquiles y Patroclo, Teseo y Piritoo,

considerar demostrada la dignidad del castellano a partir del teatro que compone, considera que el autor castellano en absoluto puede considerarse un mero traductor, pues, en su opinión, es «un fiel continuador de la tradición antigua, que trató de revitalizar desde el rectorado de la Universidad de Salamanca» (López Cruces, 2012, p. 546).

María Luisa Harto Trujillo, que analiza la figura de Hécuba en Eurípides, Séneca y Pérez de Oliva, remarca por encima de otras cuestiones la función didáctica y moralizante en el autor castellano, disponiendo puntos de encuentro entre la tragedia y su tratado filosófico *Diálogo de la dignidad del hombre*, al presentar a los personajes como seres reflexivos y pesimistas. Establece un paralelismo entre Aurelio y Hécuba, al refrendar ambos que el conocimiento conduce al dolor, y entre Agamenón y Dinarco, al actuar como jueces imparciales tras los discursos opuestos de las dos partes, interpretando que sus tragedias «sirven para mostrar un contenido, y es que los procesos de sufrimiento y el dolor a lo largo de la vida llevan por un lado al puro conocimiento de uno mismo y de la existencia, pero también la venganza. Oliva tenía intereses y conocimientos retóricos, pero también filosóficos y morales» (Harto Trujillo, 2015, p. 100).

Deteniéndonos en el primer punto de comparación, contrastamos la reordenación de los acontecimientos, aunque leve, muy significativa. En primer lugar, porque la alteración en la secuencia de la trama descarta la interpretación como traducciones libres, pues al modificar el desarrollo, Pérez de Oliva prueba su ejecución personal de las tragedias, y evidencia que su intencionalidad suponía la intervención manifiesta sobre los originales.

La tragedia *Electra* de Sófocles se divide en tres episodios con sus correspondientes cantos corales o estásimos, además del prólogo, el párodo y el éxodo.

- Prólogo; participan el Pedagogo, Pílates y Orestes: Llegados a Micenas, el Pedagogo insta a Orestes a actuar. Orestes trama la argucia de su falsa muerte

Fintias y Damón, Epaminondas y Pelópidas, y Orestes y Pílates (Motto, 2013, p. 40), sin llegar a nombrarlos: «Parece que sucede así en la realidad de las cosas: en la amistad de camaradería los amigos no son muchos-y las que son célebres se cuenta por parejas-» (Aristóteles, 2005, p. 282). También Cicerón recogía en *De finibus bonorum et malorum paragraphus XXIV*, en el libro segundo, una alusión a esta amistad entre Pílates y Orestes: «Aut Pylades cum sis, dices te ese Orestem, ut mori pro amico? Aut si esses Orestes, Pyladem refelleres, te indicares? Et, si id non probares, quo minus ambo una necaremini, no precarere?»; traducido por Fernando Casas en su edición bilingüe de Cicerón: «¿O como otro Pílates porfiarías que eras Orestes para morir por tu amigo? O si fueses Orestes, recusarías a Pilades y te descubrirías a ti propio? Y si esto no alcanzabas, ¿suplicarías que te dejasen morir juntamente con él?» (Cicerón, 1841, pp. 185-186)

para entrar desapercibido en el palacio, ordenando al Pedagogo que acuda a notificar su fallecimiento a Clitemnestra y Egisto. Sale Electra a desahogar sus penas. Obedeciendo al Pedagogo, que aconseja a Orestes actuar con precaución, los jóvenes focenses se retiran a presentar libaciones ante la tumba de Agamenón. Electra ruega a los dioses que hagan llegar a su hermano para cumplir la venganza.

- Párodos; con las intervenciones del Coro y Electra: Consta de tres pares de estrofas a modo de diálogo, y un épodo final. Electra y el Coro recuerdan los males que hostigan a la joven troyana recordando el asesinato de Agamenón por manos de su esposa y Egisto. El Coro se compadece de su miserable estado, pero le recomienda mesura para no atraerse mayores desgracias, confiando en los dioses que favorecerán a Orestes al ser justa su causa.
- Episodio 1º; toman parte el Corifeo, Electra y Crisótemis: Electra lamenta las ofensas que hacen a Agamenón la esposa asesina y el usurpador Egisto, y relata las amenazas que le dirigen. El Coro y Electra confían en la llegada de Orestes. Llega Crisótemis y ruega a la hermana que cese en sus lamentos y se avenga a obedecer a Clitemnestra y Egisto, pues estos planean encerrarla. Electra le reprocha su prudencia como una deslealtad al padre. Crisótemis le participa que la madre la envía a la tumba de Agamenón para aplacar la cólera de su espíritu, hostigada por un terror nocturno. Crisótemis relata los rumores que conoce respecto a este aterrador sueño profético. Electra la convence para que realice la ofrenda en su nombre.
- Estásimo 1º: Estrofa, antístrofa y epodo. El Coro interpreta el sueño de Clitemnestra como el augurio de la venganza de Orestes.
- Episodio 2º; con la intervención de Clitemnestra, Electra, el Pedagogo, el Corifeo y Crisótemis: Enfrentamiento entre Clitemnestra y Electra. Entra el Pedagogo y transmite la falsa muerte de Orestes en la competición de los Juegos Píticos. Electra da rienda suelta a sus lamentos con el Coro. Regresa feliz Crisótemis al descubrir las libaciones de Orestes sobre la tumba, interpretándolo (acertadamente) como la revelación de su presencia en el

palacio. Una desesperada Electra le relata el fallecimiento del hermano y la exhorta a llevar a cabo ellas mismas la tarea encomendada a Orestes. Las hermanas, tras un enfrentamiento dialéctico en el que Crisótemis arguye que la razón invita a la prudencia y la resignación, y Electra que la justicia requiere la valentía, se separan disgustadas.

- Estásimo 2º: El Coro desea que Electra pueda sobrevenir a sus enemigos.
- Episodio 3º: con las partes de Orestes, Pílates, Electra, Corifeo, y Pedagogo: Aparecen Pílates y Orestes con los criados portando la urna con las cenizas. Electra profiere un penosísimo lamento ante los restos del hermano. Conmovido, Orestes le revela su auténtica naturaleza produciéndose la anagnórisis. El corifeo participa de la alegría de este encuentro tan largo tiempo aguardado. Sale el Pedagogo conminándolos a actuar cuanto antes y a reservar prudentemente las muestras de alegría para no desvelar la argucia. Los jóvenes penetran en el palacio para culminar la venganza.
- Estásimo 3º: El Coro nombra los dioses que favorecen la venganza de Orestes, anticipando el matricidio.
- Éxodo; toman parte el Corifeo, Electra, Orestes y Egisto: Electra vuelve a salir. Con el Coro, escucha las últimas palabras de Clitemnestra mientras Orestes da fin a su vida. Salen los jóvenes focenses y Orestes confirma a Electra que ya no debe temer nada. El Coro anuncia la venida de Egisto, y los jóvenes vuelven a esconderse en el palacio. Electra finge ante Egisto que Orestes ha fallecido de forma que deberá dar fin a sus hostilidades para con él. Entra un aliviado Egisto a palacio al que se le ofrece un cadáver cubierto guardado por los dos jóvenes. Con horror descubre que es el cuerpo de Clitemnestra, detectando el aciago fin que le aguarda. Orestes le conduce, anunciándole que morirá donde él quitó la vida a Agamenón. Culmina con una breve sentencia del Coro, conmovido por los pesares que ha sufrido el linaje de Atreo.

En contraste, Pérez de Oliva divide *La vengança de Agamenón* en siete escenas a las que antepone un proemio, titulado “La muerte de Agamenón”, en el que explica al espectador renacentista los acontecimientos que han propiciado el lamentable estado de

Electra y la huida de Orestes¹¹⁰; y un segundo prólogo, que rotula “Argumento de la tragedia”, más breve, en el cual anticipa el desenlace de la obra, cumpliendo con el precepto aristotélico que suprime la tensión argumental para centrar la atención en la enseñanza moralizante que se transfiere de los hechos.

- Prólogo: Relato secuencial de los acontecimientos previos al inicio de la tragedia, desde el sacrificio de Ifigenia ordenado por Agamenón, pasando por asesinato a manos de Clitemnestra y Egisto, hasta el salvamento de Orestes entregado por Elecha a un hombre de Crisa para que creciera sin peligro de su vida.
- Argumento: Resumen de los acontecimientos que contiene la tragedia: el regreso de Orestes, la artimaña del falso anuncio de su muerte, el asesinato de Clitemnestra y Egisto y la restauración de Elecha.
- Primera escena, con las intervenciones del Ayo y Orestes: Llegan a Micenas. El Ayo presenta el plan a Orestes para darle entrada al palacio sin levantar sospechas. Orestes accede, agradeciéndole sus sabios consejos. Acuden a la tumba de Agamenón a presentar ante Dios sus intenciones.
- Segunda escena, en la que participan Elecha y el Coro: Elecha se lamenta ante el Coro por su pérdida. El Coro la insta a conservar la esperanza en la venida de Orestes y en la justicia divina contra los malvados.
- Tercera escena; toman parte Elecha y Chrisothemis¹¹¹: Chrisothemis intenta convencer a su hermana para reconduzca con prudencia su actitud, dejando de ofender a quienes ahora las gobiernan. Elecha le reprocha su frialdad. Chrisothemis le revela que Clitemnestra la ha enviado a ofrecer inciensos y perfumes sobre la tumba de Agamenón, pues el remordimiento hace que su ánimo se le presente en sueños, impidiéndole el descanso. Elecha le pide que

¹¹⁰ Este prólogo, inexistente en Sófocles, señala Díaz-Regañón cómo puede proceder del *Agamenón* de Esquilo, haciendo referencia a los acontecimientos que allí se narran. Además, considera un acierto esta explicación previa a la trama: «Esta Exposición es casi obligada para la mejor inteligencia de la tragedia que va dirigida a un público poco conocedor de la literatura griega.» (Díaz-Regañón López, 1955, p. 22)

¹¹¹ Se mantiene el nombre del personaje de la hermana tal y como lo dispone Pérez de Oliva, para remarcar cómo evita la castellanización de este personaje en contraste con la protagonista, Electra, que pasa a denominarse en la tragedia castellana Elecha.

ofrezca los aromas por la hija y no por la ejecutora. Elecha se retira para dolerse en soledad.

- Cuarta escena; con el Ayo, Clitemnestra y el Coro: Llega el Ayo a palacio. Anuncia a Clitemnestra la muerte de Orestes en unas fiestas. Clitemnestra lamenta su fallecimiento, pero confiesa sentirse aliviada. Pide al Ayo que lleve el mismo mensaje a Elecha.
- Quinta escena, innovación de Pérez de Oliva, pues otorga en ella parlamentos a Píldes en un diálogo que mantiene con Orestes más una breve intervención final del Ayo: Orestes y Píldes confirman su amistad fraternal al anunciar ambos su predisposición para morir por el otro si fuera necesario. Sale el Ayo confirmando la efectividad del plan, creído por la madre y por la hija (la revelación del funesto mensaje a Elecha queda omitida) y conminándolos a actuar.
- Sexta escena; intervienen Elecha, el Coro, Chrisothemis y Clitemnestra: Elecha, olvidada ya toda contención, llora amargamente la muerte de Orestes. El Coro le ruega mesura. Aparece Chrisothemis muy alegre, convencida de la llegada de Orestes pues ha visto una ofrenda de flores sobre la tumba del padre. Elecha le revela la fatídica noticia de su muerte. Al ver su dolor, intenta convencerla para que se instauren como herederas de su causa. Ante este requerimiento, una espantada Chrisothemis le ruega que ceje en tan descabellado empeño. Llega Clitemnestra y se produce en enfrentamiento entre ella y la hija, granado de amargos e insolentes reproches. Culmina Clitemnestra amenazando su vida, partiendo con Chrisothemis para realizar la ofrenda que previamente le había solicitado. El Coro intenta en vano consolar a Elecha, uniéndose finalmente a su dolor.
- Escena final¹¹²; es la escena más extensa y cuenta con la participación de todos los personajes salvo Chrisothemis: Entran a escena Orestes y Píldes con el ataúd. Elecha les ruega que le dejen llorar sobre el féretro para despedirse, dirigiéndole descorazonados reproches al haber regresado de tal modo.

¹¹² Ambrosio de Morales dividirá en dos esta última parte de la tragedia en su edición de 1586, separando el encuentro de los hermanos de la culminación de la venganza.

Orestes pregunta al Coro de quién se trata, incapaz de reconocerla pues el dolor ha transfigurado su rostro. Compadecido de su desgarrado sufrimiento, le revela quién es¹¹³. Elecha queda extasiada y comparte su alegría con el Coro. Sale el Ayo para regañarles por la insensata muestra de alegría. Los jóvenes penetran en el palacio. Elecha y el Coro escuchan la muerte de Clitemnestra, rompiendo en llanto la primera. Sale Orestes y pregunta a Elecha si le aflige la muerte de la madre, respondiendo ella que sólo lamenta que ésta la mereciera. El Coro anuncia la llegada de Egisto. Pílates y Orestes se esconden. Egisto confirma con Elecha la buena nueva de la muerte de su temido enemigo, anunciándole futuras severidades en castigo a su desobediencia. Se encuentra con los jóvenes, y, reconociendo a Orestes, le ruega piedad en recuerdo de la ejemplaridad de Agamenón. Elecha pide a Orestes que no dilate más su muerte, ofreciéndose a ejecutarle ella misma. Orestes anuncia que desea matarlo en el mismo lugar en el que dieron muerte al padre, pues alargando la hora final, se prolonga también su sufrimiento al enfrentarse a los últimos momentos de su vida. Culmina la tragedia con una reflexión de Egisto que funciona como admonición teleológica insertada en la corriente estoica, común para los siglos en los que se compone la tragedia¹¹⁴.

Tabla 1

Comparativa de las partes de la obra entre Sófocles y Pérez de Oliva¹¹⁵

Sófocles		Pérez de Oliva	
–		Prólogo (a v)	
–		Argumento (aii r)	
Prólogo (vv.1-120)	Pedagogo, Pílates y Orestes.	Escena I (aii r-aiii r)	Ayo y Orestes.
Párodos (vv. 121-250)	Coro y Electra.	Escena II (aiii r-av r)	Elecha y Coro.

¹¹³ Garrido Camacho señala cómo Pérez de Oliva resalta, añadiendo mayor extensión en este punto en comparación con la brevedad que le dedica Sófocles, el paso de la tristeza a la felicidad, interpretando el énfasis con el que remarca la anagnórisis con el consecutivo cambio de fortuna en respuesta a los postulados aristotélicos (1999, p. 78). Enlaza esta idea con la premisa que se recoge en Bañuls Oller, Crespo Alcalá, & Morenilla Talens (2006, p. 57), que vincula la elección de la *Electra* de Sófocles motivada por haber sido escogida en la *Poética* por Aristóteles como modelo trágico, en referencia al peso de este tratado en los escritores humanistas desde que Giorgio Valla la tradujera al latín en 1498, versión que circularía exitosamente por toda Europa.

¹¹⁴ Sobre las referencias y orígenes de esta sentencia final, ver Vélez Sainz (2018, p. 197).

¹¹⁵ Las referencias a los versos y libros de la tabla se han tomado a partir de la edición de 1528 (Pérez de Oliva, 1528) y la versión de *Electra* editada por Lasso de la Vega para la Biblioteca Clásica de Gredos (Sófocles, 1981, pp. 371-373).

Episodio 1º (vv. 251-471)	Corifeo, Electra y Crisótemis.	Escena III (av r-avii r)	Chrisothemis y Elecha
<i>Estásimo 1º (vv. 472-515)</i>	Coro.	–	
Episodio 2º (vv. 516-1057)	Clitemnestra, Electra, Pedagogo, Coro y Crisótemis.	Escena IV (avi r-avii r)	Ayo, Coro y Clitemnestra.
<i>Estásimo 2º (vv. 1058-1097)</i>	Coro.	–	
–		Escena V (avii r-aviii r)	<i>Orestes, Píldes y Ayo.</i>
Episodio 3º (vv. 1098-1383)	Orestes, Píldes, Electra, Corifeo, Pedagogo.	Escena VI (aviii r-biii v)	Elecha, Coro, Chrisothemis, Clitemnestra.
<i>Estásimo 3º (vv. 1384-1397)</i>	Coro.	–	
Éxodo (vv. 1398-1510)	Corifeo, Electra, Egisto,	Escena VII (biii v-bvii r)	Orestes, Coro, Elecha, Píldes, Clitemnestra y Egisto.
–		Colofón (bviii r)	

Pérez de Oliva añade el introito y el prólogo, y una escena completamente novedosa entre Píldes y Orestes (escena V). Ciertamente omite el segundo y tercer estásimo. El primer estásimo, de alguna manera, se reincorpora a la tercera escena, aunque aquí es Elecha la que interpreta las pesadillas de la madre, no como un augurio, sino como la consecuencia de la culpa por sus malvadas acciones. Además, retrasa el enfrentamiento entre Elecha y Clitemnestra hasta la escena VI.

La *Hécuba* de Eurípides consta de un prólogo, el párodo y el *kommós* o lamento entre dos personajes, cuatro episodios con los correspondientes estásimos y el épodo:

- **Prólogo:** El espectro de Polidoro se presenta y narra cómo, habiendo sido entregado por sus padres, soberanos de Troya, al amigo Polimnéstor, para evitar los peligros de la guerra, es traicionado por éste al conocer la muerte de Héctor para quedarse así con el tesoro con el que le habían enviado. Relata también como el espíritu de Aquiles se ha aparecido para reclamar el sacrificio de su hermana, Polixena, como honor a su tumba. En vista de tales desgracias,

decide presentarse ante su desdichada madre, lamentando el mísero estado en el que se halla la antaño soberana de Troya.

- Párodo; participan Hécuba y el Coro: Hécuba relata al coro la aparición en sueños de Polidoro y de Polixena con terribles visiones que anticipan la futura muerte de su hija, reclamada por Aquiles. El Coro confirma estas funestas sospechas, relatando cómo los griegos, testigos de la ira de Aquiles al ser el único de los dánaos sin recompensa, les exige a Polixena como víctima propiciatoria. Explica como los griegos en dos bandos discuten sobre esta demanda, negándose Agamenón a cumplir con esta muerte, ganando finalmente, persuadidos por el hábil Ulises, la postura a favor de Aquiles. El Coro advierte a Hécuba que pronto vendrán a reclamar a Polixena, aconsejándole que ruegue de nuevo a Agamenón su intercesión para evitar este holocausto.
- *Kommós*; lamentación de Polixena y Hécuba: Hécuba llama a Polixena para participarle la horrible noticia. Polixena, aunque prefiere esta muerte a vivir ultrajada en la esclavitud, siente abandonar a su pobre madre.
- Episodio 1º; interviene el Corifeo, Ulises y Hécuba: Ulises acude, comandado por los griegos, para escoltar a Polixena a la pira. Hécuba recuerda a Ulises que éste le debe la vida, pues habiéndole reconocido infiltrado en Troya disfrazado de mendigo, ante sus súplicas, le dejó marchar con vida. Ulises responde que es de rigor honrar la tumba de Aquiles. Interviene Polixena, dispuesta dignamente para el holocausto, heredera del valor de Héctor y la reputación de Príamo. El Coro y Hécuba alaban su noble espíritu, y Hécuba intenta convencer a Ulises de que las intercambie. Ante la negativa de Ulises, le pide al menos morir juntas. Ulises se niega, y Hécuba intenta retener a Polixena entre sus brazos. Polixena aplaca a su madre. Ambas se despiden en un doloroso diálogo.
- Estásimo 1º; El Coro se pregunta sobre su aciago destino, demandando al mar dónde recabarán, y lamentando abandonar su tierra natal para partir como esclavas al extranjero.

- Episodio 2º; participan Taltibio, el Corifeo y Hécuba: Taltibio, enviado por Agamenón, relata admirado la valiente muerte de Polixena, tildada de extraordinaria por todos los griegos que acudieron al sacrificio. Por orden de Agamenón, han reservado su cuerpo para que Hécuba pueda enterrarla.
- Estásimo 2º: El Coro rememora el infortunio caído sobre Troya, provocado por el juicio de París al entregar a Afrodita la manzana de la discordia, raptando después a Helena.
- Episodio 3º; participan una Servidora, Corifeo, Hécuba y Agamenón: Una criada entrega a Hécuba el cadáver de Polidoro encontrado en las costas en las que aguardan, y ella lo confunde primero con el de Polixena. Llega Agamenón preguntando la causa de la demora de Hécuba para recuperar el cuerpo de su hija. Al ver el nuevo difunto y reconocerlo como troyano, pregunta a Hécuba de quién se trata. Hécuba tantea a Agamenón, para solicitar su colaboración en la venganza de la muerte de Polidoro. No sin cierta ambigüedad, Agamenón accede a su petición, buscando evitar dar la impresión de que consiente el castigo de quien es amigo de los aqueos por su deseo hacia Casandra. Concedido el permiso, Hécuba le hace partícipe de su plan. Remiso al principio Agamenón ante la idea de que unas mujeres sean las encargadas de acometer el crimen, se despide deseándole suerte.
- Estásimo 3º: Lamento por la pérdida de Polidoro y con ella la estirpe de Príamo y la destrucción definitiva de Troya. De nuevo culpan a Paris y su capricho por Helena como origen de sus desdichas, rogando a los dioses que ella perezca.
- Episodio 4º; es la parte más extensa, en la que intervienen Polimnéstor, Hécuba, Agamenón y el Coro: Llega Polimnéstor al campamento en el que aguardan las mujeres troyanas. Tras preguntarle por su hijo y por el tesoro que con él enviaron a Tracia, y escuchar el cruel engaño de que todo quedó a salvo, Hécuba indica a Polimnéstor que desea revelarle ante sus hijos dónde ha quedado oculto más oro, para que éste pueda facilitárselo al joven troyano, además de otras riquezas que ha conservado en la casa en la que habitan las mujeres cautivas y allí le hace entrar. El Coro anticipa su caída. Polimnéstor

profiere gritos al ser cegado por Hécuba tras ver como las mujeres degollaban a sus hijos. Polimnéstor, ciego, amenaza a Hécuba e intenta dar con ella. Agamenón acude ante los gritos del rey tracio. Éste acusa a Hécuba. Agamenón invita a ambos a relatar lo acontecido para juzgar él mismo si debe condenar a Hécuba. Polimnéstor aduce haber matado a Polidoro siendo éste una amenaza para el propio Agamenón como el último de los priámidas. Después describe como las mujeres acabaron atrozmente con la vida de sus hijos, y le dejaron ciego. Hécuba refiere cómo el único motivo que movió a la traición a Polimnéstor fue la codicia, instando a Agamenón a abandonarle por impío para que no puedan a él juzgarle como tal. Agamenón, sopesando ambas argumentaciones, juzga que Polimnéstor ha quebrado leyes inamovibles para los griegos al asesinar a su huésped, concluyendo que los actos de Hécuba son justos. Polimnéstor, ciego a la luz del día pero, común en la tradición griega, clarividente para descubrir los vaticinios de Dionisio¹¹⁶, profetiza la metamorfosis de Hécuba en perra y su futura muerte, así como las de Agamenón y Casandra por mano de Clitemnestra. Agamenón ordena que se lo lleven y a Hécuba que entierre a sus hijos, pues los vientos comienzan a soplar y el ejército puede partir de regreso a Grecia.

- Épodo: El coro exhorta a las mujeres a soportar las penas que les aguardan.

La *Hécuba triste* de Pérez de Oliva está repartida en once escenas¹¹⁷, además del prólogo que, como ocurría con *La vengança de Agamenón*, propone al espectador en los acontecimientos que han desencadenado la situación que se narra y refiere lo que va a ocurrir.

¹¹⁶ Son numerosos los personajes de la épica y lírica clásica que al quedar ciegos reciben el don profético, la capacidad para acceder a la naturaleza sublime de las cosas por encima la realidad, como Edipo y Tiresias. Sobre la transmisión de esta idea alegórica a lo largo de las diferentes culturas, nos habla Bavčar: «Estar del lado de la noche también significa sumergirse en los orígenes de los orígenes, es decir, en el comienzo del *pensamiento de ser* que nos fue comunicado, aún indiferenciado del discurso mitológico, el pensamiento como *theorein*, es decir la observación posible cuando la imagen, la luz del espíritu, sale de la unión indiferenciada con la oscuridad mítica.» (Bavčar, 2011, p. 35)

¹¹⁷ Al contar únicamente con la versión de esta obra editada por Ambrosio de Morales, es imposible conocer si esta fue realmente la partición que hizo Oliva o Morales añadió nuevas parcelaciones por su cuenta como ya hizo en *La vengança de Agamenón*. En las versiones anteriores a la impresión de Morales de esta primera tragedia, el cambio de escena se realiza a través de las entradas y salidas de los personajes. En este sentido, la partición en dos de las escenas V y VI, y VII y VIII, así como la división en dos partes en las intervenciones finales de Polimnéstor y Hécuba parecen excesivas, y es posible que originalmente pertenecieran a una misma unidad escénica.

- Prólogo: Puede dividirse en dos partes. La primera, paralela al introito de la otra tragedia, además de situar la obra en Tracia, narra la victoria de los griegos sobre Troya y la participación de Aquiles, que se aparece a los griegos para reclamar a Polixena, prometida a él por esposa por Príamo, tras su muerte a manos de Deífobo a causa de los celos, ayudado por Paris. Después, resume las partes de la obra anticipando el final.
- Primera escena: El alma de Polidoro se presenta, cuenta cómo fue asesinado por Polimnéstor y arrojado al mar. Relata el encuentro en el inframundo con los caídos en la guerra de Troya donde es partícipe del reclamo de Aquiles que exige el sacrificio de Policena. Espantado, abandona las cavernas infernales y llega a la playa en la que aguardan las mujeres troyanas, entre las que describe con pesar a Hécuba, derrotada y envejecida. Decide ir a por su cuerpo y llevarlo hasta su madre.
- Segunda escena; participan Hécuba y el Coro: Hécuba, con las mujeres troyanas, reflexiona sobre la mutabilidad de la fortuna viéndose despojada de todo y arrastrada como esclava de sus enemigos. Recuerda las muertes del esposo y los hijos, y el sueño profético que tuvo embarazada de Paris, en el que se le anunció que sería la destrucción de Troya, contrastándolo con nuevas pesadillas en las que percibe la futura muerte de Policena y Polidoro.
- Tercera escena; interviene el Coro, Hécuba y Ulises: El coro anuncia a Hécuba la llegada de los hombres del ejército griego, conducidos por Ulises. Llegado éste, le anuncia cómo Agamenón, apareciéndose ante los griegos, ha exigido que sacrifiquen a Policena sobre su tumba. Hécuba le recuerda que él le debe la vida, rogándole que no cumpla esta misiva. Ulises alega deber más a los griegos.
- Cuarta escena; toman parte Policena, Hécuba, el Coro y Ulises: Sale Policena. Hécuba, desesperada, le anuncia la terrible noticia que les ha llevado Ulises. Policena afronta el sacrificio con entereza, ante la admiración de Ulises, prefiriendo la muerte antes que el concubinato. Hécuba intenta retenerla, pero Policena se despide. Algunas mujeres del Coro se marchan para acompañarla.

- Quinta escena; intervienen el Coro y Hécuba: El Coro se pregunta cuál será su destino. Ante el dolor de Hécuba, intentan reconfortarla recordándole que aún le queda Polidoro con vida. Hécuba afirma que no desea que Polidoro herede la venganza de sus antepasados, sino que viva una vida feliz y sosegada. El Coro otea, arrastrado por el mar, el cadáver de un niño. Horrorizadas descubren que se trata de Polidoro. Hécuba, perdido ya todo aliento y deseo, decide vengarse de Polimnéstor, mandando a una de las mujeres del coro a reclamar su presencia. El Coro embalsama el cuerpo de Polidoro. Hécuba, sin poder soportarlo, se retira en soledad.
- Sexta escena; de nuevo con el Coro y Hécuba: Las mujeres que habían partido con Policena regresan. Cuenta como la valerosa actitud de la joven maravilló a todo el pueblo griego reunido en torno a la pira sacrificial, y como, admirados, han rendido tributo ante su cadáver. Deciden enterrar a Polidoro.
- Séptima escena; participan Hécuba, el Coro y Polimnéstor: Cubren el cuerpo de Polidoro. Hécuba ordena a algunas de las mujeres que aguarden junto a él. Llega Polimnéstor con sus hijos. Hécuba le pregunta por Polidoro y por el tesoro con él enviado. Cruel, Polimnéstor le asegura que ambos han quedado salvaguardados y en Tracia. Hécuba entonces revela dónde ha quedado escondida parte del tesoro de Troya. Además, le anuncia que desea entregarle el tesoro que las mujeres troyanas han conservado escondido, para el que habían realizado el hoyo en la arena con la intención de enterrarlo. Con tal fin, Polimnéstor despide a su guardia y parte con sus hijos y Hécuba.
- Octava escena; mismos participantes: Comienza el Coro que ha quedado custodiando a Polidoro con un triste lamento de añoranza por Troya. Rememora la fatídica noche en que fue asaltada por los griegos, finalizando con un amargo reproche a los amores de Paris y Helena. Se escuchan los gritos de Polimnéstor relatando cómo ha sido cegado. Salen Hécuba y las mujeres de nuevo, perseguidas por Polimnéstor ciego e iracundo, que intenta dar con Hécuba. Ésta, con cruel sarcasmo, le pone a los pies los cadáveres de sus hijos, presentándolos como el tesoro que deseaba ofrecerle. El Coro anuncia la llegada de Agamenón. Hécuba dispone que traigan el cuerpo de Polidoro.

- Novena escena; toman parte Agamenón, el Coro, Polimnéstor y Hécuba: Un sorprendido Agamenón pregunta por su estado a Polimnéstor. Este le ruega que le entregue a Hécuba. Agamenón descubre el cuerpo de Polidoro, y Hécuba le cuenta que ha sido asesinado por Polimnéstor. Decide que ambos defiendan sus querellas y da la palabra a Polimnéstor.
- Décima escena; intervienen Polimnéstor y Agamenón: Polimnéstor argumenta haber asesinado a Polidoro al ser una amenaza para Agamenón, pues valora más la amistad de los griegos que la de los troyanos. Exige que castigue la soberbia de Hécuba, que la ha llevado, siendo esclava, a acometer las terribles muertes de sus hijos. Le pide de nuevo que se la entregue. Agamenón le da la palabra a Hécuba.
- Undécima escena; intervienen Hécuba y Agamenón: Hécuba inicia su defensa afirmando que sólo el conocimiento de que Agamenón es un hombre justo y virtuoso la anima a defenderse ante él, pues es su deber proteger a los débiles. Después plantea la inicua codicia de Polimnéstor que le llevó a romper la palabra dada a Príamo y a ella para quedarse con el tesoro de Polidoro, rebajándolo a menos que una fiera, pues hasta las bestias se compadecen de los desvalidos. Reconoce la culpa de Troya por la injuria hecha a Menelao, confirmando su sometimiento ante los vencedores, tras lo cual, promete a Agamenón fidelidad si la libra de Polimnéstor, pues todo le debería a un enemigo que se compadece. Previene después a Agamenón de la falsa amistad que le ofrece el rey de Tracia, pues si a ellos los traicionó aun habiendo compartido tantos años de amistad, qué no hará con los griegos, a los que nada debe. Por último, le advierte que lo que decida en este caso podrá merecerle la fama de hombre justo, o bien enlazarle a la suerte de un miserable. Agamenón finaliza la tragedia con una escueta sentencia, en la que afirma que la venganza es justa habiendo faltado Polimnéstor a la promesa que hiciera a Hécuba.
- Notal al lector: precede y justifica el discurso de Gerónimo de Morrales, que Ambrosio de Morales añade para cerrar la obra.

Tabla 2

Comparativa de las partes de la obra entre Eurípides y Pérez de Oliva¹¹⁸

Eurípides		Pérez de Oliva	
		Prólogo (pp.100v-101v)	
Prólogo (vv. 1-58)	Espectro de Polidoro	Escena I (pp.102r-104r)	Alma de Polidoro.
		Escena II (pp.104r-106r)	Hécuba y Coro.
Párodos (vv. 98-153)	Hécuba y Coro.	Escena III (pp. 106r-109v)	Coro, Hécuba y Ulises.
Kommós (vv. 154-215)	Hécuba y Polixena. Corifeo, Ulises,	Escena IV (pp.109v-110r)	Policena, Hécuba, Coro y Ulises.
Episodio 1º (vv.216-443)	Hécuba.		
Estásimo 1º (vv. 484-483)		Escena V¹¹⁹ (pp. 111r-113v)	<i>Coro [Hécuba]</i>
Episodio 2º (vv. 484-628)	Taltibio, Corifeo, Hécuba.	Escena VI (pp. 113v-117r)	Coro y Hécuba
Estásimo 2º (vv. 629-656)		Escena V (pp. 111r-113v)	Coro y Hécuba
Episodio 3º (vv. 658-904)	Servidora, Corifeo, Hécuba y Agamenón.		

¹¹⁸ El número de páginas se ha tomado de la edición de 1586 (Pérez de Oliva & de Morales, 1586), indicando 'r' cuando la escena inicia en el recto del folio, y 'v' cuando lo hace en el verso. Los versos de la obra griega se toman de la versión de *Hécuba* editada y traducida por Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, para la Biblioteca Clásica de Gredos (Eurípides., 1977)

¹¹⁹ Sólo la primera parte de esta escena, con la participación del coro, se corresponde con el contenido de este estásimo, por eso aparece Hécuba entre corchetes, ya que en los estásimos sólo interviene el coro.

Estásimo 3° (vv. 905-**952)****Escena VII (pp. 117r- 119r)** Hécuba. Coro.
Polimnéstor.**Escena VIII (pp. 119v-122r)** Agamenón. Coro.**Escena IX (121v-122r)** Polimnéstor. Hécuba
Polimnéstor.**Episodio 4° (vv. 953-1292)** Polimnéstor, Hécuba,
Coro, Agamenón.**Escena X (122r-123v)** Agamenón.
Hécuba.**Escena XI (123v-127r)** Agamenón.**Épodo (vv.1293-1295)** Coro.

-

Nota al Lector (127r-129r)

-

En el planteamiento en *Hécuba triste*, aunque integra los cantos corales (dotando de un marcado protagonismo a este personaje, como se desarrollará más adelante), las rupturas argumentales son más pronunciadas. Suprime en el párodo la disputa entre los principales del ejército de Grecia, y resitúa la escena del kómmós, insertándola al final de la escena cuarta. Lo mismo sucede con el estásimo primero, cuya evocación traslada al inicio de la quinta escena.

Siendo, en general, la sucesión de acontecimientos verdaderamente muy similar, las leves variaciones que injiere el autor castellano deben responder a un propósito específico y voluntario, y se interpreta como una clara intencionalidad por aumentar el peso trágico en ambas obras. Si bien es cierto que con la adhesión de los prólogos en los que resume el argumento, limita la intriga y consecuentemente la tensión, la alteración de determinados episodios parece sin embargo responder al propósito por acrecentar el patetismo y la fiereza de las situaciones. Podemos encontrarlo en *Hécuba triste*, con la extirpación del primer encuentro entre la reina troyana y Agamenón en el que el conquistador le anticipa su ecuanimidad ante los futuros crímenes que esta planea, quizás precisamente, para proporcionar mayor peso trágico al enfrentamiento final entre las cautivas y Polimnéstor, dejando la decisión terminante sobre el castigo de Hécuba en el aire hasta la última sentencia del rey aqueo. Es sumamente ilustrativo, respecto a la visión

que Pérez de Oliva desea dar de este equitativo Agamenón, que conjuntamente a la supresión del primer encuentro y las profecías finales de Polimnéstor, evite toda alusión a Casandra. La hija profetisa de Hécuba es elegida como concubina en la parte de botín de guerra que le corresponde a Agamenón, y aunque no participa en esta obra de Eurípides (sí en *Troyanas*), Polixena se refiere a ella cuando se despide de su madre, y es mencionada por Hécuba y Agamenón en varias ocasiones. Séneca evita también estas menciones en su versión de las *Troyanas*, aunque sí que aparece Casandra mentada en una perversa puya que Pirro dirige a Agamenón¹²⁰. En este sentido, ambos desean presentar un Agamenón que encarna la figura del *bonus rex* que repudia la violencia ejercida contra víctimas inocentes del conflicto bélico. En Séneca, al oponerse al sacrificio de la joven ante la tumba de Agamenón, y en Pérez de Oliva, al compadecerse de Hécuba y condenar sin vacilación la crueldad de Polimnéstor contra Polidoro¹²¹.

En el caso de *La vengança de Agamenón*, hay también una supresión y una adición capitales en la sucesión de los acontecimientos. En el primer caso, Pérez de Oliva omite el anuncio a Elecha de la muerte de su hermano, al suprimir este personaje de la escena en la que el Pedagogo/Ayo relata el falso episodio del accidente de Orestes. El momento en el que Elecha desata todo su dolor se reviste de intimidad, evitando la confrontación directa entre el alivio de Clitemnestra y la desolación de Elecha, a la que sólo alude el Ayo brevemente:

¹²⁰ Séneca contrapone un Agamenón reflexivo y templado al cruel y pasional hijo de Aquiles, para enfrentar la razón a la pasión en un entorno encrespado de la guerra. Respecto a esta dualidad y a la encarnación del *bonus rex* en Séneca, puede consultarse Bañuls Oller & Morenilla (2007). Debemos discrepar, no obstante, con la limitación que propone este estudio, vinculando la eliminación de Casandra a la mentalidad religiosa del XVI. Sin negar que parte de ello pudiera influir, analizando las dos tragedias en su conjunto podemos colegir que Pérez de Oliva desea presentar un Agamenón digno de respeto, fidelidad y obediencia, justificando activamente la venganza de Hécuba, y pasivamente la de Electra.

¹²¹ Sobre la conveniencia de esta representación de Agamenón como soberano justo y sabio, nos dice Harto Trujillo «se da un contexto en el que se aprecia la justicia del rey- algo típico en las tragedias renacentistas» (Harto Trujillo, 2015, p. 96). Este rey no podía quedar, por lo tanto, mancillado con la excusa del deseo por su concubina. En este sentido, coincidimos con la evaluación que realiza Pérez-Ransilla al defender el desenlace, denunciado como excesivamente abrupto por algunos autores, al entender que resulta coherente con el sentido de justicia poética, encarnando Agamenón la administración del castigo justo mediante el recto ejercicio de la figura de poder (Pérez-Rasilla, 1994).

Ore. adornada esta. Pero dinos, han creydo las nuevas de mi muerte?

Ayo. creydas estan, segun que tu madre muestra en su contentamiento, y Elecha tu hermana en sus lagrimas y sus llantos tales, que de compasion me he salido fuera. (Pérez de Oliva, 1528, lib. a vii ll. 455-449)

La adición supone alargar sustancialmente el desencuentro donde se desata el clímax de la tragedia, en la disputa entre una devastada Elecha y una confiada Clitemnestra, al añadir además el relato del sacrificio de Ifigenia (no presente en la original griega), utilizando este episodio de manera que responda un doble propósito inteligente: justifica a la vez la impiedad de la madre y la airada venganza de la hija. De ello se puede colegir, frente a aquellos autores que inciden en la supresión de los elementos teatrales en Pérez de Oliva, limitando sus tragedias a simples tratados de retórica, que, si bien el propósito por defender la lengua vernácula es inmanente a toda la producción literaria de nuestro autor, aquí organiza la sucesión de acontecimientos y la disposición de los hechos a través de los discursos, en lo que se puede entender que fuese una preocupación por aumentar el impacto dramático en escena.

Además, Pérez de Oliva mitiga los episodios más cruentos: elimina las alusiones a la desmembración de Agamenón para impedir que el muerto se alzase contra sus asesinos¹²²; en el relato que el Ayo hace de la ficticia muerte de Orestes suprime considerablemente los detalles más escabrosos de la carrera en la que perece el héroe, limitándose a referir sucintamente el accidente en el cual cae de su caballo frente a la vívida descripción de los restos sanguinolentos en la primitiva griega, en la cual se refieren al príncipe como un amasijo irreconocible de carne y sangre. En la misma línea de evitar estos pormenores truculentos, quita también el espantoso engaño que hacen a Egisto, sorprendiéndolo con el cadáver de Clitemnestra haciéndolo pasar por el cuerpo de Orestes.

Lógicamente el contexto histórico y social para el que sus tragedias fueron concebidas distaban ostensiblemente de la Grecia de Sófocles y Eurípides. Las nuevas versiones de las obras exigían alteraciones sustanciales para adaptarlas a la receptividad

¹²² Así lo relata Electra al conocer la intención de Clitemnestra de presentar ante la tumba de Agamenón libaciones, por medio de Crisótemis, para aplacar la ira del difunto y liberarse de la culpa por el homicidio: «Pues juzga si crees que el muerto recibirá en la tumba estos obsequios con un sentimiento benevolente para aquella por obra de la cual fue muerto indecorosamente y mutilado, como si fuera una persona hostil, después que ella, para purificarse, secó las manchas de sangre en la cabeza de él.» (Sófocles, 1981, p. 392 v.445)

del público de su tiempo, y el rector salmantino, consciente de esta condición, introduce importantes reformas en los originales que, al margen de la inserción de los postulados pedagógicos, indudablemente tenían muy en cuenta, además, el nuevo espectador al que iban destinadas. Aunque toma el mismo argumento y personajes, reduce la extensión de los dramas, y rompe con el tratamiento arquetípico del *dramatis personae*. Vemos como modifica a las combativas e iracundas Electra y Hécuba para concederles una ternura mucho más reconocible en la figura femenina de su tiempo. En *La venganza de Agamenón*, los descarnados reproches de una violentada Elecha se atemperan en un doloroso discurso en el que suplica la compasión del cielo, así como atenúa la libidinosa arrogancia y la impasibilidad matricida de Clitemnestra, otorgándole unos instantes de pesar verdaderamente conmovedores ante la pérdida del hijo, dolor que es relativamente exangüe en la asesina que retrató Sófocles¹²³:

Clitemnestra. - Es extraño dar a luz. No se consigue odiar a los que has engendrado, ni aun sufriendo males por ellos.

Pedagogo. - En vano hemos llegado, a lo que parece.

Clitemnestra. - Ciertamente que no en vano. ¿Cómo podrías decir en vano, si me vienes con pruebas fidedignas de la muerte de quien, nacido de mi vida, pero apartado de mis pechos y de mi alimento, vivía fuera de la patria, desterrado, y no me había visto desde que salió de esta tierra y, reprochándome el asesinato de su padre, me amenazaba con llevar a cabo hechos terribles, de suerte que ni de noche ni de día podía yo cubrir los ojos con dulce sueño, sino que el tiempo, momento a momento, pasaba como si fuera a morir? Pero ahora, en este día, he sido liberada del temor que sentía ante ésta, y ante aquél. Ésta era para mí mayor daño por vivir conmigo y estar bebiendo siempre la sangre pura de mi vida. Ahora, por lo que se refiere a sus amenazas, podré vivir tranquila. (Sófocles, 1981, pp. 403-405 vv. 770-788)

Ante la noticia de la muerte de Orestes, Clitemnestra muestra sensaciones más próximas a la sorpresa que a la verdadera pena, llegando incluso a alegrarse de la muerte de Orestes y lamentando que no comparta su misma suerte la hija. Pérez de Oliva

¹²³ Además, evita también la mención que le reprocha Electra sobre los hijos que ésta tuvo con Egisto (Erígone y Aletes), eludiendo ampliar en demasía los detalles de este amor adúltero: «Dinos, si quieres, por qué motivo cometes ahora las más vergonzosas de las acciones, cuando te acuestas con el criminal, con cuya ayuda has matado antes a nuestro padre, y tienes hijos de él y has desechado a los que engendraste antes en tu matrimonio legal.» (Sófocles, 1981, p. 397 vv.585-590)

intercala, sin embargo, antes del conclusivo alivio al morir con Orestes la amenaza de su vida, una abatida evocación de la madre por su hijo fallecido:

Ayo. - Orestes tu hijo cuyas fuerças y osadia crescian con peligro de tu vida y la de Egisto, agora que ya era de edad de ser temido, murio en vnas fiestas. Estas son las nueuas mas agradables a ti que el penso, poder te embiar.

Clitemnestra.- No me son tan agradables como piensas: porque no es ligera cosa alegrarse la madre en la muerte de su hijo. Agora se despierta en mi vn amor que primero estaua ascondido. Como quando suele el viento lleuando la ceniza consigo dexar las brasas manifiestas que primero no se veyan, asi agora quitado el temor que ami hijo tuue con el nombre de su muerte resplandesce manifiesto amor, que le tenia no sentido. En este punto combaten en mi coraçon la seguridad de mi vida y la muerte de mi hijo, mi seguridad demanda alegria, y su muerte no me la consiente. Pero justo es que yo me consuele, pues perdio la vida, que no podia durarle, sin que diese ami la muerte. Mejor es que muera temprano, que despues mas tarde culpado con mi sangre. (Pérez de Oliva, 1528, lib. a vi)

En *Hécuba triste*, suaviza la visceral irritación de la protagonista (ya en el propio título la adjetiva como “triste”) o la soberbia de Polixena¹²⁴, permutándolas en una mansa y abnegada aquiescencia con la que asumen el sacrificio y el sufrimiento como la lógica respuesta que la noble naturaleza de sus figuras requería, en actitudes más similares a las mártires del ideario cristiano que a las coléricas heroínas argivas y troyanas. También, la condición de servidumbre del Ayo (Pedagogo en Sófocles) es elevada en la tragedia castellana, al cual dirá Orestes «amar como a un padre», cuando en la original griega en el diálogo análogo, Orestes lo compara con «un caballo de buena raza».

Frente a aquellos que ven en la modificación del coro el gran error del autor cordobés, vemos estos cambios vinculados a la humanización de los personajes, integrando las intervenciones del coro como la réplica que subraya el conflicto de las

¹²⁴ «En la antigüedad clásica, la figura de Polixena, exclusivamente vinculada a su sacrificio, suele tener un papel irrelevante como personaje escénico al punto que ninguna de las tragedias que ha llegado íntegra hasta nosotros lleva por título su nombre. Se sabe de la existencia de tres Polixenas griegas: una de Sófocles, una de Nicómaco de Alejandría, de las que quedan unos pocos fragmentos, y otra de Eurípides, perdida. En *Hécuba* y las *Troyanas* de Eurípides, en la *Eneida* de Virgilio (III, vv. 320 y ss.), en la *Metamórfosis* de Ovidio (XIII, vv. 429-575) y en las *Troyanas* de Séneca se dedica un espacio más o menos relevante a la inmolación de Polixena y al dolor que inspira a quienes asisten a ella, especialmente a su madre Hécuba. En ellas el causante de su muerte, y a veces el ejecutor material de la misma, es Neoptolemo, esto es, Pirro. En las *Troyanas* de Eurípides, Hécuba menciona a su hija Polixena creyéndola todavía viva y es Andrómaca quien narra en un solo verso el consumado sacrificio». (Busquets, 2014, p. 268)

protagonistas, herencia de los originales grecolatinos¹²⁵, con el aditamento de un planteamiento personal del propio coro. De esta forma, se transforma en una suerte de personaje colectivo que no solo asume el sufrimiento del héroe, sino que lo experimenta conjuntamente, entendiéndolo como el abuso de la tiranía sufrido por el pueblo que acompaña a nuestras heroínas, y no como una maldición que los veleidosos dioses destinan al héroe. Pérez de Oliva incluye así en su teatro una dimensión social, emparentándolo con argumentos que formarán parte, con reconocido éxito, de la Nueva Comedia¹²⁶. Este camino será especialmente explorado por aquellas obras con un marcado carácter trágico, en las que se subraya específicamente la crueldad de los monarcas, justificando las acciones temerarias en oposición al despótico ejercicio del poder¹²⁷. Si bien, en Pérez de Oliva, y sin olvidar el peso didáctico que traslada a sus obras en consonancia con el Teatro Universitario, el coro funciona como versátil instrumento mediante el que también se sirve para disponer las enseñanzas morales y escolásticas.

Es aún más explícito en el caso de *Hécuba triste*, en el que vemos como el personaje del Coro se transforma de la colectividad de mujeres a casos individuales, en los que se autodefine como un individuo único personalizándose en una identidad

¹²⁵ Romero Mariscal indica cómo el coro trágico recupera la tradición de la Grecia arcaica y preclásica, en la que «formar parte de un coro equivalía a estar integrado en la sociedad, a formar parte activa del tejido social que permite disfrutar del placer del arraigo a una comunidad» (Romero Mariscal, 2017, p. 1). En este sentido, entendemos que Pérez de Oliva retoma esta concepción, adaptando la entidad del coro, sin desvirtuar su esencia, al conjunto común de una sociedad que participa activamente en los acontecimientos de la tragedia.

¹²⁶ Galván explora las diferentes vertientes desde las que se ha incluido en la Comedia Nueva el tema de la autoridad, tanto para afirmarla como para corregirla, concluyendo en cualquier caso que fue este un tema especialmente explotado en el teatro de los siglos XVI y XVII (Galván, 2009). Podemos extrapolar aquí las conclusiones que recogía Arellano, aunque centradas en los ejemplos de los dramaturgos de la generación posterior, sobre esta preocupación por el ejercicio del poder trasladada a las tablas, con componentes que ya están presentes en las tragedias de Pérez de Oliva: «Vastos territorios en la literatura y el arte del Siglo de Oro se caracterizan por la exploración de los mecanismos del poder y sus límites, por el ejercicio de la autoridad y sus requisitos, y no menos amplias son, en este sentido, las intersecciones entre los ámbitos de la realidad y la producción literaria.» (Arellano, 2011, p. 9)

¹²⁷ Es interesante incluir aquí la reflexión de Anxo Abuín González, donde señala como en la concepción del teatro nacional se generará un espacio que funcione como contraste ante el ejercicio del poder por parte de los gobernantes, generando un «escenario en el que los ciudadanos pudieran debatir sobre asuntos de interés común y configurar un horizonte de experiencias sobre las que construir un proyecto o inventar una tradición; un espacio entre la sociedad y el Estado (en los casos en los que este existiera; si no, quizás convendría hablar de *contraespacios* públicos, de función *contrahegemónica*), donde los individuos se comprometen en un debate racional sobre un proyecto social común, donde, en definitiva, se forma la opinión pública. La institucionalización de los discursos literarios nacionales corrió pareja a la consolidación posible de los teatros, de manera que en ellos se sustentaba el futuro de la conciencia nacional.» (Abuín González & Tarrío, 2004, pp. 255-256)

particular, pasando de la tercera a la primera persona en sus propios parlamentos, de forma que se compone por mujeres que llegan a concretarse en una única persona.

En el momento del agón, en el que Hécuba acaba de descubrir el cadáver de Polidoro en una escena en la que sólo participan la reina y el coro, incluso se dirige hacia sus compañeras interpelando a una sola de ellas, a la que reconoce como a una antigua criada:

Tu vieja criada que en mi cámara solias seruirme, ve a Polimnestor con el mensaje que te dire. Hallarlo has ay entre los Griegos, que yo lo vide y ralla con sus hijos. Dile pues que yo mucho le ruego, que me venga a hablar, porque quiero dezirle donde queda en Troya nuestro thesoro enterrado, para que lo guarde ami hijo Polidoro. Y mira en tu gesto no muestres mas dolor o tristeza, que requiere tu catiuero. Vosotras mugeres llegame aca esse corpecito emboluerlo he en estos lienços de mi cabeça, pues no me ha dexado fortuna otras riquezas, con que enterrarlo. (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. P r p.113 r)

En los siguientes dos apartados, el Coro sufre una duplicidad, al descomponerse en dos grupos: el primero, que acompañó a Policena, y vuelve ya, una vez terminado el sacrificio de la joven troyana, sumándose al segundo grupo de compañeras que quedaron aguardando con Hécuba, y acaban de enterrar dulcemente el cuerpo sin vida de Polidoro. Esta duplicidad se aprecia al partir la escena de una nueva disposición de los personajes¹²⁸. Su intervención en esta segunda parte del ritual funerario del joven príncipe es particular, puesto que interviene con parlamentos que anuncian lo acontecido durante la oblación a Aquiles de Policena, y parlamentos en los que el Coro relata a las compañeras el aciago hallazgo del último del linaje de Príamo, respondiendo siempre al mismo apelativo.

¹²⁸ Cada una de las partes de la obra inicia con la relación de personajes que participan en cada tramo de la tragedia. En las escenas V y VI vemos dos veces Coro y Hécuba como los personajes participantes, señalando tal vez con este inciso la incorporación de aquellas integrantes del coro que habían acudido al sacrificio de Polixena para la escena VI.

Coro. Ya vuelven las mugeres nuestras compañeras, que con Policena auian ydo. Llamemos a Hecuba, sabremos con ella lo que ha pasado. Señora despierta, oye Señora. No responde, muerta parece que esta. Leuanta Señora, veras las mugeres que fueron con Policena, que han ya vuelto.

Hec. Ado estan?

Cor. Aqui estamos, mira Señora, ya somos llegadas. (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. P2).

Esta partición del grupo coral se vuelve a dar en la escena de la venganza contra Polimnéstor, donde, como señala Vélez Sainz, Pérez de Oliva innova al comprometer al coro como un personaje activo de la obra que «entra plenamente en la *kinesia* o movimiento escénico» (Vélez Sainz, 2018, p. 203). Mientras en el plano oral, el coro, con una funcionalidad tradicional, describe la cruenta narración de los hechos, parte del mismo participa en la ejecución de los hijos y sujetan al rey tracio mientras Hécuba le atraviesa los ojos.

Cabe preguntarse el porqué de la elección de la *Electra* de Sófocles y la *Hécuba* de Eurípides en Pérez de Oliva. *Electra* es una de las últimas composiciones del poeta griego¹²⁹. Recibe por título el nombre de la protagonista, porque el interés de Sófocles no es la victoria de Orestes: la obra no orbita en torno a la consecución de venganza por parte del príncipe de los argivos, sino en los profundos conflictos internos en los que se debate la mísera Electra. Al pertenecer a los dramas de la época madura de Sófocles, vemos rasgos de un teatro evolucionado, donde los protagonistas ya no actúan como entes aislados, sino que sus relaciones se hacen más complejas, hilando una intrincada trama entre todos los personajes que participan en la tragedia. Esto repercute también en su relación con la divinidad: frente a la simplicidad de conflictos centrados en la obediencia o desobediencia de los imperativos de las deidades, ahora la disyuntiva tiene que ver con el carácter del personaje y con su autocuestionamiento. El peso trágico reside en la intimidad del protagonista y no en el contexto circundante. En este sentido, este alejamiento de lo divino para centrarse en lo humano concuerda con el pensamiento y el interés humanista¹³⁰.

¹²⁹ Representada en torno al 420-415 a. C. (Morenilla Taléns, 2008)

¹³⁰ «el teatro de Sófocles afirma, pregona y celebra la dignidad inherente del ser humano: el sufrimiento, el aislamiento y la aniquilación acendran al hombre, al héroe, le hacen ser más él mismo, ponen de relieve el elemento indestructible, inalienable que hace que el hombre se eleve desde el abismo hasta la altura de los dioses.» (Hualde Pascual & Sanz Morales, 2008, p. 117)

Para el caso de Eurípides, resulta fundamental el momento político que vive Atenas cuando se estrena *Hécuba*¹³¹, con el espíritu quebrado por la guerra contra Esparta¹³² y una situación económica en marcada decadencia. El ánimo del público que asistiría a esta representación pugnaba por romper con las creencias tradicionales a favor de los postulados sofísticos y racionalistas de las nuevas corrientes filosóficas; lo divino como motor ejecutor del mundo pierde peso frente a la libertad personal, el hombre se sitúa en el centro del universo. Podemos encontrar en este punto evidentes paralelismos en cuanto al momento en el que Pérez de Oliva compone su versión de *Hécuba*. Máxime, cuando este clima se traslada, lógicamente, al arte, propiciando la selección de protagonistas cuyas tragedias no responden a los designios de la divinidad. Ahora el eje que mueve las tramas se centra en la pasión humana y en los conflictos que los propios hombres generan a través de ella:

Es el momento de una tragedia nueva, con menos importancia del coro y de lo trascendente, con reflexiones y monólogos más desarrollados, con una mayor lucha existencial, con un sentimiento más pesimista y desencantado, con una mayor presencia de mujeres o personajes antes insignificantes, y también con un mayor dominio de la retórica y sus artificios. Es el momento de personajes solos, caídos, sufridores, desesperados, con rabia, pero en lucha. (Harto Trujillo, 2015, p. 83)

La tragedia de *Hécuba* transita alrededor del restablecimiento de la justicia como castigo oportuno a la impiedad. La venganza de Hécuba es necesaria: asume el sacrificio de Polixena con un dolor visceral pero resignado: es un acto de guerra, como cautiva nada puede hacer respecto al reparto del botín por parte de sus conquistadores. Pero el asesinato de Polidoro ya no responde a la guerra, sino a una traición motivada además por la codicia. La ruptura de la promesa en Polimnéstor supone una infracción gravísima que no puede quedar sin restitución. Terreno abonado, en definitiva, sobre el que los postulados de la corriente humanista y cristiana del Renacimiento podían sustentar sus raíces. Las terribles acciones que persiguen Electra y Hécuba responden a imperativos morales que se auto justifican a sí mismos, poniendo, en Pérez de Oliva, la esperanza en un Dios misericordioso que castiga al infame y premia al piadoso.

¹³¹ Medina González fecha su estreno en el 424 a. C. (Eurípides, 1977)

¹³² Este pesimismo vinculado al conflicto bélico resulta evidente si analizamos la tríada troyana en Eurípides (*Andrómaca*, *Troyanas* y *Hécuba*) centrada en los personajes de las vencidas, en los horrores de la guerra, y en la muerte de los inocentes (Polidoro y Astianacte).

Esta idea individualizada de la acción/delito-reacción/venganza, entendida como una respuesta acorde y concreta, supone en sí misma una novedad, aunque respete estrictamente el argumento original. Como reseña Eduardo Pérez-Rasilla, la culpa en la tragedia griega suele devenir y originar una cadena de desgracias que concatena a lo largo de generaciones el infortunio de los protagonistas¹³³. En Pérez de Oliva la selección de los acontecimientos, especialmente en cuanto a la inclusión de detalles no presentes en las originales de las que parte, responden a la determinación por presentar unos culpables evidentes frente a unos héroes impolutos que cumplen con el principio de *deus ex-machina*. Clitemnestra, Egisto y Polimnéstor han incumplido las leyes divinas (los primeros rompiendo «las sanctas leyes del ayuntamiento», y el segundo «olvidado con la vil codicia del tesoro el amor y la fe», faltando a su promesa dada a Príamo y Hécuba de ocuparse del joven príncipe Troyano). Así, las venganzas castigan la ruptura moral desde la vertiente individual y desde la vertiente política.

La solución aséptica adoptada por Oliva lima de nuevo los agudos filos de la tragedia griega que nos sitúa ante conflictos en los que lo existencial adquiere una dimensión inquietante y grandiosa, de tal modo que nos sentimos delante de un abismo de incertidumbre y desvalimiento. El ser humano se encuentra impotente ante un destino que manejan arbitrariamente unos dioses de los que se esperaría justicia, pero que, con frecuencia, se muestran hostiles. Ese vértigo no se siente, sin embargo, al leer las tragedias de Oliva, aunque no falte en sus traducciones la expresión vigorosa y patética de los conflictos de los dos personajes centrales: Electra y Hécuba, respectivamente. (Pérez-Rasilla, 1994, pp. 213-214)

Por otro lado, la ideología cristiana de su tiempo demandaba la supresión de todas las alusiones mitológicas¹³⁴ de las originales griegas, por lo que Pérez de Oliva conmuta los rituales helenos por elementos próximos a la liturgia católica, y en última instancia, acordes a la experiencia religiosa del público renacentista. Por ejemplo, vemos como el

¹³³ En el mismo caso de Orestes puede verse claramente con el relato completo de la *Orestíada*: Agamenón merece la muerte a manos de Egisto como hijo de Atreo quien engaña cruelmente a su hermano, Tiestes, padre de Egisto, ofreciéndole a sus propios hijos como banquete. Orestes venga a Agamenón acabando con la vida de Egisto y de su madre, crimen perseguido por las erinias hasta enloquecerlo. La culpa se traspaşa de abuelos a nietos en una larga sucesión en la que intervienen los intereses particulares de determinadas deidades que amparan o maldicen a los infelices humanos. Pérez de Oliva toma y evita las partes de la historia que le interesan cortando esa secuencia maldita, al presentar un Agamenón prudente y sabio, merecedor de venganza y capacitado para ejercer justicia.

¹³⁴ Pérez de Oliva realizaría el mismo proceso de depuración de los elementos mitológicos y paganos, además de la supresión de las referencias literarias clásicas de Aristóteles, Virgilio, Plinio o Séneca, incluidas por Anglería, en su relato sobre el descubrimiento americano *Historia de la invención de las Yndias* (Raúl Marrero-Fente, 2001)

espectro de Polidoro (su alma en la versión castellana) incluye en su parlamento inicial una desoladora descripción del infierno donde han ido a parar los cadáveres troyanos, mucho más prolija en lúgubres detalles que las breves palabras sobre el Hades que dedica el infante en la obra de Eurípides; sin duda un discurso que resultaría disuasorio para los posibles pecadores.

Las oblaciones y sacrificios de animales se convierten en incienso y oraciones, las piras funerarias en sepulcros, y los vaticinios proféticos en evocaciones nacidas del remordimiento. Se permutan las libaciones e inmolaciones que los hermanos ofrendan en la tumba del padre (Electra envía a Chrisothemis a depositar sus cabellos y el ceñidor de su túnica, Orestes derrama leche, alimentos y también deja un mechón) por incienso; y la urna funeraria por una «caxa adornada» similar a un ataúd, elementos más acordes con los rituales funerarios de las creencias cristianas. Son estos, cambios menores que no varían el sentido paralitúrgico que los mueve, pero sí proporcionan imágenes reconocibles con las ideas trascendentales que representan a partir de la conversión de los elementos presentes en las obras originales a símbolos que se utilizasen en el siglo XVI para esta comunicación entre Dios y los hombres.

Por ejemplo, si en Eurípides se relata que los asistentes al sacrificio acuden con ramas y exequias con que cubrir su virginal cuerpo o avivar la pira sacrificial para tapar a la joven, sobrecogidos por lo imponente de su carácter frente a la muerte, Pérez de Oliva reconduce la escena para aproximarla a una costumbre más fácil de asimilar en cuanto al sepelio:

¡Te estás quieto, oh malvadísimo, sin tener en tus manos un peplo ni un adorno en honor de la joven? ¿No vas a ir a dar algo para la en extremo animosa y extraordinaria de alma? (Eurípides, 1999, p. 26 vv. 580)

Y movidos de grande compassion, todos le hazian la fiesta, que un cuerpo muerto puede recibir. Cubrianla toda de flores y hojas, y quemaban encienso y otros olores, y hazian grandes prometimientos para adornarle la sepultura. (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. P4 v p.116 v).

Todas estas modificaciones no eliminan, sino que acentúan el trasfondo espiritual que incita a los personajes a actuar, con la salvedad de que aquí los designios divinos sirven al propósito catequético recuperado del teatro medieval alegórico. Se canjea el

impetuoso capricho de las deidades griegas por los imperativos de equidad y bondad que exige un Dios cristiano fraternal, cuyos preceptos responden al imperio de la justicia por encima de los mandatos humanos, ratificando la efímera existencia terrenal frente la eternidad celestial¹³⁵. Pérez de Oliva utiliza el conflicto de los personajes para ponerlo al servicio de la doctrina moral y filosófica humanista¹³⁶, supeditando en ambas tragedias a la compasión divina la restauración de la justicia, mediante el ecuánime asesinato de los inmorales usurpadores, o la cabal piedad de Agamenón. Todas estas cuestiones no hacen sino apoyar la premisa de que Pérez de Oliva maneja conscientemente las formas trágicas en su teatro en aras de conformar unas obras que, aunque parten de un origen específico, responden a inquietudes y aspiraciones muy diferentes. En su tanteo con la tragedia canónica consiguió componer unas obras profundamente singulares cuya riqueza en forma y estilo aún no han terminado de explorarse. Si con su *Anfitrión* ensaya la exaltación del castellano para tratar temas dignos, y en *Electra* consolida los principios pedagógicos, con *Hécuba* demuestra la gravedad y grandeza del estilo trágico puramente español.

¹³⁵ Lasso de la Vega afirma en la introducción de las Tragedias completas de Sófocles para la editorial Gredos, a propósito de *Electra*: «Los dioses se ajenan, en su acción directa, del mundo de los hechos y dolores humanos. Naturalmente el orden, que reside en el regazo de los dioses, se cumple finalmente y lo que ha de suceder, sucede; pero la intriga humana gana importancia, aunque sólo sea para a la postre, en imprevista tornavuelta, acarrear nuevo dolor al hombre.» (Sófocles, 1981, p. 87). Frente al rigor implacable de Apolo, en Pérez de Oliva, las alusiones a la divinidad cobran un cariz mucho más compasivo y cercano.

¹³⁶ Sobre esta concomitancia entre la ideología y la religión en Pérez de Oliva indica Henríquez Ureña: «La ética del Maestro Oliva es la del cristianismo, en ocasiones contaminada con el orgullo del Renacimiento.» (1998, p. 131)

5. Una Electra castellana y portuguesa

No cabe duda de la tortuosa senda abierta por el autor cordobés, bien difícil en cualquier caso de imitar tanto por la singularidad que suponía la adaptación de la tragedia griega al pensamiento y estilo del teatro renacentista español, como por la ausencia de reimpresiones que mantuvieran activa la memoria de estos aislados experimentos trágicos. Sin embargo, esta tentativa aislada y solitaria en el tumultuoso y variopinto escenario del primer teatro clásico en la Península Ibérica, contó con un emulador: en Lisboa Anrique Aires Vitória¹³⁷, publicaba *A vingança de Agamenon* en 1536. Además del título, ambas obras ejemplifican el espíritu renovador que conquistaría los escenarios de la península, y acabaría por imponer profundas transformaciones en el ámbito teatral renacentista.

Las dos comparten dos factores fundamentales que actuaron en esta transformación de las letras: la corriente ideológica humanista con la consecuente innovación artística, política y pedagógica implantada desde los círculos académicos y literarios de toda Europa; y el novedoso afán por encumbrar las lenguas vernáculas, presente en la intencionalidad de los dramaturgos, a través de la creación de un teatro de carácter patrio capaz de llegar al mayor número de público posible.

Al mismo tiempo que los reinos peninsulares se expandían allende los mares por territorios ignotos, surgía conjuntamente a este anhelo de descubrimiento de nuevos mundos el de conquistarlos también en el plano intelectual. La nueva visión del mundo demandaba su traslación al plano del conocimiento, y en este sentido, los humanistas del renacimiento descubrieron en los grandes pensadores del pasado clásico la forma de traducir la magnitud del mundo a través de sus textos. Esta renovación se viviría especialmente vinculada al ambiente universitario. Salamanca, Lisboa, Alcalá de Henares, Évora y Coímbra, compiten con los focos culturales de París y Roma, gracias a estos programas humanistas universitarios, que favorecieron el intercambio de saberes entre Italia y la Península Ibérica, así como el contacto entre eruditos de toda Europa entregados a la labor de traducción y recuperación de los textos grecolatinos. Sobre la concomitancia entre el humanismo académico y la creación de un teatro trágico nacional en Portugal, nos dice María Rosa Álvarez Sellers:

¹³⁷ Se sigue la nomenclatura que aparece en el Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XV. En los textos anteriores aparece transcrito como Anrique Ayres Victoria.

En 1537, D.João III había transferido la Universidad desde Lisboa a Coimbra, y se inauguraron los Estudios Gerais en su Colégio das Artes, donde estudió Ferreira y donde ejercerían importantes humanistas como Diogo de Teive, André de Gouveia, João da Costa o Jorge Buchanan, los cuales concebían el teatro como un valioso instrumento pedagógico que permitía conciliar la imitación de los modelos grecolatinos con las innovaciones propias de la creación de un corpus nacional. (Álvarez Sellers, 2013, p. 2)

También, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, dedicado a recopilar las traducciones portuguesas de obras grecolatinas realizadas por los humanistas lusitanos durante los siglos XV y XVI, en la introducción a su catálogo da fe del entregado afán de los estudiosos portugueses por trasladar a la lengua vernácula numerosos y diferentes saberes del mundo heleno y romano, auspiciados por sus gobernantes, quienes veían en las figuras de Cicerón y Séneca la representación de pensamientos acordes con la filosofía política y educativa de su tiempo. Al respecto de esta afanosa curiosidad resume:

De este modo, en primer lugar, habría que situar los textos de carácter literario con predilección hacia los poetas Horacio, Ovidio o Anacreonte, y algunos dramaturgos como Sófocles o Plauto. En segundo término, destacarían los textos filosóficos y de índole moral de escritores de la envergadura de Plinio, Epicteto o Séneca, aunque el que despierta un mayor interés en los medios intelectuales portugueses es Cicerón, cuya obra será la base para la construcción cultural del humanismo cívico lusitano desde las primeras décadas del siglo XV. (Vargas Díaz-Toledo, 2016, p. 23)

El segundo factor que mencionábamos como motor creador de estos experimentos trágicos, era el probado interés por alzar las lenguas vernáculas a través de las manifestaciones científicas y artísticas, hasta el momento, relevadas mayoritariamente al uso del latín. Así lo refleja Rita Marnoto en el análisis que hace respecto al influjo de la corriente humanista en la poesía y la narrativa portuguesa de comienzos del siglo XV, al afirmar que «La creencia en el valor formativo de las Letras y en la alta contribución que pueden dar a la formación cívica del ciudadano y al bienestar social, es ciertamente un tema fundamental del ideario humanista.» (Marnoto, 2000, p. 166).

A pesar de los numerosos tratados y gramáticas de las lenguas romances que ya venían publicándose desde los últimos años del *Quattrocento*, lo cierto es que el gran impulso en la consolidación del uso de las lenguas vernáculas vino dado fundamentalmente por los autores líricos y dramáticos. Y especialmente, en la decisiva

evolución transformadora que se les da a los géneros literarios durante el Renacimiento. También en Portugal, el teatro, aunque irá abandonando la impronta de los temas religiosos y la ritualidad litúrgica, tomará de la tradición medieval la labor formativa y catequética, a la que sumará la crítica social y burlesca del entremés o *arremedilhos*, la espectacularidad y artificio del teatro cortesano, y la incorporación de personajes populares y argumentos vinculados a la historiografía nacional, fácilmente identificables por el espectador.

En 1536, ocho años después de la primera edición de la tragedia castellana a cargo de Juan de Junta en Burgos, aparece en Portugal la obra *Tragédia da vingança de Agamenon*¹³⁸ del poeta luso Anrique Aires Vitória. De esta obra no se ha conservado lamentablemente ningún original. Contamos con la reimpresión a cargo del editor Germão Galhardo, de 1555 en Lisboa¹³⁹. El subtítulo de la tragedia señala igualmente que el argumento es de Sófocles, poeta griego, y ha sido traducida¹⁴⁰ a la lengua lusitana el 15 de marzo de 1536. La edición de 1555 se compone de 20 folios (40 p.) con signatura A²⁰ con el texto en dos columnas de 34 renglones. No tiene preliminares, aunque el autor inserta antes de los prólogos un prefacio, a modo de dedicatoria, y un epílogo final en el último libro. Actualmente se encuentra disponible el facsímil de 1555 digitalizado por el Centro de Estudos de Teatro, en el maravilloso y utilísimo portal *Teatro de Autores portugueses do séc. XVI*¹⁴¹, dirigido por el profesor José Camões, dentro de la magna y soberbia labor de recopilación del teatro en lengua portuguesa que están llevando a cabo

¹³⁸ Es el título completo *Tragédia da vingança que foi feita sobre a morte del rei Agaménom. Agora novamente tirada de grego em linguagem, trovada por Anrique Aires Vitória, cujo argumento é de Sophoelles, poeta grego. Agora segunda vez impressa e emendada e anhadida pelo mesmo autor.*

¹³⁹ En el tercer Tomo del *Diccionario Bibliographico Portugez* de Innocencio Francisco da Silva, describe las complejidades que sufrió para encontrar un ejemplar de esta obra, catalogado como perdido desde el siglo XVIII (donde por primera vez se menciona en el catálogo bibliográfico que compusiera António Ribeiro do Santos, *Memoria para a história da typografia portuguesa do seculo XVI*), finalmente hallado en la colección de Saldanha Machado, tesorero de la Casa de la Moneda (Francisco da Silva, 1859, p. 181). En 1918, Francisco María Esteves Pereira, realiza una edición crítica, como él mismo refleja, a partir del único ejemplar conservado, cedido a la Academia das Ciências de Lisboa por el Conde de Samodães, reseñando también en la introducción al texto el olvido en el que cayó esta obra: «Pela impressão da tragedia *A Vingança de Agamenon* é restituída à literatura portuguesa uma obra composta na primeira metade do século XVI, conhecida quâsi sómente de nome, e que a pesar do seu grande merecimento tem estado sequestrada hã mais de três séculos, não intencionalmente pelos sucessivos possuídores do único exemplar existente, mas pelo descuido e esquecimento dos eruditos.» (Ayres Victoria & Esteves Pereira, 1918, p. 4)

¹⁴⁰ Francisco María Esteves Pereira aclara este punto, indicando «No título da tragédia *A Vingança de Agamenom*, de Anrique Ayres Victoria, não se diz a linguagem para a qual a tragédia de Sófocles foi tirada do grego; mas a expressão ‘tirada em linguagem’ era geralmente usada, quando se tratava de traduções feitas do grego ou do latim para as línguas modernas ou romances. Também na segunda das estâncias que se seguem à exortação do autor não se diz de que obra foi traduzida em nossa linguagem a tragédia portuguesa.» (Ayres Victoria & Esteves Pereira, 1918, p. 14)

¹⁴¹ Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [online]. <<http://www.cet-e-quinientos.com/>>

desde este centro de investigación literaria. El mismo José Camões realizó una edición crítica de esta tragedia, publicada en el 2011, en la que se incluye una edición sinóptica de las versiones castellana y portuguesa a cargo de Manuel Calderón Calderón, de la que hablaremos con mayor detenimiento en el próximo capítulo.

La obra de Aires Vitória coincide con la de Pérez de Oliva al constituirse como el primer contacto con la tragedia canónica aristotélica en portugués¹⁴². El cotejo de ambas evidencia claramente que los versos lusitanos beben de la prosa castellana, puesto que, salvo aquellas variaciones que lógicamente requeriría el traspaso a la métrica de quintillas de siete sílabas en redondilla mayor por parte del poeta portugués, el contenido de los diálogos es idéntico en ambas versiones¹⁴³. Quede esta aseveración clarificada a partir de los primeros versos que declama Elecha, en los que la heroína suplica piedad y consuelo a la naturaleza ya que ningún otro se la presta:

Elecha. O tierra, o ayres, o lumbres
que en el cielo resplandesceys
testigos de mis llantos,
dezydme si sabeys, ¿asta
quando durara mi vida
atormentada? Ya no ay
gentes que no sientan mis
gemidos, ni lugar de mi
morada que no mane con mis
lágrimas, todos saben mis
querellas y nadie me da
consuelo. Mas que consuelo
puede auer para mi/ que estoy

Elecha. O lunes, terra e ar,
que no ceo resplandeceis,
vinde a testemunhar
mina pena e meu pesar:
dizeyme se sabeis,
ate quando durara
minha vida atormentada,
e quando se acabara,
porque me desejo ja
della ser cedo tirada.

¹⁴² Se adelanta así a la tragedia portuguesa más célebre, *Castro*, de Ferreira, de 1557, pero impresa por primera vez en 1587. También antecede a Sá de Miranda y sus intentos por introducir los modelos clásicos y cómicos en Portugal a partir de los modelos de Terencio y Plauto, con las comedias *Os Estrangeiros* (compuesta en prosa y publicada en Coimbra en 1559) y *Os Vilhalpandos* (publicada en 1560), además de la tragedia de la que sólo se conservan algunas líneas, *Cleopatra*, de alrededor de 1552. (do Couto, 2004)

¹⁴³ Esteves Pereira refrenda que el origen de la tragedia portuguesa estaba en su homónima castellana de Pérez de Oliva. Además de observar la equivalencia en los títulos, personajes, prólogos, número de escenas, disposición de los acontecimientos y parlamentos, y las ideas expresadas, detecta en la obra lusitana la presencia de un proverbio castellano, definitivamente tomado de una lectura de la versión castellana, así como una serie de términos que interpreta como vestigios de la tragedia castellana que se han trasladado hasta la composición de Ayres Victoria. (Ayres Victoria & Esteves Pereira, 1918, pp. 14-15)

entre tales dolores (Pérez de
Oliva, 1528, lib. a iii r)

Ja nam ha gentes que sintam
estes meus tristes gemidos:
e as casas donde abitam
os laoures se despitam
com lagrimas de meus gemidos.
Que conforto posso ter,
pois estou antre estas dores (Vitória,
1555, bk. A iv)

Aires Vitória utiliza la redondilla mayor dispuestos en quintillas agrupadas de dos en dos, con rima *abaab* o *abbab*. Este ciertamente es el verso popularmente utilizado en los poetas de principios de siglo, presente también los autos de Gil Vicente, Luis Camões y Sá de Miranda. Aunque Camões entiende este recurso como una traición a la prosodia de Sófocles «a métrica grega foi substituída pela redondilha maior (com rimas *abaab* u *abbab*), metro popular que atraiçoa a gravidade e o alto estilo da tragedia» (Anrique Aires Vitória & Camões, 2011, p. 14), paradójicamente, el uso de esta forma de rima conecta esta obra con un teatro de carácter popular, aunque en cuanto al contenido y el lenguaje las aspiraciones son similares a las de Pérez de Oliva en torno a la dignificación de la lengua. En este sentido, la versión lusitana, de alguna manera, apuntala la propuesta del autor castellano dirigida a la composición de un teatro que permitiera la convivencia de las formas trágicas puras revitalizado a partir de la nueva visión del teatro que iba conformándose en la Península Ibérica.

Respecto a su autor, poco o ningún dato biográfico nos ha llegado de su vida, únicamente podemos conocer que se atribuye su nacimiento a la ciudad de Porto, a raíz del colofón que aporta dónde y cuándo terminó de traducirse la obra. De su impresor, Germao Galharde, frances de nacimiento, sí que encontramos más datos, y es reseñable aquí como, frente al aparente desconocimiento y relevancia del poeta portugués, su obra fuera impresa a cargo de uno de los impresores más prestigiosos del siglo XVI, con una prolija producción editorial desde comienzos del siglo¹⁴⁴.

¹⁴⁴ «Germão Galharde, francês de nação, o que elle não deixou de recordar-nos em algumas de suas assignaturas, foi, como anda sabido, o mais operoso impresor que teve o XVIº seculo portugês. Estabelecido em Lisbôa pelos primeiros annos delle, conhecem-se, executadas no espaço de mais de quarenta annos, e até 1560, data da su norte, '70 deições' sahidas da sua officina, sem contar as leis avulsas, impressas em geral, numa folha apenas.» (de Brito, 1911, p. 44)

Como ocurre con su homónima castellana, tampoco se ha encontrado hasta la fecha ningún testimonio que permita aseverar si esta tragedia llegó a representarse en un teatro portugués, por lo que tradicionalmente se ha analizado de modo similar al acercamiento que se suele hacer con la obra del maestro cordobés: motivada principalmente con el fin de servir de instrucción moral o ejemplo, sumergiéndose así en la corriente humanista que concibe la educación entendida como el máximo ideal del individuo. Indudablemente, las versiones portuguesa y romance discurren por los mismos caminos, tanto formales como intelectuales.

Aires Vitória no sólo conserva los mismos cambios de Pérez de Oliva¹⁴⁵ (incluyendo los dos prólogos que mantiene en prosa sin versificar), sino que, en ocasiones, remarca aún más la distancia con el original para acomodar completamente la tragedia canónica a los nuevos tiempos. El coro, o “dueñas” del autor castellano, pasa directamente a convertirse en dos damas de compañía en la versión lusitana, nombradas como Climines y Ethra. También hace participar a Píldes con parlamentos propios, en los que se incluye la escena novedosa que sirve al propósito de enaltecer su amistad, y sigue la disposición de los acontecimientos presente en las escenas de Pérez de Oliva con rigurosidad. En este sentido, Camões entiende que, aunque respete en rasgos generales la estructura presente en Sófocles, no se puede hablar de recreación del mito griego, sino de una reinterpretación:

apropriando-se de uma tradição lendária e literária, um original sopro criativo, animado de uma consciência e de uma intencionalidade diferentes, modela uma nova forma de dizer o mito, expressão de um outro pensar e de um outro sentir. (Anrique Aires Vitória & Camões, 2011, p. 13)

Como ocurre con la tragedia de la que parte, las alteraciones sobre el original griego responden también a la nueva mentalidad para la que se escribe esta tragedia. Como en Castilla, la noción heredada del género trágico difería ostensiblemente de la idea que reflejaban las tragedias clásicas grecolatinas. Por otro lado, el peso de la ideología cristiana, extendiendo su labor doctrinal al teatro, sumado al estoicismo presente en el conocido Séneca, proponía una visión moralizante de las pasiones de los héroes trágicos, de cuyo infortunio debía necesariamente obtenerse un discernimiento ético. Para servir a

¹⁴⁵ Y como a Oliva, a Aires Vitória se le reprocha la eliminación de la belleza lírica presente en Sófocles: «Basta acentuar a falta de vivacidade trágica no diálogo. Cortado e rápido, êle é a sublime característica do original grego.» (Tinoco Silva, 2008, p. 4 [22])

este noble propósito, una vez más, se adjudica el crimen a la justicia divina, eximiendo así a Orestes y a Electra de toda culpa por el matricidio. Camões, sin embargo, advierte cierta anomalía en esta concepción de la venganza, puesto que suprime la intensidad trágica al eliminar cualquier rasgo de ambivalencia sobre el acto punitivo y al confinar la acción de venganza al restablecimiento del orden no ya por imperativo de Apolo¹⁴⁶, sino a partir de una idea abstracta presente a lo largo de toda la obra a partir de los parlamentos de los dos héroes sobre la equidad celestial. Ambos exhortan al Dios justo a que castigue a los malvados, de forma que la muerte de Clitemnestra y Egisto escapa a una actividad voluntaria de los jóvenes príncipes, revistiéndose de un clima moralizante que evita el horror trágico y modifica drásticamente la perspectiva con la que se aborda el *pathos*.

Ambas versiones recuperan por tanto la tradición moralizante y catequética del teatro medieval alegórico, trasladando los designios divinos de los imperativos de equidad y bondad del Dios cristiano, que, frente al capricho arbitrario de las deidades griegas, rige el orbe para imponer justicia y recordar al hombre su perentoriedad y el carácter efímero de su existencia en la tierra, pese a la condición regia de los personajes. Así, vemos como en *La vengança de Agamenón*, si Apolo exige a Orestes el cumplimiento de su deber, en primer lugar, político, por el cual debe vengar el asesinato de su padre, recobrando el trono que ilegítimamente le ha sido arrebatado, en las versiones castellana y portuguesa, el héroe sigue los designios de una justicia superior al hombre, que le constriñe a actuar, recogido en los versos de la primera escena, en el diálogo que intercambia Orestes con el Ayo/Pedagogo:

Ore. Y pluguiese a dios mi ayo, que lo que vas a decir fuera verdad, si por algún estorvo de fortuna, que suele ser enemiga de los buenos, yo no he de cumplir mi deseo. Pero yo confío en Dios más poderoso, a quien nunca plugo hecho tan malo, que Él me dara fuerças vengadoras, con que derrame aquella sangre culpada de Clitemnestra y Egisto. (Pérez de Oliva, 1528, bk. a ii r)

¹⁴⁶ En Sófocles, Orestes acude al oráculo pítico y allí Febo le anuncia, de forma bastante precisa, que debe ser él mismo quien ejecute la venganza por la muerte de Agamenón: «Cuando yo llegué al oráculo pítico para conocer de qué modo vengaría a mi padre de sus asesinos, me responde Febo lo que al punto conocerás: que yo mismo, desprovisto de escudo y de ejércitos, con astucias, tramara las muertes justicieras por mi mano.» (Sófocles, 1981, p. 378 v.35)

Se me ouuesse destrouar
a fortuna muy cruel,
pois que soe de contrastar
aos bõs te os matar,
e aos maos he fiel:
porem eu em deos confio
pois que he tam poderoso,
que nam me dara desuio
pera me sair valdio

meu desejo desejoso.
Porque a elle nam lhe apraz
hum feito tam mao e visto:
elle me fara capaz,
e me dara força assaz
pera me vingar de Egisto.
(Vitória, 1555, lib. A iii v- A
iv)

En la misma línea, el discurso de Elecha trae a escena la lucha entre la virtud y la maldad; la voluntad y la indolencia; la victoria del reino de la justicia a través del sacrificio vinculándose con los preceptos cristianos en los que la salvación de la humanidad se adquiere por la crucifixión de Jesucristo.

Ele. ¿Cómo sosegaré yo que con mi amor encamino la muerte a quien bien quiero? Mi padrea a quien yo mucho amava murió primero, y agora mi hermano que heredo este amor. Pluguiesse a Dios, pues tan desdichada soy en amar, que yo pudiese convencer mi coraçõ, que amase a Egisto y Cliemnestra, porque siendo assi amados, fuesen destruydos. (Pérez de Oliva, 1528, lib. a viii v)

Elecha. O como sossegarey,
pois que eu com meu amor
a norte encaminhey
a meu pay e o meu senhor,
porque tanto ho amey.
Meu pay, a quem eu amaua,
foy ho que morreo primeiro:
e meu yrmão, a quem esperaua,
deste amor foy heredeiro,
e de vello desejaua.
Ao senhor aprouuesse,

poise en amar sam desditada,
que comigo eu podesse,
que de mi fosse amada
Clitemnestra, e ho fezesse:
Com Egisto e sendo amados,
de mi fossen destroydos,
e da terra desterrados,
e das gentes muy corridos,
pois tristes sam meus fados.
(Vitória, 1555, lib. A x)

Son numerosas también las imprecaciones que a Dios hacen los personajes para rogar el fin de sus males, la fuerza para afrontar sus actuales estados, o poner a su servicio sus acciones de venganza. Así se dirige el Coro (Climines en Anrique Ayres) a Electra, instándola a confiar a Dios su venganza:

Plega a dios que tal sea su fortuna qual su merescimiento, porque hartes tu coraçon algun dia de vengança. (Pérez de Oliva, 1528, lib. a iii v)

Peço a deos com affriçam, que seja tal seu cimento, que fartes teu coraçam em veres seu perdimento, perdimento com rezam.

(Anrique Aires Vitória, 1555, lib. A v v)

Mientras en el original de Sófocles, la obra finaliza con la celebración del coro por la victoria de Orestes y la restauración de su linaje, esta lección de humildad, que mana de los postulados católicos queda especialmente patente en las últimas líneas de las obras castellana y portuguesa, en las palabras del propio Egisto que ya ve pronta su aciaga muerte:

Egi: Corona, estado y señorios, lazos que soys de la muerte, quedaos agora a escarnecer los otros hombres, que conmigo hecho aueys ya vuestro officio. (Pérez de Oliva, 1528, bk. b viii)

Egisto: Coroa e grande estado, laços que sois de morrer, ficay com ho laço armado dos outros a escarnecer, que comigo he acabado. (Vitória, 1555, lib. A xix v)

El didactismo moral¹⁴⁷ que subyace en ambas obras es aún más reseñable en la versión de Aires Vitória, y el propio autor se empeña especialmente en determinar el beneficio que de la lectura de su obra se sustrae, a través de la inclusión de un exordio a

¹⁴⁷ Como ocurría con Oliva, en el análisis de las modificaciones que incluye Aires Vitória en la trama original de Sófocles, especialmente, la suavización del carácter de Electra, postrado y sentimental en lugar de irascible y beligerante, invocando a los dioses vengadores, y la justificación como imperativo divino de la muerte de Clitemnestra, presentada como innoble y adúltera frente a un Agamenón justo, inmerecido por su esposa, se han interpretado en esta línea de adoctrinamiento moral fuertemente influenciado por la ideología cristiana «there are also differences in the content of the narrative construction which favor the moralising interpretation» (Fernades, Serra, & Fonseca, 2015, p. 98)

la «muy manífica senora Dona Violante de Tauora», a quien dedica la tragedia. En este apartado, y retomando así los postulados del particular humanismo ibérico, hace apología de la lectura y declamación de los autores clásicos grecolatinos a pesar de que en sus tramas se encuentren elementos de una mitología precristiana, e incluso defiende el estudio de estos, estableciendo un curioso paralelismo entre los mitos paganos y las fábulas bíblicas o las parábolas del Nuevo Testamento, en las que se castiga la soberbia humana que se enfrenta a los mandatos divinos:

assi muyto manífica senhora, acho nam auer ahy nenhũa fabula escrita por qualquer daquelles antigos poetas que eran grandes philosophos, da qual nam possamos tirar grande doutrina moral: exemplo daquelle Prometheo que por auer elle restituído ho fogo aos mortaes contra vontade de Jupiter, vieram ao mundo as doenças e aduersidades que nelle ha, que outra cousa nos mostra e senifica ysto se nam grandes males estarem prometidos aos que a sciencia deuina querem usurpar, dizendo que adeuinham, e que querem fazer cousas que so a Deos pertencem: e aquelle Acteom grande caçador que nos mostra por sua desastrada e cruel norte, se nam que os que em caças e vicios deleitosos, nam se lembrando daquelle sumo Deos que os criou, gastam seu tempo, e por derradeiro vem a ser comidos dos cães Acteom que sam seus vicios, e padecem e acabam mal e com desventurado fim seus días. (Ayres Victoria & Esteves Pereira, 1918, p. 30 ll. 19-20).

Junto a este exordio inicial, añade además, previo al colofón, una exhorto de 4 estrofas indiferente a la trama de *La vingança*, esta vez también en verso, en el que aconseja a los lectores tomar ejemplo de los acontecimientos recogidos en la tragedia, por el cual se restablece el orden divino con la muerte de los injustos, y el enaltecimiento del valor de los jóvenes nobles como Píldes y Orestes, y la virtud de las damas que, como Elecha, confían en la equidad de Dios. Aunque estemos aquí ante postulados claramente dirigidos a la función catequética, no difieren esencialmente del original griego, pues es este un consejo similar al que el propio coro de Sófocles advertía a Electra en el párodos: «Aún está en el cielo el que observa y gobierna todas las cosas, el gran Zeus, a quien, si le transfieres el penosísimo resentimiento, ni estarás apenada en exceso por lo que odias, ni los tendrás en olvido»¹⁴⁸. Y en la versión portuguesa: «Atentem tambem todas aquelas que a fortuna tras em balança, que se em Deos tem sua esperança, lhes da o remedeio, que desejam ellas»¹⁴⁹. Igualmente, en Pérez de Oliva el coro insta a Elecha a confiar en

¹⁴⁸ En Sófocles (1981, vv. 174-176).

¹⁴⁹ En Anrique Aires Vitória (1555, lib. A xx v).

Dios sin reserva: «Ele. pues vuo vengança, no falto consuelo. Mas yo que padesco el mal sin esperança de consuelo, quanto mas creeys que soy desuenturada, que los hijos desa? Co. dios lo sabe, en quien estan los secretos del tiempo venidero».(Pérez de Oliva, 1528, lib. b iii r)

Como con la tragedia castellana, la propuesta de esta tragedia moralizante y formal no cosechó grandes éxitos por motivos similares. Frente a las futuras y exitosas ‘comedias del horror’, donde los detalles cruentos y los efectos sugestivos serán demandados y admirados por el público, mientras que aquí se suprimen para ceder el protagonismo al discurso doctrinal, y ante los trepidantes diálogos de las comedias de ‘capa y espada’, con sus juegos de palabras y enredos, resulta natural que el ritmo pausado, con largos monólogos cargados de profundas reflexiones no terminase de cuajar en un público al que se le ofrecían historias trepidantes con acelerados diálogos en verso, y personajes que variaban de los registros trágicos a los cómicos, ofreciendo al espectador un vertiginoso y novedoso solaz performativo en el brillante universo literario del teatro renacentista. En España, el “minotauro” de Lope de Vega desbancaría merecidamente otros intentos teatrales más canónicos y por ende menos recreativos y transformadores, y en Portugal, el legado del teatro de Gil Vicente y su elocuente traslación de la sociedad portuguesa a las tablas, seducirían naturalmente el gusto de espectadores ávidos por reconocer su devenir en las tramas dramáticas que se les representaban. Al respecto del precario o nulo éxito del camino trágico clásico:

El conjunto de obras que intentan un teatro a la italiana, siguiendo los principios aristotélicos, es como vemos muy reducido en la literatura portuguesa. La actividad teatral se sostiene mayoritariamente en la representación de piezas de corte vicentino. A partir de la segunda mitad del siglo, una nueva moda se va introduciendo y acaparará la escena portuguesa, conectando mucho más con este teatro popular de vena vicentina: el teatro de capa y espada. (Carrasco González, Fernández García, Ogando González, & Trindade Madeira Leal, 2011, p. 141)

El experimento trágico de Pérez de Oliva se vio únicamente continuado por el poeta lusitano Aires Vitória, acabando aquí la trayectoria de recreación de una tragedia pura ibérica que acomodase con rigor los axiomas aristotélicos al teatro humanista del renacimiento peninsular. La viveza con la que surgiría la rupturista *Comedia Nueva* en su matrimonio formal y argumental de los géneros trágico y cómico, y el merecido éxito que cosecharía, sustituyeron sobradamente un teatro poblado por extensos y complejos

diálogos en los que la tensión dramática se sacrificaba en favor de una pretensión moralizante y catártica. Y si bien es cierto que la experimentación trágica supuso un empeño tan solitario como insólito, y cuyo camino en la búsqueda de la creación de un género trágico patrio murió en su propia fundación, la excepcionalidad de las obras presentadas supone un hito fundamental en la historia de la crónica teatral, precisamente por enarbolar este inusitado intento por asumir la tragedia canónica aristotélica en los teatros de España y Portugal.

6. García de la Huerta

Brevemente queremos reseñar un segundo emulador, en el que no deseamos detenernos en exceso¹⁵⁰, pues pertenece a un estilo de teatro muy distinto, inserto plenamente en la tragedia neoclásica. Si bien, deseamos incluir una breve reseña para reivindicar la herencia que legó Pérez de Oliva a los autores que continuaron su estela. En 1779, Antonio Sancha publica una obra de Vicente García de la Huerta titulada *Agamenón vengado*, a petición de unas damas que le solicitan una tragedia griega de cara a su declamación en el ámbito privado.

De que estamos ante una versión de una versión (Sófocles, Pérez de Oliva, García de la Huerta) ya nos advierte el propio autor en su nota preliminar, citando discretamente las dos fuentes de las que bebe. Muchos son los factores que influyen en la decisión de García de la Huerta a la hora de adaptar la obra de su predecesor. En primer lugar, la reciente publicación cinco años atrás de la tragedia del maestro Pérez de Oliva en el tomo del *Parnaso Español* previamente citado¹⁵¹, en la que aparece recogida como traducción de la versión griega. En segundo lugar, el público al que está destinada la obra es previsiblemente similar al que atribuyen al rector salmantino: se trata de una representación privada, ante espectadores de la aristocracia y de nuevo presumiblemente familiarizados con la tragedia original.

Al mismo tiempo, la adaptación que realiza el propio Pérez de Oliva del aparato mitológico y determinista a una moral cristiana en la que no caben ya oráculos vengadores ni hados funestos, facilita enormemente este paso a García de la Huerta, pues las modificaciones sobre la tragedia del maestro cordobés serán mucho menores a la hora de adecuar la obra a la sensibilidad y a la fe del público de su tiempo que si partiera del original griego. La versión cristianizada de Pérez de Oliva ya era acorde a la moral y costumbres de la España del XVIII.

Aunque a nivel argumentativo sigue fielmente los postulados de Pérez de Oliva, como Aires Vitória, se desvincula aún más del original de Sófocles al sustituir el coro (dueñas o damas de compañía en la obra del cordobés) por una sola dama a la que nombra

¹⁵⁰ Sobre los elementos que comparten la obra de Pérez de Oliva y la de García de la Huerta, véase Ríos Carratalá (1987); Sebold (1988) y (1989); Santos Zas (1999); Sala-Valldaura, (2005) y Bañuls Oller et al. (2006).

¹⁵¹ Véase nota al pie 100.

como Fedra. Del mismo modo, elimina también el segundo prólogo que anunciaba el argumento con su desenlace, rompiendo con la premisa aristotélica por la cual la tensión que pudiese generar la incertidumbre respecto al destino del héroe no podía servir de distracción al propósito moralizador de la catarsis. Da mayor peso a los diálogos fluidos y elimina los largos parlamentos, así como transforma la prosa al verso, recogiendo la trama en endecasílabos en la mayor parte de la obra, y heptasílabos para algunos coloquios femeninos. Estas modificaciones pueden entenderse dentro de la concepción de la obra pensada para su posible representación, y la misma llegó a ser puesta en escena en Madrid el 30 de abril de 1801 en el Teatro de la Cruz¹⁵².

¹⁵² Indicado en Bañuls Oller et al. (2006, p. 85)

III. ADVERTENCIA EDITORIAL

1. Corpus

No se han encontrado, hasta la fecha, autógrafos manuscritos de *La vengança de Agamenón*. Se menciona en diferentes catálogos bibliográficos un ejemplar impreso en 1517 en Alcalá de Henares, por Arnao Guillem de Brocar¹⁵³, edición *suspecta* de la que no se ha podido hallar, de momento, ningún ejemplar. La edición del drama por el impresor de numerosas obras de Nebrija, así como la *Biblia políglota* de Cisneros, pueden entenderse en relación con la estrecha actividad universitaria tratándose de los talleres complutenses. Por otro lado, la contribución de los impresores de la familia Brocar¹⁵⁴ para la difusión de tratados escolásticos y filosóficos del reformismo humanista hace igualmente comprensible esta primera impresión de la obra de Pérez de Oliva.

La primera edición que sí se conserva de *La vengança de Agamenón* sale de la imprenta burgalesa de Juan de Junta, finalizada el catorce de mayo de 1528. Esta obra se destinó a una segunda tirada que se termina el doce de junio de 1531. Ambas ediciones se encargan coincidiendo con la etapa de esplendor del negocio. En su exhaustivo catálogo de la imprenta en Burgos, Mercedes Fernández Valladares menciona como la imprenta de los Junta redujo ostensiblemente el número de producción a consecuencia del traslado del editor y su familia a Salamanca. Durante los casi cinco años que Juan de Junta se encarga del taller impresor en Burgos, y analizando las setenta y tres obras recopiladas de este periodo, puede entreverse el interés editorial que el exlibrero y comerciante perseguiría para el negocio impresor, marcando la línea a seguir durante los años siguientes. Sin descuidar las ediciones tradicionales heredadas de los años bajo la dirección de Alonso de Melgar¹⁵⁵, especializado en la impresión de textos legales y relaciones de sucesos, y las obras devocionales y litúrgicas, se incorporan, bajo la autoridad de Juan de Junta, textos literarios y piezas teatrales, entre las que se cuentan las

¹⁵³ Es incluida en el pormenorizado catálogo bibliográfico sobre las impresiones que los talleres tipográficos de Alcalá de Henares produjeron entre los años 1502 y 1600, que recoge tanto los ejemplares conservados como aquellos de los que se han obtenido testimonios documentales que avalan su existencia, como es el caso de la obra de Pérez de Oliva reseñada por el librero de don Miguel José Ignacio Espinosa Maldonado y Tello de Guzmán, segundo conde del Águila, según cuyo catálogo se obtuvo la edición de 1517 por 12 reales. (Martín Abad, 1991, p. 256 vol. I).

¹⁵⁴ Años más tarde, Juan de Brocar imprimiría también el tratado filosófico *Diálogo de la dignidad del hombre* editada por Francisco Cervantes de Salazaar, en 1547 (Martín Abad, 1991, p. 1399 vol. III).

¹⁵⁵ Juan de Junta, aunque vinculado por raíces familiares a la labor editorial (hijo del librero Filippo Giunta y sobrino de Luca de Antonio, tipógrafo e impresor veneciano, con amplias relaciones comerciales a lo largo de toda Europa) compaginaba diferentes comercios y exportaciones con el negocio de librero como socio de Alejandro de Cánovas en Salamanca, prospera considerablemente a raíz de su matrimonio con Isabel de Basilea, hija del impresor Fabrique de Basilea, y viuda de su sucesor, Alonso de Melgar, ampliando así la venta de libros al convertirse en cotitular del taller de impresión.

impresiones de la *Celestina*, una traducción de la *Eneida* de Virgilio, o la tragedia de Pérez de Oliva. La misma autora califica, no obstante, estas ediciones, de «novedad» dentro del variadísimo repertorio burgalés (Fernández Valladares, 2005, p. 160).

La edición del veintiocho la componen 16 folios en dos cuadernos, realizada con tres fundiciones de tipos góticos redondos. La portada presenta una elaborada orla xilográfica completa, con decoración vegetal rameada, motivos *a candilieri*, y un busto militar de perfil en la banda inferior, dentro de una orla laureada. El colofón reza «fue impresso en la muy noble y mas leal ciudad de Burgo[s], acabose a xiiii días del mes de Mayo. Año del señor de mil y quinientos y xxviii años»¹⁵⁶. La edición del treinta y uno cuenta también con 16 folios en dos cuadernos, impresa esta vez sólo con tipos góticos, y una xilografía completa de portada que incluye una orla arquitectónica en los cuatro extremos y dos bustos de perfil bajo un friso rameado. El colofón reza «fue impresso este presente tratado en la muy noble y mas leal ciudad de Burgos. En casa de Juan de Junta Impressor de libros. Acabose a xii del mes de Junio. Año del nacimiento de Jesuchristo nuestro señor de mil y quinientos y treinta y un años»¹⁵⁷. Ambas estampaciones presentan, además de las capitulares iniciales, de tipo gótico, tres iniciales especialmente ornamentadas al comienzo del texto de los tres primeros apartados (La Muerte de Agamenón, Argumento de la Tragedia, y la primera intervención de los personajes). Comparten la misma plancha para la ‘Q’ historiada de la primera sección, de doble trazo y adornada con motivos vegetales en su interior, pero varían en la ‘S’ (conformada a partir de ornamentos vegetales en el primer testimonio burgalés, y de una figura que representa una sierpe en el segundo) y la ‘E’ (en la edición de 1528 incluye la ilustración de un santo aureolado, que no aparece en la reimpresión del 1531) de los dos apartados subsiguientes.

La siguiente edición nace de la imprenta de los Cromberger, en el año 1541. Si las ediciones burgalesas se imprimían coincidiendo con el auge del negocio de la familia de Junta, en este caso, sucede lo opuesto: Juan Cromberger acaba de fallecer y es su mujer, Brígida Maldonado, la que en el momento de la impresión de la tragedia del maestro cordobés dirige la imprenta sevillana. Proveniente de la familia de libreros de Salamanca, Jusquín le Carón y Juan Maldonado, se le presupone una sólida pericia para la gestión de la imprenta y la venta literaria, tal y como lo recoge Natalia Maillard Álvarez: «Los conocimientos de Brígida del mundo de los negocios en general y del comercio de libros

¹⁵⁶ En (Pérez de Oliva, 1528, lib. b viii r)

¹⁵⁷ En (Pérez de Oliva, 1531, lib. b viii v)

en particular le habrían dado una firme base para tomar las riendas de la empresa crombergiana cuando falleció su marido» (Maillard Álvarez & Griffin, 2009, p. 100), dejando, además, habida cuenta de las fructuosas decisiones mercantiles que adoptó entre los años 1540 y 1545. En este periodo se establecen en la ciudad hispalense, hasta el momento bajo la supremacía editorial de los Cromberger, nuevos impresores, por lo que coincide con el inicio de la decadencia de su negocio. Si bien, la viuda de Juan Cromberger mantuvo el espíritu emprendedor e innovador que condujo a la familia impresora a ser una de las más prolíficas en el panorama literario español, a partir de iniciativas visionarias y un sagaz conocimiento del gusto de su público.

Entre el repertorio de publicaciones de los Cromberger, la edición de obras dramáticas es notablemente inferior a los tratados de moral y religiosos, o los libros de ficción. Del género teatral encontramos la *Propalladia* de Torres Naharro y algunas églogas dramáticas en pliegos sueltos de Juan del Encina. Finalmente, se publicaría *La venganza de Agamenón*, trece años después de la primera edición de Burgos. Clive Griffin, en su catálogo de la imprenta sevillana tacha de “anómala” esta edición, y le sugiere un éxito comercial dudoso: «la decisión de Brígida de Maldonado de publicarla trece años más tarde es probablemente otra señal de su afán por introducir títulos nuevos en el repertorio tradicional de la imprenta. No hay prueba de que esta innovación fuese un éxito» (Griffin, 1991, p. 201). A lo largo de este extenso tratado el autor nos deja numerosos testimonios de la inteligente gestión comercial llevada a cabo por la familia de impresores, de lo que se deduce que, si bien la próspera situación de sus numerosos negocios les permitía abordar ciertos riesgos editoriales, la principal motivación para el funcionamiento de sus imprentas surgía de una aventajada mentalidad comercial.

Del examen de las ediciones impresas por los Cromberger cabe concluir el marcado interés de la España del XVI por los tratados humanistas en lengua castellana y especialmente por la figura de Erasmo, razón quizás por la cual se deciden a imprimir la obra de Pérez de Oliva. Conviene no obstante señalar que, frente a la demanda de tratados de erudición en ciudades que contaban con la presencia de importantes universidades, como Salamanca o Alcalá de Henares, y en relación con el análisis de la obra dramática de Pérez de Oliva desde un punto de vista exclusivamente didáctico, destaca la

singularidad de la impresión de *La vengança de Agamenón* en un panorama local afín a los libros destinados al esparcimiento y el deleite¹⁵⁸.

La versión sevillana termina de imprimirse el 18 de agosto de 1541. Consta de 14 folios, un solo cuaderno y estampación con dos tipos góticos, además del uso de cinco iniciales capitulares que se alternan al inicio de cada sección de la obra¹⁵⁹. La portada presenta una xilografía completa, rodeada por una orla de tipo arquitectónico y ornamentos vegetales, con tres figurillas de perfil en la parte superior a partir de grabados compuestos, empleados para las publicaciones más populares, como las utilizadas para su edición de la *Celestina*¹⁶⁰, representando a dos caballeros galanamente ataviados, uno de ellos portando una espada, y una dama en medio de ambos. El colofón reza: «Fue impresso este presente tratado en la muy noble y siempre leal ciudad de Sevilla, en casa de Juan cromberger que en sancta gloria aya. Acabose a diez y ocho días del mes de Agosto, año del nacimiento de nuestro señor Jesu Christo de mil y quinientos y cuarenta y un Años» (Pérez de Oliva, 1541, lib. a xiv v).

La siguiente edición conocida, siendo también la más difundida, es la realizada por el sobrino del autor cordobés, Ambrosio de Morales, bajo el título *Las Obras del Maestro Hernán Pérez de Oliva, Natural de Córdoba: Rector que fue de la Universidad de Salamanca y Cathedrático de Theologia en ella. Con otras cosas que van añadidas como se dará razón al principio*. En esta edición, se recogen las tres obras dramáticas, siendo la primera edición conservada de la tragedia *Hécuba triste*, trabajos y reflexiones de su época como profesor en Salamanca, y los tratados de corte filosófico¹⁶¹. En esta

¹⁵⁸ Respecto al prominente interés editorial destinado a los libros de entretenimiento, véase Griffin (2013, p. 47): «Esos libros internacionales (de teología, filosofía, derecho, medicina y letras clásicas, todo impresos en latín) dominaban el mercado erudito y profesional. Por su parte, los editores españoles se vieron obligados a buscar un hueco en el mercado y satisfacer la demanda de ediciones en castellano o de uso puramente local. Este fue especialmente el caso de Sevilla, donde no hubo el mismo nivel de demanda de libros de estudio que se nota en una ciudad universitaria como Salamanca.»

¹⁵⁹ La variedad y la profusión de este tipo de iniciales ornamentales en la impresión sevillana ilustra la favorable situación económica de la imprenta sevillana, ya que este tipo de ornatos resultaban especialmente costosos. Encontramos, además, el uso de dos planchas distintas para la ‘Q’. Curiosamente, para la primera intervención de los personajes, se incluye un tipo ornamental con la letra ‘D’, que se repite al inicio de la última escena, disintiendo, sin embargo, del parlamento, que comenzaría: «Estos son Orestes los cãpos de grecia/ do te hã» (Pérez de Oliva, 1541, lib. a ii r)

¹⁶⁰ Podemos observar como la tercera figura es muy similar a la que aparece para el personaje de Sempronio en la edición de 1535 de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, catalogada como figura 79 en el estudio realizado por Griffin (1991, p. 252)

¹⁶¹ En *Las Obras del Maestro...* además de las composiciones teatrales *Comedia de Amphitruon*, *La tragedia de la vengança de Agamenón*, y *La tragedia: Hécuba triste*; Morales incluye, en relación con la labor empeñada en la universidad, *Los Títulos de los generales de las Escuelas de Salamanca*, y el *Razonamiento en una oposición*, el trabajo pedagógico *Diálogo en latín y en castellano* (*Diálogus inter siliceum Arithmeticom et Famam*) al que se suma un discurso del propio Morales, *Un largo discurso sobre la lengua*

obra, Morales adjunta quince discursos de su propia autoría, su traducción del griego de *La Tabla de Cebes*, una epístola dedicada a don Juan de Austria y un discurso de su coterráneo el Licenciado Pedro Vallés. Dedicó la compilación al Cardenal Gaspar de Quiroga¹⁶², arzobispo de Toledo, en respuesta a los favores y nombramientos que otorgó a Morales, protección favorecida por la estrecha amistad que entre el prelado y el humanista Pérez de Oliva había existido. Así lo indica de Morales:

Aviendose de imprimir, y salir en publico las obras del Maestro Fernan Perez de Oliva mi señor y mi tio, por su parte y por la mia no podían ni devian publicarse debaxo otro nombre y amparo, sino del de V.S. Illustrissima. Por su parte del autor: porque aviendole conocido V.S. Illustrissima, y comprehendido bien su alto entendimiento, la grandeza de aquel ingenio, perficionado con dones soberanos de naturaleza, y con excellentes letras y virtudes, nunca cessa de celebrarlo con mucho gusto, y siempre con admiración. Pues quien podrá mejor amparar con su grandeza y favor sus obras, que quien tanto conocio del author? Y quien las hara mas estimadas de todos, que quien desde tan alta grandeza, assi precia, y encarecer quien las escrivio? Pues de mi parte ay tanta obligación de servir a V.S. Illustrissima, por sola esta afficion con mi tio, que le devo manifiestamente todo este servicio de ofrecerle, y dedicarle sus obras. Sin esto toda la mucha merced que V.S. Illutrissima, siempre me ha hecho ha manado de aquel conocimiento de mi tio, pues yo sin esto no la pudiera merecer (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, pp. 11-12).

Este voluminoso tomo se graba en la ciudad natal del autor, en letra redonda, en la imprenta de Gabriel Ramos Bejarano, si bien y como advierte su editor, comenzó a imprimirse en Salamanca siendo necesario después «passarlo a córdova, habiéndose impresso allá no más que hasta el argumento del Dialogo de la dignidad del hombre, en cuatro pliegos»¹⁶³. De los mil quinientos ejemplares que tuvo esta edición, un tercio de ellas se estampó en la ciudad castellana, razón por la cual existen variaciones en la

Castellana, en el que reflexiona sobre lo dispuesto anteriormente y sobre la altura filológica alcanzada por Pérez de Oliva. En cuanto a la dimensión metafísica, inserta los discursos filosóficos *Diálogo de la Dignidad del hombre* y *Un discurso sobre las potencias del alma*; y, en respuesta a la preocupación por el desarrollo civil, el tratado de ingeniería *Razonamiento sobre la navegación del río Guadalquivir*. Aparecen además dos composiciones poéticas de Pérez de Oliva, reseñadas en el índice como *Algunas poesías*.

¹⁶² Gaspar de Quiroga y vela (1512-1594), figura preeminente del panorama político y eclesiástico durante el reinado de Felipe II, ocupando los cargos de arzobispo de Toledo, obispo de Cuenca, cardenal, inquisidor general, gobernador del Consejo de Italia, Primado de las Españas y Canciller Mayor de Castilla, además de formar parte del Consejo de Estado del emperador. Ocupó también diversos cargos de naturaleza académica: fue nombrado en 1542 vicario y maestreescuela de la Universidad Complutense, por el Cardenal Talavera, en Alcalá de Henares, siendo también catedrático de leyes en la Universidad de Valladolid. (Redel, 1909).

¹⁶³ Indicado en el colofón (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. Nn 3 r; p.283 r)

disposición y orden de las obras que componen la totalidad del tomo¹⁶⁴. El colofón reza «Acabóse de imprimir este libro en la muy noble ciudad de Córdoba, en casa de Gabriel Ramos Bejarano, impresor de libros, a costa de Francisco Roberto, mercader de libros. En el mes de diciembre del año de 1585»¹⁶⁵.

En cuanto al texto de *La vengança...* son ostensiblemente notables las adiciones, alteraciones y comentarios que añade el cronista a la obra de su tío. Siendo el primer testimonio que se conserva de la edición de *Hécuba triste*, sólo podemos elucubrar sobre la posible intervención del mismo a manos del sobrino. Un ejemplo sumamente esclarecedor del afán reformista del sobrino en la edición de las obras de Pérez de Oliva es la culminación postiza que agrega a la pieza de *Hécuba*. Al considerar excesivamente abrupto el final, añade un discurso de cierre elaborado por su hermano Gerónimo de Morales¹⁶⁶, del que él mismo reconoce que adolece de la calidad estilística del texto que le precede y que disiente de la forma apropiada para la tragedia:

mas todavia parece falta aqui algo, pues Agamenon en un hecho tan grande, devia dezir y proveer mas. Assi me parecio seria bien poner aqui una sentencia, que hizo Geronimo de Morales mi hermano, por pensar esto mismo: y aunque parece mas pronunciada en juyzio, que fin de Tragedia, pero no me parecio devia dexarla. Y aunque no ygual con el estilo dela obra, tiene alomenos algun buen gusto del. Y sino tiene el mismo rostro, todavia tiene en el mucho del parentesco. (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. Q 7 r p. 127 r)

El alegato conclusivo no sólo rompe con la idea principal sobre la que se erige el argumento la tragedia (la levedad de la fortuna humana), al restablecer,

¹⁶⁴ En el propio colofón aparece la aclaración de que algunos ejemplares comenzaron a imprimirse en Salamanca, terminando su edición en Córdoba, y otros han sido completamente impresos en la ciudad natal del autor. Motivo por el cual algunos ejemplares llevan fecha de 1585 y otros la de 1586 (fecha en la que se imprimen las obras dramáticas), y motivo que explica la variación en la ordenación de las partes incluidas. Recogido así también en Valdenebro y Cisneros (1900, p.19).

¹⁶⁵ Díaz Díaz nombra una impresión incompleta de la recopilación de Ambrosio de Morales, fechada en 1584 en Salamanca, realizada por los herederos de Matías Gast, (1998, p. 397). También se menciona este dato en la relación de trabajos de Gabriel Ramos Bejarano en el tomo dedicado a la Imprenta en Córdoba (de Valdenebro y Cisneros, 1900, p. xvi).

¹⁶⁶¹⁶⁶ De Gerónimo de Morales sólo conocemos que se trataba del hermano de Ambrosio de Morales, sobrino también de Pérez de Oliva, sin que haya llegado hasta nuestros días ningún otro tipo de información sobre su ocupación, formación u otras reseñas literarias. En algunos estudios se le confunde con el sobrino de ambos, de igual nombre, mencionado en otros puntos por Ambrosio de Morales con mayor reconocimiento. A este respecto indica Redel en el estudio biográfico que sobre Morales escribió: «Aludo á la particularidad de que menciona secamente á su hermano Jerónimo de Morales, sin aplicarle título profesional y con más benevolencia que entusiasmo: y, en cambio, siempre que se le ofrece ocasión de mentar al sobrino, le distingue con el calificativo de *licenciado* y generalmente le alaba por sus aficiones arqueológicas. Resulta evidente por el testimonio de Ambrosio de Morales que son diversos Jerónimo de Morales, su hermano, y el Licenciado Jerónimo de Morales, su sobrino.» (Redel, 1909, p. 46)

sorprendentemente, las riquezas y el estado de la reina troyana, en un remiendo final que no conserva coherencia alguna con el desafortunado destino que aguardaba a Hécuba. Además, sirve al propósito de postular la rectitud monárquica, cuestión aparentemente alejada de la iniciativa original en Pérez de Oliva, a través del establecimiento de un paralelismo entre Agamenón y el monarca castellano¹⁶⁷, que acentúa aún más la transformación de los preceptos mitológicos a la mentalidad cristiana (Morenilla Talens, 2014).

La práctica por acondicionar los finales de diversas obras de su tío no es, por otro lado, excepcional en Morales. En el mismo tomo se encuentra también, impreso por tercera vez¹⁶⁸, el *Diálogo de la dignidad del hombre*, que previamente había sido continuado, cercenado y enmendado para su primera impresión por Cervantes de Salazar. Aunque Morales restituye el final a la versión primigenia de Oliva, extensamente expandido por el antiguo editor, y sustrae gran parte de los añadidos de Salazar, deja el argumento previo, ajeno a Pérez de Oliva, e igualmente añade unas breves líneas conclusivas, en un caso similar al de *Hécuba triste*, considerando también, en cierto modo, irresuelto un diálogo en el que debaten dos partes ante un tercero que tomaba la postura de juez, sin que éste llegue a decantarse favorablemente por uno u otro de los disputantes¹⁶⁹.

Las versiones de Morales serán las más difundidas, a pesar de la suerte de este volumen, que en 1632 aparece incluido en los índices inquisitoriales¹⁷⁰ bajo necesidad de enmienda. M^a Luisa Cerrón Puga (2008) ha investigado a fondo los posibles motivos de

¹⁶⁷ Aunque no se ha determinado la fecha exacta en la que Pérez de Oliva compone sus dos tragedias, lógicamente estas debieron finalizarse antes de 1531, año del fallecimiento del humanista. El clima político varía notablemente desde el primer tercio del siglo XVI, al año en el que Morales publica la compilación de las obras de su tío, en 1586, momento en el que el Imperio Español se encuentra en un periodo de esplendor y expansión, mucho más propenso, en definitiva, a este tipo de reclamos propagandísticos sobre la virtud y excelencia del emperador Felipe II, como recto y sabio gobernante de tal magnitud de territorios: «1580 es sin lugar a dudas el año en que la potencia española se encuentra en su punto más alto. Portugal acaba de incorporarse a la larga serie de territorios sobre los que reina Felipe II: toda la península ibérica, gran parte de Italia, Flandes, el Franco-Condado, un imperio ultramarino inmenso, sin contar las alianzas dinásticas con sus familiares austríacos.» (Pérez, 1981, p. 1)

¹⁶⁸ Tras la *editio princeps* de Cervantes de Salazar, de 1545 (*Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido*, impresas por Juan de Brocar en Alcalá de Henares), en 1563 salía a la luz una segunda edición en Venecia, impresa en casa de Nicoló Bevilacqua, traducida por Alfonso de Ulloa, fiel a las transgresiones de la primera edición (Vega, 2009).

¹⁶⁹ Sobre la indefinición de Dimarco en la disputa dialógica entre la *misera hominis* de Aurelio y la *dignitas hominis* de Antonio, véanse los trabajos de Andrés Roig (1997), Consolación Baranda (2003) y Sol Mora (2012).

¹⁷⁰ María Luisa Cerrón Puga reseña cómo aparece la edición de Morales en distintos índices inquisitoriales, desde el *Index Vniversalis tam plnories Catalogui*, de 1632 hasta la revisión de 1787 con el levantamiento de la prohibición dos años más tarde. (Cerrón Puga, 2010, p. 43).

esta prohibición de la Inquisición sin llegar a ninguna conclusión certera sobre el interdicto, no levantado hasta finales del siglo XVIII, aunque sugiere que cabe la posibilidad de una inflexibilidad más rígida tras el Concilio de Trento, a partir del cual se toman por heréticos argumentos que, en una época anterior de mayor flexibilidad, no lo fueron.

Antes del levantamiento de la prohibición¹⁷¹, Juan José López de Sedano incluye en el volumen VI del *Parnaso Español*, a cargo de la librería de Antonio Sancha, en el tomo de la colección dedicado a la poesía dramática¹⁷², las dos versiones del autor cordobés, *La vengança de Agamenón* y *Hécuba triste*, publicado en Madrid, en 1772. Interesa en este tomo al autor manifestar la primacía, tanto en cuanto a cronología como a calidad, de la tragedia española frente a las francesas e italianas, amparando su aseveración en la perfección de su forma lírica y en la audacia de los argumentos de estas primeras tragedias en castellano, probando así «el uso y gusto de la Tragedia en Lengua Castellana con cerca de un siglo de antigüedad» (López de Sedano, 1772, p. x). No cabe duda de la reverenciada visión que sobre Pérez de Oliva guardaba la Academia Real de la Historia, incluyendo sus dos tragedias en un tomo dedicado a honrar la composición lírica castellana¹⁷³.

Si la inclusión de nuestro autor en la colección no fuera lo suficientemente elocuente, López de Sedano injiere en el epílogo un breve pero certero análisis de cada una de las obras¹⁷⁴ que incluye en el tomo, en el que también elogia profusamente las composiciones de Pérez de Oliva, alabando la calidad de las modificaciones que realiza

¹⁷¹ Cabe quizás conjeturar respecto a esta laxitud sobre un tomo en el que sólo se incluían las obras trágicas puede deberse a que los textos interpretados como heréticos correspondiesen a los tratados filosóficos o morales, sin encontrar la censura inquisitorial mayores problemas a la hora de difundir de nuevo la producción dramática de Pérez de Oliva.

¹⁷² En el Prólogo, López de Sedano justifica la imposibilidad de incluir también la comedia, «no siendo accesible al plan de ella la *Comedia Española*, ya porque su enorme multitud, y distinta naturaleza forman una Provincia totalmente separada, ya porque aún entresacados los innumerables primores que incluyen nuestra Comedias, no permite su misma abundancia incorporarse con las demás especies de Poesías». (López de Sedano, 1772, p. V)

¹⁷³ Otro detalle importante, sin duda, es el hecho de que incluyera estas dos composiciones en prosa, en una colección dedicada a la Poesía. También en el epílogo dará cuenta de este punto, indicando que la elección de la prosa no se debía a su desconocimiento o impericia en el “talento poético”, sino valorando cómo es el primer autor en componer drama trágico en prosa. Sobre *La vengança* dispone: «el estilo de esta Tragedia es tan excelente que por todas sus partes de armonía, elevación, pureza, dulzura y magestad, no solo puede disculpar a nuestro Autor de la falta del verso, sino aun competir con la más acedrada poesía.» (López de Sedano, 1772, p.XI).

¹⁷⁴ Además de las obras de Pérez de Oliva, el tomo comprende dos grupos de tragedias de otros dos autores castellanos, esta vez en verso: *Nise lastimosa* y *Nise Laureada* de Gerónimo Bermudez; *Isabela* y *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola;

sobre los originales griegos y el acierto que suponían para adecuar los dramas al tiempo para el que se recuperaban.

En *La vengança de Agamenón*, admira el logro de un maravilloso equilibrio en el que, al mismo tiempo que se respetan los aciertos de los poetas griegos, se consigue aportar nueva frescura y agudeza a la fábula, obteniendo un drama que, en la cuadrada concatenación de los hechos, la naturalidad de los elementos más conmovedores (la agnición y el agón), y el templado y decoroso carácter de sus protagonistas, deriva en una tragedia, a los ojos de López Sedano, que sólo puede adjetivarse como perfecta. A *Hécuba triste*, sin embargo, le encuentra algunos defectos en la ilación de la trama. El prólogo le resulta excesivamente artificioso al narrarse por boca del personaje alegórico, el alma de Polidoro, restando a la tragedia verosimilitud. No obstante, agradece su inserción al considerarla como una excelente traducción del prólogo equivalente en Eurípides. También, puede que juzgando severamente la moralidad de las acciones que en ella acontecen¹⁷⁵ desde la óptica del pensamiento ilustrado, las costumbres del resto de personajes le parecen extremadas e incluso inapropiadas en algunos puntos. Le reprocha, por último, la ausencia de la unidad de acción al disponer diferentes focos de dolor como motor para la venganza, dispersando con ello la catarsis:

Y aunque en la conclusion de ella está mui bien desempeñada y con mucho arte e ingeniosidad la peripecia, o improvisa mundanza de fortuna, no obstante esto, no llegan ya los ánimos de los Expectadores ocupados de compasión inoportuna, en estado de que les produzca todo el efecto necesario que se pudiera prometer de su artificiosa construcción. (López de Sedano, 1772, p. 575 (xii)).

López de Sedano se basa en el texto editado por Ambrosio de Morales¹⁷⁶, con muy leves disensiones, mayoritariamente derivadas de la modernización de determinados términos. Sin bien, procede a secuenciar las partes de la obra a raíz de un criterio personal. En primer lugar, concluye (y así lo dispone sobre el texto), que las obras se recogen en un único acto dada la unidad de tiempo, acción y fundamentalmente espacio, siguiendo

¹⁷⁵ Hace especial hincapié en la satisfacción que le produce la culminación de la tragedia de Electra, al obtener justicia los personajes nobles (Orestes y Elecha), y muerte los malvados (los adúlteros Clitemnestra y Egisto), siendo especialmente placentero el vuelco de la infelicidad a la felicidad, entroncando así con los postulados sobre *tragedia morata*, y *tragedia patética* que defendía López Pinciano, asumidos en el cauce trágico de la tragedia del XVII (Berbel, 2003).

¹⁷⁶ Parece probable que sólo conociera este tomo, ya que, en la biografía que prologa a los dramas, en la que se da cuenta de la relación de escritos de cada uno de los tres autores estudiados, únicamente menciona para Pérez de Oliva aquellas obras que Ambrosio de Morales incluía en la recopilación de textos de su tío, dejando fuera otros trabajos que quedaron inéditos como *Historia de la Invención de las Indias*.

la preceptiva aristotélica. Seguidamente, secciona las partes en múltiples escenas en una ordenación mucho más numerosa que en la recopilación de Morales. En Morales, *La vengança de Agamenón* aparece dividida en ocho escenas¹⁷⁷, diferenciadas a partir de la referencia de personajes que participan en cada una de ellas, además de los dos apartados previos que funcionan como prólogo. *Hécuba triste* consta de el argumento inicial del drama inicial, más nueve escenas y dos monólogos finales a modo de epílogo. López de Sedano acomoda estas partes en trece¹⁷⁸ escenas para *La vengança de Agamenón* de modo que divide en dos las escenas quinta, sexta y séptima originales, y en cuatro partes la última escena. La segmentación en *Hécuba triste* difiere menos, repartiéndola en diez partes, aglutinando los últimos parlamentos en la misma escena. Tal vez por tratarse de una colección de varios autores, o por que el propio López de Sedano cataloga las obras del maestro cordobés como traducciones de tragedias griegas, aunque reseña en su epílogo la abierta concepción de las mismas como originales, ya que son muchas las cuestiones, tanto formales como argumentales, que el autor reformula, esta edición consiguió superar la prohibición inquisitorial.

Quince años más tarde surge una nueva edición, lamentablemente con distinta suerte ante la censura (Puga indica como motivo del celo censor la petición de exportación a Filipinas), editada por Valero Chicarro en la madrileña imprenta de Benito Cano en 1787. Esta vez se trata de una respetuosísima reedición de la de Morales, modificándola únicamente para adaptar la ortografía y la puntuación a los usos contemporáneos, a excepción de una única alteración: la inclusión de un sugestivo prólogo del editor, para la segunda edición, en el que encarece al autor cordobés como uno de los escritores más relevantes de la literatura española, al tiempo que lamenta la ausencia de reimpressiones de su obra, impidiendo con ello al público del siglo XVIII acceder a tan magno compendio del saber a pesar del aprecio que merecerían, tanto del lector patrio como extranjero. Así comenta:

¹⁷⁷ Morales ya dividía en su edición la última escena en dos partes, mientras que los testimonios previos, se separaba la obra en siete escenas.

¹⁷⁸ La escena X se repite dos veces, en lo que parece ser un error de la edición.

Imitando el loable pensamiento de los que inspirados, así de zelo patriótico, como de amor a las letras, se han dedicado en estos tiempos a reimprimir varias obras preciosas de insignes autores Españoles, que por no haberse reimpresso, se habían hecho rarísimas, con verdadero sentimiento de los Sabios de la Nación, que desean puedan participar todos del fruto de ellas, y asimismo que no quede obscurecido su mérito, doy al público la segunda edición de la presente, que es una de las que tanto en el tiempo de su publicación, como después, ha merecido un constante aprecio general entre nosotros y los extranjeros, porque además de lo sólido de los pensamientos, es un modelo de la pureza, dignidad, y energía de la lengua Castellana, haciéndose también por aquella excelente calidad muy recomendable y de mucha enseñanza su lectura. (Pérez de Oliva & de Morales, 1787 , p. 6)

En este mismo prólogo, el editor afirma que los textos de Hernán Pérez de Oliva quedaron inéditos tras su muerte, de forma que otorga la edición prínceps a la de Morales. De ello cabe suponer que, entre la edición de 1585 de manos de Gabriel Ramos, y los años finales del siglo XVIII, las ediciones burgalesas y la sevillana cayeron en el olvido (si bien en antiguos índices de la Biblioteca Nacional se cita una obra bajo el título: *La venganza de Agamenon que es la Electra de Sófocles*, impresa en Sevilla en 1541).

Por último, en 1914, Gabriel Ochoa recupera la edición gótica de 1528 de *La vengança de Agamenón*¹⁷⁹, siguiendo el ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid, introduciendo su reproducción facsímil en la recopilación de *Obras dramáticas del siglo XVI*, prologadas por el académico de la historia Bonilla y San Martín. El objetivo de este volumen es presentar, con la mayor fidelidad y claridad posible, un conjunto de obras singulares¹⁸⁰ meritorias de estudio y reconocimiento, que, a razón de su escasa difusión, no hubieran recibido la correspondiente observación. Bonilla y San Martín destaca en la advertencia preliminar cómo «Todas importan de alguna manera al historiador de nuestras letras, porque pertenecen al oscuro período de orígenes del Teatro español, representando las escuelas que a mediados del siglo XVI predominaban» (Ochoa, 1914, p. II).

Desde este momento tendremos que esperar hasta que Atkinson, y posteriormente Peale, recuperen de nuevo las ediciones del siglo XVI en sus distintos estudios críticos

¹⁷⁹ Esta edición aparece reseñada en el catálogo del teatro español del siglo XVI recopilado por Miguel García-Bermejo Giner (García-Bermejo Giner, 1996, p. 38)

¹⁸⁰ En ella se incluyen, junto a la tragedia de Pérez de Oliva la *Comedia nuevamente compuesta por Francisco de Avendaño* en su edición de 1553, el *Auto de Clarindo* de Antonio Díez, la *Farsa de Lucrecia* de Juan Pastor, y la *Farsa sobre el matrimonio* en su edición de Medina del Campo de 1603.

sobre la totalidad de la obra dramática de Pérez de Oliva. Ambos estudios inciden especialmente en el aspecto que vincula su producción teatral al objetivo por demostrar la validez de la lengua vernácula frente al latín. por encima de otro tipo de cuestionamientos literarios, y en la labor de pedagogía gramatical del humanista castellano. Así, entiende Atkinson:

for his aim as a writer was first and foremost to prove demonstrably that, in its flexibility and resources of expression, Spanish was deserving of infinitely higher esteem than that accorded to it by the *latinizantes* of the time; and it is from this point of view more perhaps than from their value as drama (be it noted that he wrote with no thought of the stage) that the plays here reprinted still repay the reader. (Atkinson, 1927b, p. 521)

A lo que añade Peale, en la pormenorizada y lúcida introducción con la que inicia el Estudio Crítico «que Pérez de Oliva percibió en la *Electra* y *Hécuba* nuevas formas significativas que le sirvieran muy bien en su defensa del castellano como medio expresivo aún en los planos más altos de la comunicación retórica» (1976, p. xvii).

Por último, *La vengança de Agamenón* se incluye en la versión sinóptica que realiza Manuel Calderón Calderón publicada en el 2011, en la edición del Centro de Estudos de Teatro da Universidade da Lisboa dirigida por José Camões, a partir de la comparativa entre las composiciones castellana y su homónima portuguesa, *A vingança de Agamenon*, que transcribía en verso la versión castellana de Oliva, de Anrique Aires Vitória, impresa en Lisboa en 1536, y reeditada en 1555.

2. Ambrosio de Morales y su edición de Pérez de Oliva

La vida del sobrino de Pérez de Oliva (nacido en Córdoba en el año 1513, y fallecido en su misma ciudad natal, el 21 de septiembre de 1591) presenta fuertes paralelismos con la del rector de Salamanca. En primer lugar, al distinguirse también por una constante y profunda formación humanista. Esta formación, ya asentada en el seno familiar¹⁸¹, se vio favorecida enormemente por el ejemplo y el sostén de su tío¹⁸². Respecto a la notable influencia que el erudito cordobés tuvo en el fervoroso interés que puso en su instrucción Ambrosio de Morales, comenta Enrique Redel en su Estudio Biográfico:

Ambrosio de Morales, aunque muchacho, complaciase en oír a su tío, quien durante su estancia en Córdoba, gustaría en el seno del hogar de comunicar á su familia los pormenores de sus viajes, las deferencias de que había sido objeto y sus precoces tentativas literarias y científicas. (1909, p. 47)

Tras un breve periodo de estudios en la Universidad de Alcalá de Henares, donde fue discípulo de Juan de Medina, siendo aún adolescente, acompaña a Pérez de Oliva a la Universidad de Salamanca en torno a 1526. La estrecha convivencia con la relevante intelectualidad de su tío supuso una influencia capital para la joven mente de Morales, y podemos entender muchos de los pasos que dio originados por la intención de emularle. Tras el fallecimiento de Pérez de Oliva¹⁸³, dedica un par de años a la vida monacal en la orden de los Jerónimos en 1533, en la que ingresa a la edad de diecinueve años, en el convento de Valparaíso¹⁸⁴ situado en la sierra cordobesa. Abandonó la orden unos años después¹⁸⁵ para continuar con sus estudios, esta vez en la Universidad Complutense, donde recibió lecciones de los principales eruditos de su tiempo como el ya citado Juan de Medina, y el también teólogo Melchor Cano. Parece ser, sin embargo, que siempre

¹⁸¹ El padre de Ambrosio de Morales, Antonio de Morales, formó parte del profesorado de la Universidad de Alcalá de Henares como catedrático de Filosofía, seleccionado personalmente por el Cardenal Cisneros. Parte del gusto e interés por los autores clásicos pudo verse influenciada a través de la figura paterna.

¹⁸² Testimonio patente de que su amor por las letras fue heredado a partir de Pérez de Oliva, además del prólogo que hiciera para el *Diálogo de la dignidad del hombre*, son las palabras que recoge en el prólogo a su obra cumbre, las *Crónicas de España* que continuaron la labor iniciada por el historiador Florián de Ocampo, por encargo de Felipe II.

¹⁸³ Morales fue nombrado heredero de gran parte de sus bienes (Cobos Sampedro, 1879, p. 14) entre las que es lógico suponer que se incluían sus escritos.

¹⁸⁴ El prestigio de este centro espiritual, y los tesoros históricos que en él se conservaban, valieron para que Morales, años después, lo reseñase en su obra a propósito de *Las antigüedades de España*.

¹⁸⁵ Los diferentes autores que han estudiado su figura no han hallado una razón concluyente respecto a su partida, sin despejar la duda sobre si se trató de una partida voluntaria o una expulsión forzada. Los motivos que alegan para ello pueden consultarse en Redel (1909, p. 71).

sintió mayor interés por las letras que por la teología, destacando especialmente en el dominio de las lenguas latina y griega, cuestión que le supuso la obtención de la cátedra de Retórica en la Universidad de Alcalá, y la dirección de un colegio privado en el que instruía a los hijos de las familias más notables¹⁸⁶.

Conjuntamente a esta devoción por el estudio de la gramática y la lengua, prevalece en Morales un ávido interés por el estudio de la historia y sus diversas fuentes tanto literarias como arqueológicas, siendo particularmente entusiasta de la epigrafía y la numismática. Si su tío fue un versado renovador de la lengua castellana, las reformas que incorpora Morales en el estudio historiográfico, introduciendo métodos científicos basados en el análisis exhaustivo de las fuentes históricas, y la catalogación a partir de criterios regularizados de las piezas arqueológicas, que para su tiempo resultaron profundamente transformadores¹⁸⁷, equiparan al de su tío su afán innovador por promover el ejercicio ideal correspondiente a cada ciencia.

Los méritos alcanzados en este campo le establecen como una de las figuras preeminentes del panorama intelectual español del siglo XVI. Su amor filológico y su erudición histórica dio como fruto la consecución de la cátedra de Retórica en la Universidad de Alcalá en 1550; y sus avances en el campo de estudios históricos y arqueológicos se vieron recompensados a partir del encargo de diversos trabajos de estudios arqueológicos comisionados por el monarca Felipe II¹⁸⁸. Estas comisiones culminarían con su nombramiento como Cronista del Reino, en 1563, relevando a Florián de Ocampo¹⁸⁹. Entre estos primeros trabajos figuró la adquisición de libros, manuscritos y documentos para ampliar el fondo de la biblioteca de El Escorial,¹⁹⁰ encargo que lo llevaría a viajar a lo largo de toda la península para estudiar, analizar y recopilar documentos y restos históricos. Del relato de estos viajes se ocupa en *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelippe II a los Reynos de León, y Galicia y Principado*

¹⁸⁶ Entre otros ilustres personajes, fue el maestro del príncipe Don Juan de Austria, hijo natural del emperador.

¹⁸⁷ «Morales significó un antes y un después en los estudios históricos de España», nos dice Juan Manuel Abascal en la introducción de su notable y curiosísima edición crítica del manuscrito de Morales *Las Antigüedades de las ciudades de España* (Abascal, 2012, p. 14).

¹⁸⁸ En 1565 las Cortes del Reino le nombran cronista real, título al que le correspondía un salario de 80.000 maravedís. (Mora, 2004, p. 21)

¹⁸⁹ Florián de Ocampo (Zamora, 1499?- 1555?). Cronista del emperador Carlos I de España.

¹⁹⁰ A esta, añadió, junto otros volúmenes principales, un tratado suyo sobre el origen de Córdoba titulado *De Cordubae urbis origine situ et antiquitate*. Como Pérez de Oliva hiciera con su tratado *Razonamiento sobre la navegación del Guadalquivir*, y pese al escaso tiempo que pasó en ella, Morales no perdió ocasión para demostrar la profunda admiración y cariño que guardaba a su ciudad de nacimiento.

de Asturias, y a partir de él nació la idea de sugerir al rey la necesidad de redactar las *Relaciones* de la historia y características de los pueblos de España siguiendo un cabal cuestionario, elaborado por él mismo, en el que se recogieran datos toponímicos, arqueológicos, históricos y eclesiásticos. Continuó las *Crónicas de España*, iniciadas por su predecesor en 1543, de las que ya se contaban cinco tomos, detenidos en el momento de la conquista de Hispania. Ambrosio de Morales proseguiría desde este punto, entre los años 1574 y 1586, añadiendo doce volúmenes más, en los que llegaría hasta los años de la ocupación musulmana de la península y el alzamiento de los reinos cristianos del norte. Morales aunó en sus tratados históricos su interés arqueológico y filológico, recurriendo tanto a los testimonios monumentales, con especial predilección por la numismática y las inscripciones lapidarias¹⁹¹, como a los documentos literarios de los autores más relevantes de la antigüedad histórica, incluyendo notas de Estrabón, Plinio, Livio o Plutarco. Abordó ambas ciencias a partir de rigurosas pautas para fijar el escrutinio y análisis de las fuentes históricas, estableciendo un modelo de estudio que fue continuado por los historiadores españoles muchos años después.

En 1578, el cardenal primado de España y arzobispo de Toledo, Gaspar de Quiroga y Vela, le otorga la vicaría del Puente del Arzobispo y el cargo de administrador de los hospitales de la localidad, puestos que abandona en 1582 para retirarse a su ciudad natal, aquejado por problemas de salud. Permanecería en Córdoba hasta el fin de sus días. El mismo año de su retiro, libre de otros menesteres, inicia la tarea de recopilación de obras completas de su tío, publicándose al fin en 1586.

En la edición de Córdoba de 1586, es sumamente evidente la intervención que realizó el sobrino sobre el texto de Pérez de Oliva. Al margen de las variantes textuales y discursivas, presenta numerosos añadidos que amplían, explican, modifican o señalan determinados elementos de la trama, desvinculándose notoriamente del texto que recogen los testimonios que le preceden¹⁹². Así, la edición cordobesa se incluye separadamente, estimando que la versión editada por Morales de *La vengança de Agamenón* bien puede considerarse una refundición de esta, en virtud de las numerosas adiciones o rectificaciones que el sobrino consideró pertinente realizar sobre la obra de su tío.

¹⁹¹ Sobre las aportaciones metodológicas para el estudio de la Historia, véase Mora 2004, 2005.

¹⁹² No es una práctica inusual. La edición de las obras completas de Gil Vicente para la *Compilaçam de todaslas obras*, a partir de la recopilación de su hijo, Luis Vicente, también sufrió correcciones y aditamentos, así como la clasificación por géneros de todas sus composiciones teatrales.

La preocupación por la preceptiva retórica, inherente a todas las obras de Pérez de Oliva, y que consecuentemente incide en los rasgos compositivos de la tragedia, escrita en los albores de la corriente humanística, distaba mucho de la situación con la que abordar la problemática de la relevancia de las lenguas vernáculas desde el momento en que se publica la primera edición burgalesa al de la recopilación de Ambrosio de Morales, impresa cincuenta y ocho años más tarde.

La importancia de estos textos para explicar algunos de los episodios fundamentales de las ideas lingüísticas y estilísticas de los Siglos de Oro reclama, por encima de las modas, la recuperación y la justa valoración de los mismos, no tanto para reivindicar a sus autores, como para arrojar un nuevo foco de luz sobre las páginas de nuestra historia literaria en las que ambos autores deben insertarse. Concretamente, el texto de Oliva se sitúa en los prolegómenos y el de Morales en las postrimerías de un capítulo fundamental de nuestras letras: el debate sobre la lengua vulgar que a lo largo del siglo XVI ocupó los mayores y mejores esfuerzos de los humanistas de toda Europa. (Ruiz Pérez, 1991, p. 112)

No es un asunto menor, como manifiesta lúcidamente Ruiz Pérez¹⁹³ la disposición de las obras con las que se inicia el tomo recopilatorio de los trabajos de Pérez de Oliva. Esta ordenación refleja nítidamente la evolución de la discusión sobre la primacía de una lengua frente a la otra. Morales sitúa en primer lugar, tras la dedicatoria al arzobispo Quiroga, un texto latino¹⁹⁴, *Los títulos de los generales de las Escuelas de Salamanca*, reseñando «me pareció poner aquí luego al principio una cosa suya en Latin, muy pequeña, mas tal que quien bien la supiere gustar, entendera facilmente como no le faltó al Autor mucha suficiencia, lindeza y gravedad, sino sola voluntad de escribir en Latin»¹⁹⁵. A los títulos sigue un trabajo de juventud, *Dialogus inter siliceum*. Conscientemente, ya que así lo insinúa en la premisa para el lector, comienza las obras completas demostrando el dominio de Pérez de Oliva en la lengua que hasta la fecha se consideraba como la más apta para la transmisión de saberes. Que continúe el texto latino,

¹⁹³ Indica: «la vía de las traducciones se convertía en afirmación implícita de la dignidad del castellano, aceptado como una forma capaz de admitir los mismos contenidos que la lengua latina. Como consecuencia, la lengua romance, en franco ascenso, se veía enriquecer en posibilidades expresivas, preparando el camino de la prosa moderna, desarrollada en la siguiente centuria.» (Ruiz Pérez, 1978, p. 16)

¹⁹⁴ Descarta la inclusión de su escrito, también en latín, sobre las propiedades de la piedra imán, al ser «muy poco, y estaua todo ello imperfecto, y poco mas que apuntado, para proseguirlo después despacio, tan borrado queno le entendia bien» (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. A2)

¹⁹⁵ En (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. A)

precisamente con un diálogo bilingüe, es el ejemplo más evidente de la contrastada distancia con la que se afronta la visión del lenguaje de uno a otro erudito.

La labor de Morales representa una concreta y eficaz propuesta crítica de intervención, que actúa, además, en el doble plano, el de la interpretación explícita y en el, más refinado y sutil, de la selección. El resultado es un corpus que ofrece un doble perfil del renacimiento: el correspondiente a una lectura de la obra de Oliva y el de las posiciones del propio editor, con la distancia de algo más de medio siglo entre ellas. (Ruiz Pérez, 2016, p. 96)

Morales prosigue con esta obra de Pérez de Oliva con la que, superada ya la maestría en la lengua latina, aparece la tentativa en la que se enfrentan, en un plano de igualdad, la lengua latina a la vulgar. La relevancia y valor del castellano pasan en este momento, para la concepción del maestro cordobés, compartida por otras de las figuras más relevantes en el plano literario español¹⁹⁶, por la equiparación, pero aún no se apunta a su supremacía. Este empeño por demostrar la validez del castellano por comparación pronto se verá superado a sí mismo, hasta la defensa del castellano por encima no sólo de la lengua latina, sino del resto de lenguas europeas que de ella derivaban. Este anhelo fue propiciado, conjuntamente al interés de corte erasmista de los humanistas castellanos por reivindicar unas obras pedagógicas que estuvieran recogidas en la lengua vernácula, por el beneficio político del imperialismo castellano, según el cual se concebía la lengua como el instrumento para transmitir la soberanía del imperio a través de sus dominios allende los océanos. Ambos rasgos potenciadores infunden a los textos, por la naturaleza de su objeto, didactismo y utilidad, y el gusto por un estilo claro y sencillo, cuya premisa sea fijar el ideal estético que representase ese modelo de dignidad, provecho y moral que se planteaba expandir a través de él; pues la premisa humanista de la dignidad de la lengua vernácula como lengua de ciencia conducía de manera unívoca a la demostración de la dignidad del hombre que la utiliza.

Cuando Morales edita su impresión, la determinada defensa de la preeminencia del castellano ha superado ya su enfrentamiento a la latina y ha cosechado sus frutos. Superado el punto de equiparación con el latín, ahora debe demostrar su valor frente a otras lenguas vulgares. Junto a esta nueva dimensión aparecen intentos por insuflarle un aire renovador y distintivo: ya no basta con elevar su dignidad, se ha de probar su

¹⁹⁶ Nebrija publica conjuntamente una gramática latina, su homóloga castellana, y una gramática latina traducida al castellano. Véase nota al pie 35.

capacidad para reflejar construcciones originales además de hermosas. La literatura experimenta a lo largo del siglo XVI, y especialmente en el XVII, un gradual viraje de la naturalidad, la medida y la sencillez, hacia el artificio y la ornamentación. La escritura pierde el valor de la concreción y la claridad en favor de formas cada vez más fastuosas y cultistas. Los recursos literarios ya no parten de esa defensa por encumbrar la lengua, sino por demostrar la «prueba de la altura del estilo, y la fuerza del ingenio» (Ruiz Pérez, 1991, p. 132). Si el objetivo que impulsa la edición de sus obras dramáticas en vida del autor es la consecución de ejemplos que avalen la virtud del castellano, en Morales la defensa es la de la figura de Pérez de Oliva. En este sentido, y a tenor de los cambios estilísticos que ahora demandaba una lengua cuya utilidad y gravedad ya imperaban en el ideario literario de su generación, parece natural que el texto sufriera arreglos sustanciales por parte del sobrino, acomodándolo a los nuevos hábitos.

Es comprensible, tratándose de una obra abordada en sus años de madurez, retirado ya de la vida activa, que el celo con el que emprendió Morales la labor de edición y recopilación de las obras del maestro Oliva le empujase a introducir aquellos cambios que considerase pertinentes, no como un intento por desprestigiar o ensombrecer la escritura de su tío, sino a partir de la pretensión por sacar a la luz una labor que consideraba tan admirable como beneficiosa.

Las variaciones entre la edición de Morales y los testimonios anteriores parecen así responder, en gran parte de los casos, a una modificación voluntaria del editor quien acondiciona o permuta el texto para ajustarlo a una preceptiva gramatical del castellano en vías de consolidación mucho más avanzadas. Máxime, cuando sobre la revisión que hiciera de las obras que compila, el propio Morales deja patente en la obra el juicio crítico con el que las abordaba a través de diversas aclaraciones o explicaciones adicionales que inserta como apuntes al lector al inicio o al final de cada uno de los trabajos¹⁹⁷. En la

¹⁹⁷ Comienza Morales con la dedicatoria al arzobispo Quiroga, donde ya expone en rasgos generales la naturaleza de la obra compilatoria que se presenta. Añade una nota explicativa antes y después de los *Títulos de los generales*, y lo mismo en cuanto al ejemplo reseñado, que antecede al diálogo bilingüe y se completa con una conclusión en la que menciona otros discursos similares escritos por sus contemporáneos. Introduce también una nota aclaratoria sobre el *Discurso de las potencias del alma y el buen uso de ellas*, en la que indica cómo el maestro contaba con otros trabajos incompletos, basados en los ejemplos de Marco Tulio, Platón y Aristóteles, dejando sólo éste acabado. Ni la comedia ni las tragedias cuentan con notas al lector, más allá del previamente mencionado para *Hécuba triste* sobre la culminación ajena, como sí sucede con el *Razonamiento* sobre la navegación del río Guadalquivir, y el discurso de oposición.

dedicatoria que antepone al *Diálogus inter siliceum*, por ejemplo, indica: «yo le conservé aquí el título como en aquello impreso lo tenía, aunque se pudiera mucho mejorar»¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Recogido en el verso de la p. 2, en la nota aclaratoria que precede al discurso. (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. A 2 v)

3. Descripción de impresos

De las tres obras dramáticas de Pérez de Oliva, *La vengança de Agamenón* es la que gozó de mayor número de reimpressiones, de lo que podemos deducir que suscitó un mayor interés.

De la primera impresión de 1528 se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional, procedente de la familia Salvá. Está encuadernado en piel, con superlibros de la Biblioteca Salvá, y los cantos y contracantos dorados. Presenta rastros del exlibris de Ricardo Heredia. Se encuentra digitalizada en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional. Está conformada por un cuaderno de 4º sin foliación ni reclamo. No tiene preliminares. Está impreso con planchas de treinta y cuatro renglones en cada cara del folio. Se reparte en los libros a⁸ y b⁸ (con signatura a iiii – b iii). El primer libro contiene la portada y el primer prólogo; el segundo prólogo, la *dramatis personae*, y la primera escena comienzan en el recto del a ii; la segunda escena se inicia en el recto del a iii y continúa a lo largo del libro a iiii; en el recto del a v comienza la tercera escena; en el recto del a vi la cuarta escena; en el recto del a vii se inicia la quinta; y en el recto del a viii la sexta que se prolonga hasta el verso del libro b iii, donde comienza la séptima escena que continúa ya hasta el verso del libro b viii. Finaliza la obra con el recto del b viii que sólo contiene el colofón.

Para la impresión de 1531 se ha recurrido al testimonio conservado por la Österreichische Nationalbibliothek de Austria y el ejemplar digitalizado. Tras el colofón aparece una nota caligrafiada. En la última página aparece el exlibris de la National Bibliothek de Wieu. Sigue la misma disposición en un solo cuaderno, sin foliación ni reclamos, con dieciséis hojas de treinta y un renglones por cada cara del folio, repartidos en dieciséis libros a⁸-b⁸ (signatura a iiii- biiiij). Sigue la misma disposición de las escenas que la edición anterior: el libro a contiene la portada y el primer prólogo; el a ii el segundo prólogo y la primera escena; los libros a iii y a iiii contienen la segunda escena; en el recto del a v se inicia la tercera escena; la cuarta y quinta escena comienzan en el verso del a vi y a vii respectivamente; la sexta escena se indica en el verso del libro a viii, prolongándose a lo largo de los libros b, b ii y b iii; la última escena comienza en el recto del libro b iiii y finaliza en el recto del b viii; el verso del b viii se reserva para el colofón.

El testimonio impreso en Sevilla en 1541 también se conserva en la BNE. Curiosamente, no llega a ocupar un cuaderno completo, puesto que se reparte en siete folios numerados en el libro a¹⁴ (con signatura hasta a viij). Está impreso con planchas de 34 renglones por cada cara del folio. Tampoco tiene preliminares. Las líneas superiores de los libros a vii [ll. 385 y 420] y a viii [ll. 455 y 490], así como la esquina superior externa del libro a xii [l. 735 y l.770] se han perdido por deterioro del testimonio. El libro a lo componen la portada, el primer prólogo y el inicio del segundo. Tras las *dramatis personae*, el principio de la primera escena viene en el recto del a ii. La segunda escena comienza en el recto del a iii que se prolonga hasta el verso del a iiij, donde comienza la tercera. El libro a vi lo ocupa prácticamente en su totalidad la escena cuarta. La quinta escena se inicia en el verso del a vi. La sexta escena empieza en el verso del libro a vij y finaliza en el recto del a xi, en el que se inicia la última escena que llega ya hasta el verso del a xij que también contiene el colofón.

De la edición de las obras completas a cargo de Ambrosio de Morales, siendo la más difundida, se conservan cinco ejemplares en la BNE (también ha sido digitalizada para la Biblioteca Digital Hispánica). Se han consultado también los ejemplares que se encuentran digitalizados a cargo de la Österreichische Nationalbibliothek de Austria, y la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” de la Universidad Complutense de Madrid. Cuenta con 286 hojas foliadas, más cuatro folios preliminares sin signatura ni numeración, y uno final en blanco. Al haberse iniciado su impresión en dos fases y ciudades distintas¹⁹⁹, existen variaciones en la disposición de los libros, repartidos en cuatro grupos ajenos de cuadernos: A - C⁴, A - Z⁸, Aa - Mm⁸ - Nn⁴.

Lleva foliación en el recto de cada libro y reclamos en la esquina inferior derecha. Tras la primera portada con el escudo episcopal aparecen varios preliminares: una segunda *pseudo* portada con el escudo de la Compañía de Jesús con una oración en latín seguida del índice con el contenido del libro tras el que aparece estampado el sello de la misma congregación. Seguidamente aparece la dedicatoria al arzobispo Quiroga, y la página en la que se expone el privilegio de impresión concedido durante diez años, despachado en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, el diecinueve de junio del año 1584 por el secretario real Antonio de Eraso. Los preliminares aparecen sin foliación ni signatura, pero sí reclamo.

¹⁹⁹ C.f. nota al pie 171.

Las dos tragedias aparecen consecutivas en el segundo bloque de cuadernos, impresa con 26 renglones por hoja: *La vengança de Agamenón* se inicia en el recto del libro K₃ (recto del folio 75), y finaliza en el recto del N₄ (recto del folio 100); *Hécuba triste* comienza en el verso del libro N₄ (verso del folio 100), culminando en el recto del R₂²⁰⁰ (recto del folio 129). En el caso de la primera tragedia, se inicia sin portada con el título y el primer prólogo ocupando el K₃. El segundo prólogo ocupa el recto del K₄, y en el verso aparece el listado de personajes y el inicio de la primera escena que se prolonga por el libro K₅. La segunda escena se inicia en el recto del libro K₆ y continúa hasta el L. En el verso del libro L comienza la tercera, prolongándose hasta el verso del libro L₃ donde se inicia la cuarta escena. La quinta comienza en el recto del L₅. La sexta escena empieza en el recto del L₇, la séptima en el verso del libro M₅, y la octava (adición de Morales) en el verso del libro N, finalizando la obra en el recto del N₄.

Hécuba triste comienza con el título y el prólogo en el verso del N₄, ocupando también el libro N₅. En el recto del libro N₆ encontramos las *dramatis personae* y el inicio de la primera escena que se prolonga hasta el N₇. En el recto del N₈ se inicia la segunda escena que continúa hasta el libro O₂ donde se inicia la tercera escena. La cuarta comienza en el verso del O₅ ocupando también el siguiente folio. En el recto del O₇ comienza la quinta escena; en el verso del P la sexta que continúa durante los cuatro libros siguientes. En el recto del P₅ se inicia la séptima escena prolongándose hasta el recto del P₇. En el verso, comienza la octava escena. La novena aparece en el verso del libro Q. Al final del recto del Q₂ se inicia el exordio de Polimnéstor y en el verso del Q₃ la réplica de Hécuba, que llega hasta el recto del Q₇, apareciendo también aquí la nota al lector de Morales, antes del discurso agregado de Agamenón que se iniciaría en el verso del Q₇ finalizando en el recto del R.

3.1 Fichas bibliográficas

A (Suspecta) Alcalá de Henares [1517]

²⁰⁰ Las partes originales de *Hécuba triste* compuestas por Pérez de Oliva culminan en el recto del libro Q₇ (recto del folio 127). La extensión hasta el recto libro R la ocupa el discurso de Gerónimo de Morales que el sobrino adjuntó como final de la tragedia (recto del folio 129).

B₁ (Burgos, [Juan de Junta], 1528) ✠ | LA VEN | gança de Agamenõ[n]. | ¶ Tragedia que hi- | zo Hernan perez de | Oliua. Maestro. cu | yo argumento es do | Sophocles poeta | griego . : . : . | Año. 1528. | ✠ (Enmarcado en una orla xilográfica completa con decoración vegetal, rameados, motivos a candelieri, y dos figuras antropomórficas en la zona central de las bandas superior e inferior; arriba pequeña figura frontal con corona; busto de perfil con casco rodeado por una corona de laurel en el centro de la banda inferior).

[Colofón]: ✠ | ¶ fue impresso en la muy noble y. | mas leal ciudad de Burgos : acabo se a.xiiii. | dias del mes de Mayo. Año del señor | de mil y quinientos. y. xxviii. años. | ✠

16 folios – 4° - a-b⁸ – 31 h.

BNE. Signatura R/4106, Sede de Recoletos, Fondo anterior a 1958, Sala Cervantes. Encuadernación en piel con superlibros de la Biblioteca de Salvá (Vicente y Pedro) con los cortes, canto y contracanto dorados.

B₂ (Burgos, Juan de Junta, 1531) La vengança | de Agamenon. | ¶ Tragedia que hi- | zo Hernan perez de | Oliua. Maestro. cu- | yo argumento es de | Sophocles Poeta | griego. .. | 1531 (Enmarcado en una orla xilográfica completa con elementos vegetales y arquitectónicos, rameados en el friso y con decoración a candelieri en las columnas; aparecen dos bustos de perfil afrontados en las esquinas inferiores derecha e izquierda)

16 folios – 4° - a- b⁸ [a-bⁱⁱⁱ⁺⁴]²⁰¹ – 36 h.

Österreichische Nationalbibliothek. **Signatura** 71.R.17 ALT PRUNK, Sammlung von Hadschriften und alten Druckent (Colección de manuscritos y grabados antiguos). Catalogada como autor Sófocles, ca. 497/496 v. Chri. [otros autores] Oliva, Juan Pérez de. Encuadernado en Piel. Caligrafía manuscrita tras el colofón (ininteligible).

[Colofón] ¶ fue impresso este presente trata | do en la muy noble y mas leal ciudad de Burgos: | en casa de Juan de junta Impessor de libros | Acabose a. xii. dl mes de Junio. Año del | nacimiento de Jesu christo nuestro | señor : de mil y quinientos y | treynta y un Años.: | ✠✠✠

S (Sevilla, Juan Cromberger, 1541) La vengança de Agamenon. | La vengança de Aga- | lmenon. ¶ Tragedia q̃ | hizo Hernan Perez de | Oliua. Maestro. cuyo | argumento es de So- | phocles.

²⁰¹ Indicado así en (Fernández Valladares, 2005, p. 675)

Poetagríego | ¶ Año. M.D.xli. ¶ (Corona la portada el título entre dos ornamentos vegetales. Debajo, aparece una orla floral. Dentro de una orla formada por cinco piezas de diferente longitud, encontramos de nuevo el título de la obra junto con la información del autor, la base de la obra, y el año, en el margen inferior de la portada).

14 folios – 4º - a⁸ - 28 h. Las líneas superiores de los libros a vii [385; 420] y a viii [455;490] se han perdido por deterioro del extremo superior del testimonio.

[Colofón] ¶ fue impresso este presente tra | tado en la muy noble y siempre leal ciudad de Sevilla: | en casa de Juan cromberger que sancta gloria aya. | Acabose a diez y ocho dias del mes de Ago | sto. Año del nacimiento de nuestro señor Jesuchristo de mil y quinien | tos y quarenta y un años. | + + + + + | (tres manos con el dedo índice señalando hacia la derecha).

BNE²⁰². **Signatura** R/9688, Sede de Recoletos, Fondo anterior a 1958, Sala Cervantes. Encuadernación en pasta.

[Colofón]: fue impresso este presente tra- | tado en la muy noble y siempre leal ciudad de Seuilla: | en casa de Juan cromberger ~q sancta gloria aya. | Acabose a diez y ocho dias del mes de Ago | sto. Año del nacimiento de nuestro se | ñor Jesu christo de mil y quinien | tos y quarenta y un Años. | ✠✠✠✠✠✠ | tres manos señalando hacia la derecha.

C (Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano, 1586) LAS OBRAS | DEL MAESTRO FER | NAN PEREZ DE OLIVA NATVRAL DE | Cordoua : Rector que fue de la Vniuersidad de Sala- | manca. y Cathedratico de Theologia en ella. | *Con otras cosas que van añadidas, como se dara razon luego* | al principio. | Dirigidas Al Illustrisimo Señor el Cardenal de Toledo don Gaspar de Quiroga. | *Con priuilegio.* | *En Cordoua por Gabriel Ramos Bejarano.* | Año. 1586 (Título sobre portada con escudo xilográfico episcopal. Texto con apostillas marginales. Escudo xilográfico con anagrama de la Compañía de Jesús en h. [hoja acorazonada]2)

[4], 12, 283 h., [1] en bl. ; 4º. – A-C⁴, A – Z⁸, Aa – Mm⁸, Nn⁴

75 | LA VENCAN | CA DE AGAMENON. | Tragedia que hizo el Maestro Hernan Perez | de Oliua natural de Cordoua, cuyo | argumento es de Sophocles | poeta griego.

25 folios - K3-5-N4 – 50 h.

²⁰² En el tomo I del *Diccionario filológico de Literatura española*, del 2009, se menciona únicamente este ejemplar, indicando que se tiene noticia de las ediciones burgalesas, pero no se localiza ningún testimonio. (Jauralde Pou, 2009, p. 804).

101 | HECVBA | TRISTE | Tragedia que escriuio en Griego el poeta Eu- | ripides, y el Maestro Hernan Perez de | Oliua natural de Cordoua toman | do el argumento, y mudando | muchas cosas, la escriuio en | Castellano.

28 folios – N5 – R – 56 h.

BNE. Sede de Recoletos. 5 ejemplares:

Signatura R/8139. Flato de portada de las [4] h. de los preliminares. An. Mss. En la portada: “Librería de la Victoria de Madrid...”, y en latín: “pot ad Convent... S. Aug[...] Matritensis...”. Encuadernación en pergamino.

Signatura R/8139. Exlibris: “Ex Biblca. D. Ferdin. Josephi á Velasco, In Aula Criminalis Supmi. Castellae Senatus, Fiscalis”. Procedencia: Fernando José Velasco y Ceballos. Encuadernación en pergamino.

Signatura R/2713. Exlibris que es escudo coronado flanqueado por dos galgos. “Biblioteca de ls Caros, Valencia”. Exlibris ms. Tachado en portada. Procedencia: Caros (Familia). Encuadernación en pasta con cortes en rojo.

Signatura R/4477. Exlibris manuscrito en h. de guarda anterior: “exlibris D. A. Mosti”. Encuadernación en pergamino.

Signatura U/5961. Sello: “Librería de D. Luis de Usoz 1873”. Procedencia: Colección Usoz. Encuadernación en pergamino.

[Colofón] Acabose de imprimir este li | bro de las obras del Maestro Fernan Perez de | Oliua y lo demas, en la muy noble ciudad de | Cordoa, en casa de Gabriel Ramos Bejarano | impressor de libros. A costa de Francisco Ro | berto mercader de libros. En el mes | de Deziembre del año de | M.D.L.XXXV. | Al Lector, Gabriel Ramos | Bejarano. | *Este libro se comenño a imprimir en Salamanca y des | pues fue necessario pasarlo a Cordoua, auiendo im- | presso alla no mas que hasta el argumento del dialogo | de la dignidad del hombre en quatro pliegos. Todo lo | de mas se acabo en Cordoua. Mas porque en Salamanca | no se imprimieron mas de quinientos, se imprimieron | otros mil enteros en Cordoua. Por esto tendran vnos | libros diferentes principios de otros, y podriase pensar | que fuessen dos impresiones, y no es sino toda | vna misma, como por lo dicho se | entiende.*

Impresiones modernas:

(Madrid, Antonio de Sancha, 1772) PARNASO | ESPAÑOL. | COLECCIÓN | DE POESÍAS | ESCOGIDAS | DE LOS MÁS CÉLEBRES POETAS | CASTELLANOS. | POR D. JUAN JOSEPH LÓPEZ DE SEDANO, | CABALLERO PENSIONADO DE LA REAL Y | DISTINGUIDA ORDEN ESPAÑOLA DE CAR- | LOS TERCERO, Y ACADÉMICO DE LA

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. | Tomo VI. | CON LICENCIA. | Madrid. Por D. Antonio de Sancha, | Año de M.DCC.LXXIV. | *Se hallará en su librería, entrada de Barrio-Nuevo*

(191) LA VENGANZA | DE AGAMENON. | TRAGEDIA | DE SOFOCLES. | TRADUCIDA POR EL MAESTRO | FERNAN PEREZ DE OLIVA. |

(251) HECUBA TRISTE. | TRAGEDIA | DE EURÍPIDES. | TRADUCIDA POR EL MISMO AUTOR.

16 cm.

(Madrid, Pérez de Oliva, Fernán, 1787) LAS OBRAS | del Maestro Fernán Pérez de Oliva, | Natural de Córdoba, | Rector que fué de... | quince Discursos sobre diversas materias... | *Dirigidas al Ilustrísimo Señor el Cardenal de Toledo D. Gaspar de Quiroga. | Dalas a luz en esta segunda edición D.A.V.C. | Tomo Primero. Madrid. Imprenta de Benito Cano. Nota. Dalas a luz en esta segunda edición D.A.V.C.*

2 v. ([12], XLVIII, 306, [2] p. ; [10] 386 p.): 8° (15 cm.)

Signatura: a-c8 A-T8 V² Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.

(Madrid, Gabriel Ochoa, 1814) Obras dramáticas, del siglo XVI

[137] p. illus. 24 cm Nota: "Como primera muestra de una serie de facsimiles ... el Señor Don Gabriel Ochoa ... publica ... cinco rarísimas piezas del viejo teatro español ... según ejemplares góticos que se custodian en la Biblioteca nacional de Madrid." Advertencia preliminar: Esta edición consta de 150 ejemplares numerados."

4. Aparato crítico

Hécuba triste no presenta aparato crítico, puesto que el primer testimonio es el que recoge Ambrosio de Morales en el repertorio de obras de su tío, publicado póstumamente²⁰³. Se ha recogido el texto siguiendo el primigenio de 1586; si bien, se han cotejado también las reediciones del mismo del siglo XVIII, de López de Sedano y Valero Chicarro, tratándose de ediciones, aunque modernas, sumamente respetuosas con el texto original, y en determinados puntos ventajosamente esclarecedoras, especialmente en relación con las variantes ortográficas o de puntuación.

Para *La vengança de Agamenón*, como texto base se ha utilizado la edición de Burgos 1528 (B₁), por ser la edición más antigua de las que se conservan. Sobre este texto se han cotejado las variantes que presentan la segunda edición de Burgos, de 1531 (B₂), y la edición de Sevilla de 1541 (S), y el testimonio de Córdoba de 1586, (C), atendiendo especialmente a las equivalencias que leía éste último con los casos de las lecciones equipolentes o enfrentadas de los testimonios anteriores. Tras este cotejo, ha resultado evidente la necesidad de recoger de forma independiente las variantes filiativas de los testimonios de Burgos y Sevilla, y las del testimonio cordobés, así como la inclusión del testimonio editado por Morales en una *dispositio textus* análoga a los impresos burgaleses y sevillano, en atención a dos cuestiones: en primer lugar, que la edición que de sus obras hiciera el sobrino de Pérez de Oliva es marcadamente posterior a las precursoras, impresa 55 años después del fallecimiento de su autor, lo que implicaba, como mínimo, modificaciones sustanciales en el plano lingüístico, cuestión en la que profundizábamos en apartados anteriores; en segundo lugar, el acercamiento que Morales realiza hacia la obra de su tío distaba ostensiblemente de aquel que pudieron realizar los editores de las impresiones anteriores, pues en su labor de recuperación y puesta en vigor de los discursos, tratados y dramas de Pérez de Oliva, subyacía una intencionalidad por encumbrar su figura que naturalmente le condujeron a intervenir determinados puntos de la obra; baste con fijarse en la selección que Morales realiza, dejando fuera de las obras

²⁰³ No se conocen ediciones sueltas anteriores de *Hécuba Triste*, por lo que coincidimos con Atkinson cuando conjetura que lo más probable es que el manuscrito pasase directamente a manos de su sobrino como heredero de sus bienes: «Of *Hecuba Triste* no edition is recorded till that by Morales in 1586, and the text must be accepted at best as only an approximation to the Ms of Oliva, which probably passed directly to his nephew and literary testator.» (Atkinson, 1927a, p. 522).

completas los tratados dedicados al periplo americano, e incluyendo una serie de escritos ajenos para complementar los postulados que allí se defendían²⁰⁴.

Como en el caso de *Hécuba triste*, y aunque no resultaban determinantes para la filiación, también se han cotejado las ediciones posteriores de López Sedano (Madrid, 1772), Benito Cano (Madrid, 1786), Bonilla y San Martín (Madrid, 1914). Por último, por su valor ilustrativo, se han contemplado también las ediciones críticas modernas del teatro completo de Pérez de Oliva que hicieron Atkinson (1927) y Peale (1976), así como la versión sinóptica que realiza Calderón Calderón (2011). En esta edición crítica de la portuguesa *A vingança de Agamenon*, lógicamente, el texto de Pérez de Oliva queda relegado a un segundo plano, únicamente para contrastar aquellos aspectos en los que Aires Vitória se distancia de la versión castellana de la que parte. En este sentido, la sinóptica de Calderón Calderón, atendiendo al objeto de la monografía, no incluye el aparato de variantes, pues solo coteja los testimonios de Burgos²⁰⁵, y parte de las ediciones críticas anteriores de Atkinson y Peale. Se trata de una edición sumamente respetuosa con el texto original, con las modificaciones mínimas que la necesidad de hacer más accesible la obra requerían.

Para el establecimiento de las filiaciones y la posterior fijación del texto, se ha procedido al análisis de las variantes siguiendo el método que reseña Alberto Blecua en su utilísimo *Manual de crítica textual* (2004), basándonos en los errores monogenéticos para la construcción del *stemma*²⁰⁶. Como se expone en el manual, una vez que se han encontrado y contrastado las variantes que presentan todos los testimonios, para la búsqueda de la lectura correcta, es decir, la que en principio parece responder a la voluntad del autor, será preciso determinar cuáles de las lecciones diferentes pueden deberse a un error. Blecua recoge las categorías modificativas aristotélicas que establecían los tipos de errores posibles, concernientes al proceso de copia (lectura y memorización de un fragmento, auto dictado, transcripción, y vuelta al modelo). Así, describe cuatro tipos de fenómenos erróneos: *adiectio*, consistente en la repetición de una

²⁰⁴ Podemos encontrar un caso similar en la edición que Quevedo hiciera de las poesías de Fray Luis de León para acomodar el texto, con la salvedad de que, en el caso de *La vingança de Agamenón*, afortunadamente se conservan ediciones anteriores a la de Morales, en las que sí podemos contrastar los cambios que introdujera su heredero.

²⁰⁵ El testimonio sevillano aparece catalogado como “perdido” (Aires Vitoria, Anrique; Camões, 2011, p. 175).

²⁰⁶ Aquellos errores singulares, transmitidos de un testimonio a otro, sin posibilidad de que se hayan reproducido casualmente por dos copistas distintos.

sección del texto desde su mínima entidad (reiteración de una letra), hasta una o más frases completas, por cercanía o atracción de un fragmento idéntico o similar; *detractatio* u omisión de una parte del texto, desde letras, sílabas o palabras, hasta sentencias completas, por la aparición de un elemento que comienza o termina de forma semejante, un salto de línea, error de dictado interior, etc.; *transmutatio* o alteración del orden, desde la alteración de los fonemas de un único término a hasta secuencias más complejas como estrofas o sentencias, engendradas por una equivocación en las operaciones de lectura, memorización o traslación, o por la evocación de términos o sucesiones de palabras similares u opuestas que influyan en el juicio del copista; y por último *inmutatio* o sustitución, que consiste en la confusión de grafemas o términos por otros similares, y cuya aparición puede responder a causas diversas, desde el desconocimiento o la incompreensión de un término por inusual o ajeno a la lengua del copista (trivialización, conmutando el término por otro más habitual o sencillo), hasta un error en la lectura que conduzca al copista a sustituir una sección del texto modelo por otro apartado próximo al punto que está copiando. Junto a estos errores, interpretados como «accidentales» o «inconscientes», es decir, producidos sin ánimo de intervención sobre el texto original, sino de forma involuntaria, se distinguen las modificaciones conscientes y voluntarias de alteración del texto respondiendo a diferentes intencionalidades: puede ocurrir, en ocasiones, que el copista advierta un error en el modelo y lo corrija, a partir de la colación con un modelo distinto, o por conjetura, denominado esto *contaminatio*; o bien, que los motivos de la modificación deriven de causas externas al texto, respondiendo a condicionantes lingüísticas, estéticas, religiosas, morales, etc., nombradas como *innovaciones*.

Además de los errores y las contaminaciones del copista, encontramos las lecciones singulares, también denominadas como adiaforas²⁰⁷ o neutras: aquellas variantes que leen lecturas diferentes sin que se pueda determinar cuál de ellas es la lectura correcta (en el caso de que la hubiera) al no presentar, en principio, rasgos que permitan descartarlas como errores o como intervenciones externas al autor. A la hora de

²⁰⁷ Las variantes adiaforas son las lecciones que ofrecen una lectura diferente frente a otro u otros testimonios; la calificación de neutras responde al hecho de que es imposible establecer cuál de ellas es la original y cuál la incorrecta. Blecua distingue entre lecciones equipolentes y singulares a la hora de establecer la filiación para referirse a estas variantes en tanto en cuanto encontramos lecturas idénticas que se transmiten de un testimonio a otro, y lecturas singulares como aquellas disensiones aisladas, que no pueden valorarse a cuestiones cuantitativas, el hecho de que una lectura aparezca en más de un testimonio no implica necesariamente que no se trate de una desviación del autor que se trasfiriere a los testimonios posteriores. Sólo los errores proporcionan criterios objetivos para trazar la procedencia de cada texto.

decantarse por una u otra, deberemos recurrir al *usus scribendi* del autor o buscar presunciones plausibles que sustenten la permanencia de una u otra lección.

Tras la *collatio* de todas las variantes, se ha procedido a catalogar cada una de ellas distinguiendo entre los errores involuntarios o accidentales anteriormente mencionados, y aquellas que se han producido a partir de una alteración voluntaria y consciente del texto, bien por enmienda, bien por pertinacia. Cabe aquí reseñar, como el mismo manual advierte sobre las dificultades de la ecdótica a la hora de proporcionar un juicio taxativo sobre la filiación, en muchos casos, circunscrita a supuestos que resultan probables, pero en ningún caso infalibles.

Comprendo que un lector que pretenda encontrar en estas páginas una fórmula mágica que le sirva para demostrar con absoluta certeza la existencia de un error común separativo, quedará sin duda desanimado ante una realidad difusa en la que sólo son demostrables los errores comunes conjuntivos. Este es el problema central, y por el momento irresoluble de un método lógico basado en el error. La demostración del error común separativo -esto es, el que permite establecer ramificaciones secundarias (los subarquetipos)- se basa en argumentos históricos, y por consiguiente, verosímiles que nunca pueden alcanzar la certeza absoluta de un juicio lógico como es el que sustenta la demostración del error común conjuntivo. El copista -y tanto la más en ciertas épocas y tipos de transmisión- puede conjeturar y contaminar y por lo tanto, hacer desaparecer errores comunes conjuntivos que permanecen en otras ramas de su misma familia. (Blecua, 2004, p. 56)

Además de estas categorías, se han tenido en cuenta para el análisis de los testimonios otro tipo de variantes, las variantes de la lengua, expuestas por Pedro Sánchez-Prieto y que también recoge la monografía sobre ecdótica de Miguel Ángel Pérez Priego (2011), que añade a los principios ya expuestos por Blecua esta nueva clase someramente contemplada dentro de las *contaminatio*. A tenor de las investigaciones en el campo de la lingüística histórica²⁰⁸, se ha insistido en la separación entre las variantes textuales (los errores y las lecciones adiaforas), las variantes gráficas (divergencias en la transcripción de los términos sin valor fonético, por ejemplo, la duplicidad gráfica en el

²⁰⁸ Sobre la necesidad de incorporar nuevas disciplinas a la Crítica Textual para aproximarnos al arquetipo o al versión más exacta posible, teniendo en cuenta, conjuntamente al *usus scribendi* las corrientes lingüísticas, semánticas y estilísticas que permitan incorporar nuevos criterios, ya advertía Morocho Gayo: «Lingüística y Crítica Textual, como es obvio, son dos disciplinas independientes pero al mismo tiempo estrechamente relacionadas, aunque este aspecto apenas ha sido considerado, como se desprende de la ausencia de estudios sobre el particular». (Morocho Gayo, 2004, p. 117)

caso de /s/ frente a /ss/ - *amase, amasse*-) y las variantes de lengua, que derivan no de errores de traslación del texto, sino de la “inestabilidad de la lengua”²⁰⁹. Estas variantes de la lengua se dividen entre las que atañen al plano fónico y el plano morfosintáctico.

En el plano fónico, Pérez Priego sigue las dispuestas por Sánchez-Prieto Borja, distinguiendo entre los fenómenos que afectan a las vocales (aféresis, síncope, apócope, inestabilidad de las vocales átonas, reducción de *-íe*, contracción vocálica, fusión de vocales por fonética sintáctica y nasalización) y las que afectan a las consonantes (alternancia b/v, alternancia de sorda o sonora, aspiración y pérdida de f, vacilación en el punto de articulación de las sibilantes en posición implosiva, indistinción entre sorda y sonora, alternancia *-d, -tl -nd, -nt*, palatización de *pl-* o *fl-*, simplificación de secuencias consonánticas como *gn, bs*, resolución de grupos romances, vacilación de consonantes líquidas, metátesis, y epéntesis). En el plano morfosintáctico, considera como variantes de lengua la alternancia entre el lexema con o sin prefijo o sufijo, la variación en el género o número del sustantivo, la morfofonología del artículo, el empleo de artículo ante posesivo, presencia o ausencia del pronombre sujeto, apócope del pronombre, variación en el posesivo de la segunda persona, forma plena o apocopada en el posesivo de primera persona; variaciones de adición o supresión de una letra en las conjugaciones verbales, las sintaxis de los tiempos, el empleo o no de la forma pronominal; la adición u omisión de letras en los adverbios terminados en *-mente* y de negación; en la forma de la preposición o en su sintaxis, y en la confusión entre e/y en las conjunciones.

A este considerable grupo de variantes de la lengua, Inés Fernández Ordóñez añade las variantes sintácticas o sintáctico discursivas²¹⁰, que afectan a los elementos de la formación de las estructuras sintácticas y la configuración que establece su disposición en la oración; la mutabilidad de estos elementos, aunque pueda presentar contextos no necesariamente sinónimos, nunca puede suponer un cambio en las relaciones sintácticas básicas, en cuyo caso, estaríamos frente a errores y no variantes. Las subdivide en cuatro grandes grupos: alternancia entre los miembros de una misma clase sintáctica de palabras

²⁰⁹ Pérez Priego entiende que las variantes lingüísticas funcionan como soluciones que se plantean en cada uno de los testimonios a la hora de resolver la interpretación sintáctica de la propuesta del autor en el contexto en el que se toman y se transmiten (M. Á. Pérez Priego, 2011).

²¹⁰ Fernández-Ordóñez advierte sobre la necesidad de reseñar las variantes de lengua como variantes indistintas a las adiaforas, ya que se sustentan en una «evolución diacrónica y/o diferencias geográficas, sociales o de registro» (Fernández-Ordóñez, 2019, p. 382), que, si bien aportan información sustancial respecto a la evolución de los aspectos lingüísticos, no deben influir, por su carácter contingente, en el establecimiento del *stemma*.

(aquí incluye, también oraciones subordinadas o coordinadas); variación en la marcación de las posiciones sintácticas; alternancia entre construcciones relacionadas (diátesis y topicalizaciones); y, por último, variaciones de naturaleza pragmática (el empleo o no de los dativos argumentales y libres). Si bien, la autora concluye admitiendo que «es evidente que la distinción entre variante de lengua y variante textual es difusa» (Fernández-Ordóñez, 2019, p. 399). Se trata pues, de una materia, que requiere un conocimiento vasto y exhaustivo de los usos lingüísticos, y que, en último caso, queda supeditada al discernimiento y las nociones sintácticas y semánticas del copista. En este sentido, se pueden entender como categorías amplificadas de la *innovación* por motivos de lengua, catalogadas como tal en el listado de variantes que acompaña nuestro texto.

Resulta comprensible que, de manera inherente a la transmisión del texto, los editores hayan respondido a la necesidad de ir adaptándolo a los usos lingüísticos de su contexto histórico, no como una violación de la forma que hallaban, sino como un ejercicio de reconocimiento al contenido que éste proporcionaba:

Mayor interés ofrece la paradoja de que, al proponer la fijación de un texto, la crítica textual revela la inestabilidad a que ese mismo texto quedó, queda y quedará sometido, sujeto a un proceso de transmisión que va aumentando el número de sus testimonios, bifurcaciones y variantes, incluida la nueva edición crítica. Tal proceso es una muestra más de la dimensión histórica en que se deslizan las movibles y movedizas palabras. De ahí que todo ejercicio de crítica textual y/o ecdótica, como propio de esta disciplina lógico-humanística del error, desvele la inseguridad, la incertidumbre, el riesgo asumido de cualquier mensaje y de su reemisión. (Garrote Bernal, 2012, p. 222)

Respecto a la categorización de las variantes de la lengua, es esta una cuestión espinosa, al tratarse de un texto que funciona como tentativa, como experimento lingüístico inmerso en una corriente de renovación de la literatura castellana, dentro del interés por equiparar la dignidad del castellano al latín, como se ha apuntado en el capítulo uno.²¹¹ La preocupación por defender la relevancia de la lengua castellana también ha influido a la hora de decantarnos por una u otra variante o de interpretar como error las transgresiones entre uno y otro testimonio, pues resulta lógico dilucidar que si una de las

²¹¹ A este respecto huelga traer a colación las reflexiones de Ruiz Pérez, quien ha estudiado a fondo el plano compositivo de las obras de Pérez de Oliva: «La pluma de estos autores, cuya nómina se inicia con Garcilaso de la Vega, padre del poeta del Tajo, y prosigue hasta bien entrado el siglo XVII, discurre por el territorio fronterizo entre la lengua de Cicerón y aquella otra que aún no había consagrado su ideal estilístico.»(Ruiz Pérez, 1991, p. 111)

intenciones en Pérez de Oliva, si no la principal, es construir con sus obras dramáticas perfectos ejemplos del dominio de una retórica excelsa, esta preocupación fundamental debió conducirle a una cuidada selección de las estructuras gramaticales y de un vocabulario selecto que funcionase adecuadamente como soberbio ejemplo del uso del castellano. Resultan de ello consecuentemente defectuosas las anomalías o discordancias entre los componentes sintácticos de las oraciones exigidos por la estructura argumental (yerros en la concordancia gramatical, mutación del género o el número, redundancia, etc.)

Entre los dos testimonios burgaleses, además de las variantes gráficas existentes entre el primer testimonio conservado y los consecutivos, particularmente interesantes resultan las variantes lingüísticas entre ambos, al compartir, en principio la misma variedad dialectal, área geográfica y momento histórico. Atkinson asume estas vacilaciones en función de una consciente predilección por las formas latinas en el segundo testimonio burgalés, cuestión colindante a la ausencia de una norma gramatical específica y consolidada. Entre B₁ y B₂ encontramos las siguientes variantes gráficas: empleo de dobles consonantes /ss/ y /ff/ en B₂ y los testimonios ulteriores; empleo de la /s/ ante /c/ en los verbos y adjetivos (aborrescer/aborrecer; agradescida/agradecida); alternancia entre b/v (biuir/viuir), g/j; (ageno/ajeno); h/f (hazer/fazer); vacilación en la articulación de las sibilantes (padezco/padesco); y vacilaciones vocálicas (vistiendose/vestiendose). Aún más, en cada testimonio podemos encontrar los mismos términos redactados de diversas formas, sin una inclinación clara por una única expresión. Dada la cuantía de ellas, y aunque las variantes lingüísticas suponen un importante interés filológico en cuanto al estudio de la evolución de los usos de la escritura castellana, atendiendo a la intención de presentar un aparato crítico lo más claro y práctico posible, evitando por ello la profusión de variantes que presentasen cambios más anecdóticos que substanciales sin influencia para la consecución de subarquetipos²¹², se han recogido de forma exenta al aparato crítico aquellas variantes que no suponían una modificación fonética. Todas ellas aparecen reseñadas en el apartado 4.2 para su consulta.

²¹² Como bien señala Fernández-Ordóñez, «Lejos de ser prescindible, ese aparato lingüístico es una base de datos primordial para los historiadores de la lengua porque permite dibujar, con mayor nitidez y seguridad que otras herramientas, el mapa variacional que afectaba a autores, registros, géneros, regiones o épocas. Aunque se deban descartar las variantes lingüísticas con fines estemáticos y reconstructivos, no hay que olvidar que son bienes preciosos que es imperativo valorar, conservar y estudiar.» (2019, p. 403)

Sevilla coincide mayoritariamente con las variantes gráficas que aparecen en B₂. En el plano de la lengua, presenta también variantes próximas a las definidas como discursivas, que, aunque no se han considerado a la hora de establecer el *stemma*, sí se reseñan en el aparato crítico a pie de texto, al entenderse las mismas como contaminaciones o innovaciones del copista o editor motivadas por un uso lingüístico distinto: son constantes las modificaciones en el empleo de los posesivos y demostrativos, la alternancia o adición de preposiciones, las variaciones en los modos verbales, así como una disposición diferente de las formas pronominales.

El testimonio cordobés presenta multitud de variaciones, tanto textuales como lingüísticas, así como numerosas adiciones que en principio parecen responder a la intervención intencionada del sobrino en su recopilación y reedición de todos los textos de Pérez de Oliva. Se han estudiado intentando discernir las variaciones voluntarias (*innovatio*) de aquellas que pueden deber de un testimonio desconocido, contrastándolas con el primer análisis entre los testimonios anteriores.

Muy representativas son, por ejemplo, la vuelta al nombre griego de la protagonista (Electra en lugar de la castellanización, Elecha), y la separación en dos escenas del último acto; variaciones que transgreden con mucho las halladas en las ediciones burgalesas y sevillana, y que en ningún caso pueden responder a un error involuntario del copista. Son muy numerosas también las modificaciones sintácticas, cuestión, por otra parte, natural, teniendo en cuenta que la edición de Morales se imprime cincuenta y ocho años después de que viera la luz la primera edición de Burgos. Mientras que la primera coincide con un momento en el que las lenguas vulgares comienzan a consolidarse (empeño específico del autor para el caso de las obras que tratamos), la edición de Morales se da en un periodo distinto, conviviendo con un teatro en lengua vernácula ya asentado. Encontramos también importantes añadiduras aclarativas para evidenciar diferentes aspectos o para añadir detalles de la historia, así como algunas correcciones de estilo sustituyendo verbos o expresiones completas, en lo que parece responder a un intento deliberado por facilitar la comprensión de la trama. Todas estas importantes modificaciones nos han conducido a incluir el texto reeditado por Ambrosio de Morales de forma separada, ya que retoca, suprime y amplía, según su propio criterio y con bastante libertad, multitud de secciones del texto alterándolo notoriamente en contraste con los testimonios anteriores.

Al margen de las variantes entre los cuatro testimonios, las fluctuaciones en cuanto a la puntuación, aunque debamos aquí añadir una serie de pormenores de cara a la comprensión global del texto, tampoco se han recogido de forma exhaustiva, dada la ausencia de una normativa rigurosa al respecto en la fecha en la que los textos fueron compuestos e impresos: como señala Fidel Sebastián Mediavilla «es preciso tener en cuenta que a lo largo de la Edad Antigua, la Edad Media, en incluso durante el Siglo de Oro, los mismos términos estarían cargados de polisemia, y las funciones que se les adjudicarían serían también cambiantes» (Sebastián Mediavilla, 2012, p. 940). La carencia de una preceptiva²¹³ respecto al uso y disposición de un sistema de puntuación, no implica, sin embargo, que no fuera esta una cuestión de interés para los escritores humanistas. Occidente hereda las *positurae* que señalaba Cicerón, distinguiendo entre *pausationes* y *puncturae*, como los signos que indicaban inflexión, pausa, o clausura de los textos clásicos, surgidos como pautas para el lector o el orador, más que como una guía para el propio escritor. Cabe suponer la relevancia de esta cuestión para los humanistas europeos, máxime cuando estamos ante escritos pensados específicamente para ser declamados en las aulas o sobre el escenario. Al trío de señales heredado de la tradición clásica grecolatina, que distinguía en tres partes las estructuras de una oración (*distintio*, *subdistintio* y *media distintio* o *mora* en latín; *cola*, *commata* y *periodus* para los griegos), indicado durante la Edad Media a partir de las tres posiciones del punto (alto, medio o bajo), fueron añadiéndose nuevos signos que respondieran a nuevas necesidades que surgían en relación tanto a la lectura como a la escritura²¹⁴. Hacia el final del periodo medieval y a partir del surgimiento de la imprenta, los impresores recurren a los signos de los códigos manuscritos, cuestión que favoreció la extensión, a la larga, de un uso medianamente uniforme de las pautas de puntuación.

Para las divisiones internas o la señalización de pausas se utilizarán, de forma más o menos indistinta, la *virgula suspensiva* [/], el *interrogativus* [?]²¹⁵ y el *colon* [:], tomando

²¹³ Resulta llamativo, como reseña Ramón Santiago (1996) que no se incluyan comentarios en respecto a la puntuación en ninguno de los tratados gramaticales en castellano de Nebrija, en opinión del autor, a raíz de una asimilación de la normativa latina que se daba por sentado, a pesar de ser esta una preocupación heredada de la Edad Media nada irrelevante, especialmente en relación con las Sagradas Escrituras o los textos litúrgicos cuando eran traducidos a las lenguas vernáculas.

²¹⁴ Sobre la evolución del sistema de puntuación en occidente resultan sumamente ilustrativas los trabajos de Sebastián Mediavilla (2000), a partir de su tesis sobre la puntuación en el Siglo de Oro.

²¹⁵ El signo del *punctus admirativus* o *exclamativus* [!], aunque conocido y difundido (Mediavilla indica que se contemplaba su uso desde el siglo XIV), y manifiestamente útil para la oratoria, únicamente aparece una sola vez en los textos que trabajamos, en la edición de Morales y para la tragedia de *Hécuba triste*. La ausencia, por lo tanto, de este signo, probablemente se deba al uso del impresor.

las funciones que señalarían las *media distinctio* (pausas), y la *subdistinctio* (separación de series de palabras en ausencia de preposiciones copulativas). Para la culminación de entidades de significado completas se utiliza el punto bajo [·]. Más tarde aparecerán también el semicolon [;] para ocupar la operación de cierre de una cláusula aseverativa, y el *virgulae convexae* o paréntesis, desterrando el uso de la doble vírgula o cola. Aparece también el calderón, para indicar el inicio de capítulo²¹⁶ o unidades más o menos extensas del texto.

En los testimonios que tratamos, encontramos la vírgula y el colón para delimitar elementos dentro de un enunciado, y el punto para culminar las oraciones. Como ejemplo de esta falta de una perceptiva aplicable respecto a los signos de puntuación, resulta sumamente demostrativa la ausencia de signos de interrogación en el testimonio sevillano²¹⁷, signo que sí se utiliza en los testimonios de Burgos y en la edición cordobesa de Morales para indicar que las sentencias son interrogativas o exclamativas. También encontramos el calderón al principio de cada parte diferenciada de la obra en Burgos y Sevilla, señalando el listado de personajes que intervienen en cada escena, conjuntamente a un tipo ampliado y engalanado en el inicio de cada una de las partes. En Córdoba no hallamos calderón ni tipos ornamentales, aunque la letra capital inicial presenta un tamaño mayor al resto. No cabe duda, al enfrentarse al texto, que la ausencia de una normativa severa no implicaba sino mayor celo por parte del autor a la hora de disponer las pausas y los cierres de sus escritos. Así lo indica Sebastián Mediavilla:

La contribución de los humanistas al repertorio de puntuación fue importante por sí misma, pero fue mucho más importante la consideración con que realizaron este aspecto de la escritura. En sus escritos y copias demandaban una mayor distinción entre los elementos que constituyen la sentencia, lo que les llevaba necesariamente a buscar nuevos signos, a renovar el repertorio general. Su ejemplo incidiría directamente en los primeros impresores, y, a través de los primeros impresos —que serían tomados por modelo—, en las generaciones siguientes de gramáticos, escritores, correctores, y cajistas. (Sebastián Mediavilla, 2012, p. 949)

²¹⁶ El inicio de capítulo suele estar indicado, además del calderón, por la presencia de la letra inicial en un tipo mayor y especialmente ornamentado.

²¹⁷ Respecto al uso del signo interrogativo, Ramón Santiago indica: «En cuanto al signo de interrogación, que Nebrija sí considera de utilidad, es sabido también que no era infrecuente en los manuscritos medievales, aun antiguos, y que la imprenta lo usa desde el principio, aunque no fuera una práctica absolutamente generalizada: no es imposible ver impresos, todavía en el siglo XVI, que carecen de esta indicación o la emplean irregularmente.» (Santiago, 1996, p. 278)

En el texto final se recogen en el aparato de notas única y precisamente las propias modificaciones de puntuación que Morales introduce sobre el texto de Oliva, en los segmentos en los que la variación de los signos sí que conlleva una transformación de la intencionalidad de las sentencias (por ejemplo, los casos en los que conmuta frases interrogativas por afirmativas y viceversa). En Sevilla no se ha reseñado, puesto que carece de este signo.

5. *Stemma codicum para La vengança de Agamenón*

Las ediciones críticas anteriores no se han ocupado extensivamente en reseñar un *stemma* como tal; puede esto deberse al hecho de que tratasen el teatro completo de Pérez de Oliva, siendo *La vengança* la obra con mayor número de impresiones, pero sin contar con un corpus numeroso de testimonios anteriores o posteriores de las otras dos obras dramáticas²¹⁸. Tan sólo Atkinson incluye un escueto intento de filiación en el estudio crítico previo a la disposición de los textos, en el que ligaba, los dos testimonios de Burgos por un lado, y los dos posteriores por otro, afirmando que Morales se basaría en el testimonio sevillano, cuestión en la que debemos, no obstante, discrepar, por las razones que se expondrán a continuación.

En el primer testimonio burgalés se han hallado veintiocho errores vinculados a la labor de memorización y copia, de sustitución, omisión o adición de una letra o fonema extraño al término transcrito²¹⁹. Encontramos once errores de adición, de los cuales tres han sido transmitidos a B₂; seis errores de omisión, la mitad de ellos transmitidos; y once errores de sustitución, uno de ellos transmitido a B₂. El ejemplo más relevante se da en la adición u omisión de determinadas letras inciertas en el nombre del personaje de Chrisothemis (recogido en esta impresión como “Chrisostemis” en la *dramatis personae*, y Chrisotemis al inicio de la cuarta escena).

B₂ presenta veintitrés errores: siete de adición, de los cuales cuatro se han transmitido al testimonio sevillano; ocho errores de omisión: tres que ya aparecían en B₁ y cuatro que se transmiten a S; y ocho errores de sustitución, uno de ellos presente en B₁.

²¹⁸ Ya hemos visto cómo *Hécuba Triste* sale a la luz a partir de la edición de Morales, de *La Comedia de Amphitrion o Muestra de la Lengua Castellana*, Atkinson conoce, además de las reimpresiones modernas, un testimonio suelto, anterior a la compilación del sobrino, que es el que utiliza para su edición crítica del Teatro Completo: «The earliest edition of *La Comedia de Amphitrion* (hereafter called A) appeared without date or place sometime before 1525, in which year Fernando Colón enters it in his catalogue. No other is known till that (B) of the *Obras*, Cordoba, 1586, by Oliva's nephew Ambrosio de Morales, reprinted in Madrid, 1787 by Valero Chicarro. A critical edition by Reinhardtstoettner appeared in München in 1886.» (Atkinson, 1927a, p. 522)

²¹⁹ Como ya se ha mencionado anteriormente, los límites que separan las variantes textuales y errores de las variantes de la lengua no han sido perfectamente definidos aún. Las lecciones señaladas como errores de adición, sustitución u omisión, se han distinguido como tales en función de la aparición del mismo término recogido con transcripciones diferentes en el propio testimonio. Para los casos en los que el término sólo aparecía una vez, se ha consultado el Corpus Diacrónico del Español (CORDE), cotejando la aparición de formas similares en otros textos entre los siglos XV y XVII.

Encontramos también tres lecturas enfrentadas entre B₁ y B₂, en las que el testimonio sevillano coincide en dos ocasiones con las lecturas de B₂, y en una con la primera impresión burgalesa:

311	<i>Esta</i> fue la causa principal	B ₁
325;309	<i>Esto</i> fue la causa principal	B ₂ S

Ambas lecciones podrían resultar correctas, entendiendo que el demostrativo puede hacer referencia al sueño profético de Clitemnestra que relata Chrisothemis, así como iniciar una nueva sentencia de causalidad que explique el desvelo que la ha movido a realizar la ofrenda ante su tumba.

559	bien me pareciera como dizes	B ₁
581;550	bien me parecería como dizes	B ₂ S

B₂ permuta el modo del subjuntivo al condicional. Puede ser adiafóra pues, aunque en S es muy frecuente la modificación de los tiempos verbales, B₂ sólo altera en esta ocasión la conjugación presente en B₁, o discursiva.

700	Asi vienes frio y sin <i>heruor</i>	B ₁ S
730;691	Assi vienes frio y sin <i>feruor</i>	B ₂

Con estas palabras se dirige Elecha al falso cadáver de Orestes. Ambos adjetivos tienen una connotación similar, respondiendo al reproche que hace Electra al difunto por la ausencia de viveza y la imposibilidad de cumplir con la determinación de vengar la muerte de Agamenón con la que retorna a Micenas. Por otro lado, ya hemos señalado anteriormente como entre los dos testimonios burgaleses se da una vacilación entre las grafías /h/ y /f/ en los casos de ‘hacer’ e ‘hija/hijo’, por lo que podemos hallar aquí tal vez una variante lingüística antes que adiafóra. No obstante, resulta reseñable por la concordancia que presenta S con el testimonio B₁, ya que, mayoritariamente, coincide con las variantes textuales y lingüísticas de B₂.

S presenta veintiún errores de adición, cuatro de ellos concurrentes en B₂; treinta y cinco errores de omisión, cuatro de ellos poligenéticos compartidos con B₂; diecinueve errores de sustitución; y seis errores de alteración del orden²²⁰. Conjuntamente a estos,

²²⁰ El error de alteración del orden, por el que dos elementos contiguos alteran su puesto, es, como Blecua reconoce en su *Manual de crítica textual*, especialmente complejo, debido al mecanismo de impresión que componía con tipos móviles o dactilográficos, de manera que se favorecía la inversión de letras o palabras

registra, además de las tres lecturas enfrentadas previamente mencionadas, siete más en las que modifica los verbos, adjetivos y posesivos, permutando con ello el significado de las sentencias.

10 por la gran gana que tenían de *librarse* dela injuria B_1B_2

11 por la gran gana que tenían de *vengarse* dela injuria S

Ya en el prólogo, S varía el verbo con el que se detalla la motivación de la guerra de Troya.

70;72 contempla la gloria de los tyranos *tus* enemigos B_1B_2

69 contempla la gloria de los tyranos *sus* enemigos S

142-143; si me vieses agora en vil seruidumbre, ligero te seria el dolor de
148-149 *tu* muerte. Verias tu hija a quien tanto amaste aborrescida en *tu*
casa B_1B_2

142-143 ligero te seria el dolor de *mi* muerte. Verias tu hija a quien tanto
amaste aborrescida en *su* casa S

La variación en los posesivos es frecuente en S . Se reseñan estos dos casos por la transformación que suponen dentro de la trama al inclinar el peso de las acciones hacia un sentido diverso. En el primer monólogo del Ayo, S sustituye el posesivo de la primera a la segunda persona. Ambas opciones tienen cabida, pues el discurso puede hacer referencia tanto a los enemigos de Agamenón, en el caso de Sevilla, y cuya memoria está invocando el personaje para infundir coraje en Orestes, como a los propios enemigos de éste, a quienes tilda de usurpadores.

Paradójicamente, en el segundo caso, mientras que en los testimonios burgaleses se remarca la figura de Agamenón, justificando así la necesidad de venganza y restauración, especialmente al referirse a la casa de éste y no a la de Elecha. Así, su actuación sería en servicio de la justicia y la afrenta se magnifica al afectar al monarca.

(Blecua, 2004, p. 23). Es fácil determinar este fallo en el caso de palabras cuando las letras siguen un orden extraño, sobre todo, en los casos en los que se recoge varias veces un mismo término, al menos, una vez, transcrito de la forma aparentemente correcta. También en el caso de las secuencias gramaticales. Igualmente, en un texto en verso, las alteraciones del orden resultarán mucho más evidentes que en un texto en prosa como ante el que nos hallamos. Así, las variantes de S catalogadas como inversiones en el orden responden a los casos en los que presenta lecciones que varían la posición de términos colindantes en las sentencias, tomando como referente los textos anteriores. Es por esto que, no se han detectado a priori este tipo de errores en los testimonios burgaleses, teniendo presente la filiación.

En las lecciones sevillanas, la acción cobra un cariz más personal al tratar ambos asuntos directamente bajo la aflicción de la protagonista.

128;132 pues solamente me pariste, para *llorar* tus malos hechos B_1B_2

128 pues solamente me pariste para *vengar* tus malos hechos. S

Encontramos aquí dos lecciones de significado y forma muy diversa. Mientras que en los testimonios de Burgos resulta coherente el uso de este verbo al tratarse de un discurso en el que Elecha hace partícipe al público de sus lamentos, el testimonio sevillano anticipa los acontecimientos venideros en la obra, cuestión que concuerda con la naturaleza del género trágico.

222-224; Para que quiero el despierto coraçon, sino *puedo* sentir enel, sino la muerte de

231-232 mi padre, la culpa de mi madre, el poder de *mis* enemigos, B_1B_2

220-222 Para que quiero el despierto Coraçon si no *puede* sentir en el sino la muerte de mi padre, la culpa de mi madre, y el poder de *sus* enemigos S

La alteración del verbo de la lección sevillana modifica consecuentemente el sujeto de la frase. Suponiendo que esta variación pudiera deberse a un error por sustitución, el cambio siguiente del adjetivo posesivo está directamente relacionado con esta variación en el sujeto. Además, en la misma sentencia, también encontramos la adición de la conjunción “y” en S.

249;259 a quien puedas tu contar tus *desuenturas*. B_1B_2

247 a quien puedas tu contar tus *desonras*. S

S presenta una variación en el sustantivo con el que Chrisothemis distingue las quejas públicas de Elecha, cuestión que modifica la actitud con la que Chrisothemis enjuicia el comportamiento de su hermana variando sustancialmente el relato de la relación que media entre ambas. El término de los testimonios burgaleses parece más afín al contenido de la trama, puesto que, en once ocasiones, la propia Elecha, el Coro u Orestes, utilizan calificativos relativos al término ‘desventura’ para referirse al penoso estado en que se halla la joven micénica. En tres ocasiones más se utiliza el mismo adjetivo, al lamentar el Coro la fortuna de los átridas tras el matricidio, y el propio Egisto

se autocalifica como tal al descubrir que es Orestes quien le aguarda en el palacio para consumir su venganza. La variante en S resulta, por lo tanto, sumamente singular.

781 ellos *paresceran* con espanto B_1

806 ellos *pareceran* con espanto B_2

761 ellos *pereceran* con espanto S

Esta variante se inserta en el críptico parlamento de Orestes en el que relata su verdadera naturaleza a Elecha, pudiendo referirse con el verbo tanto a la funesta aparición que su persona supondrá para Egisto y Clitemnestra, en el caso de los testimonios de Burgos, como a la futura muerte que les aguarda.

Además, encontramos también veinticinco variantes que se han interpretado como innovaciones del copista, que en principio parecen venir motivadas por razones lingüísticas mayoritariamente.

Son muy frecuentes las lecturas que modifican los modos verbales. Es una constante la sustitución de las conjugaciones al modo subjuntivo (por el que muestra predilección el testimonio sevillano) así como la variación del presente al pasado.

84;87 y dire a los tyranos moradores dellas, que me *embia* phanoteo su amigo
 B_1B_2

83 y dire a los tyranos moradores dellas que me *embio* phanoteo su amigo
 S

205;211 Ven hermano mío a sastifazer lo que me deues,
avn que yo me *tengo* por pagada con la gloria de auerlo hecho.
 B_1B_2

202 aunque yo me *tenga* por pagada con la gloria de auerlo hecho.
 S

229;239 pues no los *sentiria*. B_1B_2

226 pues no los *sentiera*. S

370;386	en la qual lo <i>embian</i> , para que en esta tierra	B_1B_2
366	en la qual lo <i>embio</i> para que en esta tierra	S
—————		
340: 355	el temor que ami hijo <i>tuue</i> con el nombre de su muerte	B_1B_2
355	el temor que a mi hijo <i>tenia</i> con el nombre de su muerte	S
—————		
659	tanto es tu atreuimiento, que <i>osases</i> de tu pecho	B_1
682	tanto es tu atreuimiento, que <i>ossases</i> de tu pecho	B_2
645	tanto es tu atreuimiento, que <i>osas</i> de tu pecho	S
—————		
838;864	despues yo te dare tiempo largo y seguro en que <i>hablamos</i> .	B_1B_2
815	despues yo te dare tiempo largo y seguro en que <i>hablemos</i> .	S
—————		
876;902	que marauilla es que Orestes <i>hiera</i> el pecho	B_1B_2
853	que marauilla es que Orestes <i>hiere</i> el pecho	S

También es notoria la presencia de lecturas leístas en los complementos directos, la alteración de los demostrativos, posesivos, y pronombres, así como la adición o variación de preposiciones y adverbios²²¹.

Lecturas leístas:

858;885	de mejor manera que vosotros <i>lo</i> lleuays.	B_1B_2
835	de mejor manera que vosotros <i>le</i> lleuays	S

²²¹ Ejemplos de uno de los tipos de variantes discursivas que recogía Fernández Ordóñez (2019).

366;382 en vn momento *lo* abaxo con muerte. B_1B_2

362 en vn momento *le* abaxo con muerte. S

743;768 o quien amor *le* tuuiere B_1B_2

726 o quien amor *la* tuuiere S

904 Ve tu pues a tener *le* compañía B_1

980;879 Ve tu pues a tener *la* compañía B_2S

Alteración de los demostrativos, posesivos, pronombres y preposiciones:

188-189 Esta esperança me prometia consuelo para cada dia,

194-195 y ninguno ha venido. B_1B_2

186-187 Esto esperança me prometia consuelo para cada dia.

E ninguna ha venido. S

La variación de la función adjetiva a la pronominal puede deberse a un error de sustitución, y en este caso, la variación del género en el adjetivo indefinido “ninguno/a” respondería a una contaminación por *iudicium*, variando el sentido de la sentencia. En los testimonios burgaleses el adjetivo se refiere al personaje de Orestes; en el sevillano, completa la frase inmediatamente anterior reforzando la idea de la ausencia de esperanza, sentido quizás más lógico para la construcción de la frase ya que la mención de Orestes sería implícita y no resulta tan obvia.

81 para *la* qual yo te prometo B_1B_2

80 para *lo* qual yo te prometo S

Variación en el género del objeto en S . Orestes con esta sentencia desea dejar patente su determinación a cumplir con la venganza de la muerte de su padre, expresado implícitamente en la réplica que da al Ayo. En este caso, parece más apropiada la lección presente en Burgos, correspondiendo el género con *la venganza*, más que en caso de una

acción inconcreta, como sería con *lo*, aunque el objeto directo de la frase haya sido omitido.

369 Los *de aquella* cibdad B_1

385 Los *de aquella* ciudad B_2

366 Los *dela* ciudad S

Sevilla sustituye el demostrativo por un artículo.

415;433 *Por tanto* ten de ambos tal confianza B_1B_2

410 *Por ende* ten de ambos tal confianza S

La locución adverbial “por tanto” se utiliza en cinco ocasiones, mientras que “por ende”, sólo aparece una vez en la obra, en la versión sevillana.

Adición y alteración de preposiciones y adverbios:

46;47;58 lo auia llorado despues *por* muerto. B_1B_2

45 lo auia llorado despues *de* muerto. S

Ya en el prólogo, S presenta una variante discursiva de la preposición.

186;192 mas con la dilación es ya casi consumida. B_1B_2

183 mas con la *mucha* dilación es ya quasi consumida S

Adición del adjetivo cuantificativo en S . Puede tratarse de una innovación que introdujera el copista. No parece responder a un error, ya que no aparece el mismo término ni estructura similar en la misma página.

277;288 y aconseja a tu madre y egisto B_1B_2

275 y aconseja a tu madre y *a* Egisto S

La estructura secuencial precisa aquí de la conjunción. Puede ser omisión en Burgos, *iudicum*, o error de adición, aunque es una estructura gramatical que no se da en otra parte de la obra (siempre que el autor hace referencia a dos personas une los términos mediante la conjunción “a”).

308;322 pero yo te ruego, me digas la manera B_1B_2

306 pero yo te ruego *que* me digas la manera S

Córdoba registra cinco errores de adición, uno de los cuales ya aparecía en Sevilla; treinta y dos errores de omisión, uno de ellos tomado de B₁, dos poligenéticos transmitidos desde B₂ a los testimonios ulteriores, y ocho que comparte con S; trece errores de *transmutatio*, de los que seis coinciden con las lecturas sevillanas; y, por último, nueve errores de sustitución, uno de ellos transmitido desde S. Como se puede comprobar, los errores de copia no son excesivamente pronunciados, cuestión por otra parte lógica, tratándose de una cuidadosa reedición cuyo propósito no era otro que reivindicar la excelsa labor literaria de Pérez de Oliva.

Por el contrario, y a pesar del respetuoso tratamiento con el que Morales recupera los escritos de su tío, se han detectado ochenta y dos casos de innovación, en los que todo apunta a una alteración consciente por parte de Morales. Hemos mencionado antes dos de las transgresiones más notables: la recuperación del nombre original de la protagonista, Electra en lugar de Elecha, y la división en dos partes de la escena final. Esta bipartición, un tanto abrupta, ya que secciona el parlamento de la protagonista, cuestión sin precedentes en el resto de la obra, parece inevitablemente responder a una iniciativa personal por reestructurar el texto, evidenciando la visión crítica con la que abordó la impresión. Además, la recuperación de la nomenclatura griega, junto con las numerosas ampliaciones que incluye de determinados detalles del relato original, no presentes en los testimonios anteriores, nos invitan a aventurar que Morales pudiese ser conocedor de la *Electra* de Sófocles. Sabemos que conocía la *Andrómaca*, que él mismo se ocupó de traducir *verbatim* al latín, recogida manuscrita, bajo el nombre *Euripidis Andromacha*, en el Tomo facticio que incluye seis traducciones de obras fundamentales de la literatura grecolatina a manos de varios autores del siglo XVI²²².

Mientras que no se ha llegado a determinar si Pérez de Oliva conocía la lengua griega, ni, por lo tanto, si sus libres adaptaciones de *Electra* y *Hécuba* surgieron de los originales o bien de sus traducciones latinas ²²³, Morales era conocedor de la lengua

²²² Tomo recuperado por Vicente Bécares Botas. En las hojas de guarda del volumen aparece la anotación “Edición griega salmantina con notas autógrafas de Ambrosio de Morales. Adquirido en Madrid en 3 de febrero de 1958”. En él aparecen los siguientes textos: *Odisea*, Homero, traducida por Juan de Cánova, en 1560, del que existen dos copias custodiadas en la BNE, y una tercera en la Biblioteca Pública de Córdoba.; *Iliada*, Homero, traducida por Bartholomé Gravio, 1537; dos versiones de la *Andrómaca*, perteneciendo la otra traducción a Rutgerio Rescio, de 1537, la versión de Morales; dos traducciones de Aristófanes de 12528, Pluto, a manos de Jerónimo Gourmont y *Arcañenses*, de Egidio Gormount; y por último el *Orestes* de Eurípides cuya traducción se atribuye a Levaina. (Bécares Botas, 2001)

²²³ Alfredo Hermenegildo (2008) apunta como es probable que partiera de las adaptaciones latinas, a lo que Ruiz Pérez (1987) añade significativamente cómo el propio Oliva no incluye entre los méritos presentados para la oposición a la cátedra de retórica en la Universidad de Salamanca el dominio de esta lengua.

helena²²⁴, cuestión que él mismo se ocupa de testimoniar en el propio tomo las *Obras del Maestro* con la inclusión de la *Traducción del Griego de la Tabla de Cebes con el argumento y declaración que hizo de ella*, en el segundo tomo, uno de los discursos ajenos a Pérez de Oliva que añade a la compilación. Para el caso de *La vengança...*, dos cuestiones nos invitan a plantearnos la hipótesis de que el sobrino, en algún punto, pudiera haber tenido presente el original de Sófocles:

La inserción del nombre de ‘Strofió’ con el que denomina al ayo en el prólogo, que en el resto de impresos aparecía designado simplemente como “Ayo”:

28;29 lo dio a vn hombre *bueno* que lo criasse B₁B₂S

36 lo dio a vn hombre *principal, llamado Strophio*, que lo criasse C

Conjuntamente a la variación del adjetivo se añade el nombre, en el apartado de *La Muerte de Agamenón*, subtitulada por Morales como la *Parte Principal*, en la que ya aparecen multitud de variaciones frente a los testimonios anteriores. Pese a esta referencia, el personaje sigue mencionándose, no obstante, únicamente como Ayo, en el resto de las ocasiones en las que participa en la obra. Estrofió, para la mitología griega, rey de Fócide y padre de Pílates, es mencionado en la *Electra* de Sófoles en el Episodio tercero, en el encuentro entre los dos hermanos, al llegar el joven al palacio real con la falsa noticia de su muerte: «Orestes. – A mí el anciano Estrofió me ordenó comunicar algo acerca de Orestes.» (Sófocles, 1981, p. 416), pudiendo concluir Morales a partir de esta declaración que fuese el nombre del pedagogo.

La segunda cuestión, menos acusada tal vez, pero cuya modificación resulta sumamente reveladora, aparece también en los comicios de la obra en los que se presenta la trama:

20;21 sin abertura por do pudiesse sacar *la cabeça* B₁B₂S

27 sin abertura por do *no* pudiesse sacar *las manos* C

Mientras que en los testimonios anteriores, Agamenón es atrapado en unas vestiduras cerradas por la cabeza, aquí son los brazos los que le dejan impedido, cuestión que resulta más acorde con las versiones del relato del asesinato del soberano presentes

²²⁴ Nos dice Ramón Cobos Sampedro, en la monografía que dedica a la figura de Ambrosio de Morales: «Ambrosio de Morales puso grandísimo empeño en poseer tanto el idioma latino, como el griego. Y no fueron vanos sus esfuerzos: él llegó á dominar con gran perfección uno y otro idioma.» (Cobos Sampedro, 1879, p. 9)

en Sófocles y Esquilo, en la que se apunta específicamente cómo es decapitado y desmembrado por Clitemnestra²²⁵.

También altera aspectos puramente lingüísticos, en la línea en que aparecen en el testimonio sevillano (modificación de los demostrativos, inclusión de casos dativos, nominativos o ablativos, modernización de las expresiones, etc.), presentando siete casos de contaminación heredada de las adaptaciones discursivas que ya se hicieran en S.

Además de estas variaciones, C incluye ocho lecturas nuevas, en las que es imposible determinar si se deben a una intervención del sobrino, o beben de un testimonio ignoto, puesto que no añaden ni cercenan detalles de la obra, sino que reflejan realidades cercanas o recurren a términos sinónimos.

83 Yre yo si te *pareisce* a estas casas B_1

85;82 Yre yo si te *parece* a estas casas B_2S

99 Yre yo si te *plaze* a estas casas C

Córdoba modifica el verbo con el que el Ayo requiere a Orestes la ratificación de su plan para darles entrada disimuladamente al palacio, utilizando los mismos términos con los que más adelante Orestes le da la réplica: «vamos primero (si te place)» l. 121.

79 tan *pertenesciente* a mi honra B_1

79;82 tan *perteneciente* a mi honra B_2S

95 tan *necessaria* a mi honra C

Aquí, permuta el adjetivo que aparecía en los testimonios anteriores sin variar el significado.

175;182;173 que *lagos* pensays B_1B_2S

224 que *lluia* pensais C

En el testimonio cordobés se modifica igualmente el sustantivo con el que se hace referencia a las lágrimas de Electra.

423;442;418 que yo no *cumpliesse* estando tu conmigo B_1B_2S

²²⁵ Tanto en Esquilo (*Agamenón*) como en Sófocles (*Electra*) se relata como Clitemnestra corta la cabeza con un hacha a Agamenón, limpiando después la sangre para exculparse del delito. C.f. nota al pie 123.

571 que yo no *acabasse* estando tu conmigo C

Orestes corrobora su firme voluntad para acometer la venganza contando con la colaboración de Pílates, permutando el verbo con el que confirma la certeza en la consecución de tan grave «hazaña».

392;410 agora puestos en *mano agena* B_1B_2

388 agora puestos en *mano ajena* S

527 agora puestos en *mando ageno* C

Aquí utiliza un símil del gobierno más específico.

543;565;534 es la *deliberacion* que para ellos se toma B_1B_2S

732 es la *determinacion* que para ellos se toma. C

Variación en el sustantivo por un sinónimo.

636;659;623 o que tanto te peso de su *suerte*, pues B_1B_2S

857 o que tanto te peso de su *muerte*, pues C

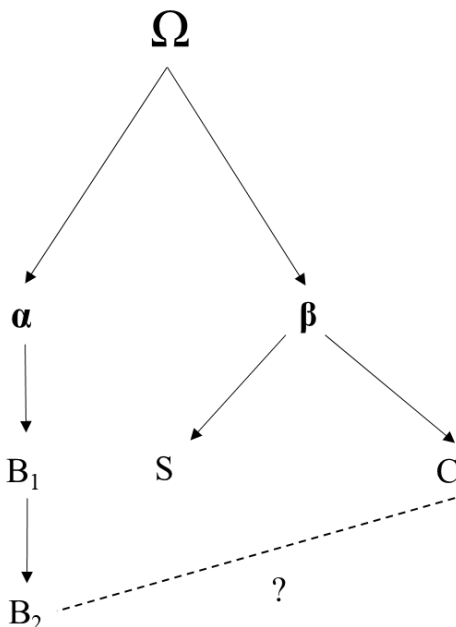
En el tramo del *agon* entre Electra y su madre, encontramos multitud de variantes sólo presentes en C. En este caso, la modificación se ajusta de forma más concreta al destino aciago de Iphigenia.

Como ya se ha señalado, no existen fórmulas taxativas a la hora de discernir entre un error involuntario, derivado de la operación de copia, y una operación voluntaria, categorizada como contaminación propia del afán de *emendatio* o el *iudicum* del copista o editor. El aparato crítico incluye los criterios seguidos para la determinación que nos ha conducido a entender como error o variante adiáfora o *contaminatio* aquellos casos más conflictivos.

También se apuntaba anteriormente como la distinción entre una variante discursiva o de lengua y una lectura adiáfora no responde a límites categóricos. Esta realidad indefinida entre la naturaleza de una y otra variante, de cara a la filiación, supone una preocupación menor; primero por lo infructuoso de emprender una tarea con pocos o nulos visos de proporcionar resultados irrefutables, y segundo, porque tal y como expone Blecua, los datos relevantes para la filiación son precisamente la presencia de errores monogénicos, aquellos aparentemente involuntarios que se han transmitido de un

testimonio a otro resultando altamente improbable que hubieran sido cometidos de forma casual por dos copistas distintos.

A partir de la selección de estos errores se propone el siguiente *stemma*:



La filiación de los testimonios B₁ y B₂ como participantes de un antecedente común, α, se concluye a raíz del siguiente error monogenético de adición²²⁶:

255;265	Ayo pues yo te digo	B ₁ B ₂
253;333	[Ayo] Pues yo te digo	SC

La aparición del segmento /Ayo/, que en las ediciones críticas de Atkinson, Peale y Calderón Calderón se interpreta como una interjección, en cuyo caso, estaríamos ante un error de adición de la /o/ final, en los testimonios de Sevilla y Córdoba directamente se omite. En cuatro ocasiones utiliza Elecha la interjección, siempre en contextos en los que sirve al propósito de enunciar y/o magnificar su aflicción, frente a la aparición aquí en el parlamento de Chrisothemis, en un contexto más próximo a la exasperación. Tanto si se trata de un error de transcripción, como la inclusión equívoca del personaje del Ayo en el parlamento de Chrisothemis por confusión del copista, parece un error que difícilmente se haya podido producir de forma involuntaria en diferentes testimonios.

²²⁶ Cada variación o error se ha transcrito con el número de línea precediéndola y la sigla del testimonio al final. Cuando aparece un único número de línea para dos o más siglas, significa esto que la variación aparece coincidente en el mismo renglón.

Sería por lo tanto un error común conjuntivo trasladado desde el subarquetipo α a los testimonios burgaleses.

Por otro lado, los testimonios S y C comparten variantes que sólo pueden responder al mismo error. El más rotundo es un error de *ex homoioteleuton*, o la pérdida de un tramo del texto por un salto en la lectura entre dos términos similares o iguales:

934-935	Egi. O desventurado yo, agora conosco que estoy en las manos de mis enemigos. Agora conosco que estoy, que tu eres Orestes <i>B₁</i>
960-962	Egi. O desventurado yo, agora conozco que estoy en las manos de mis enemigos. Agora conozco que tu eres Orestes <i>B₂</i>
906-907	Egi. O[desventurado yo, agora conozco que estoy en las manos de mis enemigos. Agora conozco que tu eres Orestes <i>S</i>
1253	Egi. [o desventurado yo agora conozco que estoy en las manos de [mis enemigos.]]Agora conozco que tu eres Orestes: <i>C</i>

En S, probablemente el copista se saltó la línea por similitud de la siguiente, «Agora conozco que tu eres Orestes». En C, el salto es aún mayor, suprimiendo también las primeras quejas de la segunda línea «O mis enemigos»²²⁷. La eliminación de estas primeras palabras de Egisto en la edición de Morales puede perfectamente responder a una iniciativa voluntaria del editor, que, ante la extraña disposición de Sevilla debido a este salto de línea, reacondiciona el parlamento de Egisto para dotarlo de mayor naturalidad, eliminando esta primera alusión que resulta un tanto peregrina al adolecer de las palabras siguientes.

El salto *ex homoioteleuton* transmitido de S a C evidencia de manera inequívoca que ambos testimonios deben compartir un antecedente común, en este caso, el subarquetipo β . Aunque este tipo de omisiones pueden deberse a errores comunes, y por lo tanto no separativos, la distancia que separa las dos ediciones (cuarenta y cinco años),

²²⁷ La intervención de Morales no sería nada insólita, pues ya hemos mencionado cómo son frecuentes las adulteraciones, revelando una labor editorial crítica en la que no duda a la hora de suprimir o añadir cualquier elemento que facilite la transmisión de la trama.

hacen harto improbable que se debiera este salto en ambos casos a un error casual producido con un lapsus temporal tan amplio.

Además de este error separativo, encontramos otros dos casos que apuntan a la vinculación entre S y C. El primero de estos, aparece en la escena de la disputa verbal entre Electra y su madre:

621;643	que no digo <i>yo</i> solo, que la muerte de tu hija	<i>B₁B₂</i>
609	que no digo <i>un</i> solo: que la muerte de tu hija	<i>S</i>
837	que no digo <i>aun solamente</i> , que la muerte de tu hija	<i>C</i>

La variante de S parece responder a un error de sustitución en el que se confunde la letra /y/ del pronombre personal, permutándola por *un*. En el testimonio cordobés, la transformación es aún mayor, ya que se opta aquí por sustituir el pronombre personal por una locución adverbial. Resulta harto probable que la transgresión cordobesa responda a una innovación sobre la misma variante que en el caso de Sevilla, que de un antecedente común a las lecturas que recogen los testimonios burgaleses.

La segunda lectura en la que sustentamos la filiación entre S y C se encuentra en la última escena:

869	si oyo, y tales quales yo mas deseuaa.	<i>B₁</i>
896	si oyo, y tales quales yo mas desseuaa.	<i>B₂</i>
847	si oyo, y tales quales <i>oyo</i> mas desseuaa.	<i>S</i>
1172	si oyo, y tales quales <i>oyr</i> mas desseuaa	<i>C</i>

En S nos encontramos con lo que parece ser un error de adición por atracción, en el que se repite el verbo en primera persona en lugar del pronombre en la oración subordinada. Como en el ejemplo anterior, la innovación de C sólo puede basarse en la presencia del verbo en lugar del pronombre.

En ambos casos, podemos encontrar en C lo que parece responder a un intento de *enmedatio* del editor, primero para incrementar la perentoriedad de la defensa que hace Elecha de su padre, y en el segundo caso, acondicionar la forma verbal a un uso más adecuado.

Una vez demostrada la vinculación entre S y C como pertenecientes a una rama distinta de α , el subarquetipo β , la presencia de variantes enfrentadas en las que C coincide, sin poder extraer de ello un patrón claro, con B₁, con B₂ y con S, contradice una ligazón directa, como apuntaba Atkinson, de S a C. En relación a las variantes enfrentadas de los testimonios anteriores, bien adiaforas, bien por innovación, en doce ocasiones sigue la lectura presente en los dos textos de Burgos, en dieciocho ocasiones a S, en dos ocasiones se desliga de la variante de B₂, coincidente con B₁ y S; en dos ocasiones más sigue la lectura de B₁ frente a las enfrentadas de B₂ y S, y nuevamente en dos ocasiones sigue la variante de B₂ en oposición a las que recogen S y B₁.

Como testimonio paradigmático de esta oscilación entre las lecturas de uno y otro testimonio incluimos los siguientes ejemplos:

140;145	<i>O padre mio, padre desta hija desventurada</i>	<i>B₁B₂</i>
139;177	<i>O mi padre, padre desta hija desventurada</i>	<i>SC</i>
—————		
142;148;181	ligero te seria el dolor de <i>tu</i> muerte	<i>B₁B₂C</i>
142	ligero te seria el dolor de <i>mi</i> muerte	<i>S</i>
—————		
143;149	en <i>tu</i> casa	<i>B₁B₂</i>
143;182	en <i>su</i> casa	<i>SC</i>

En apenas tres renglones, observamos como primero C sigue la lección sevillana en la imprecación, mientras que, en la siguiente línea, concuerda con los testimonios burgaleses, para, en la línea inmediatamente siguiente, volver a la lectura del testimonio sevillano, en el que varían los adjetivos posesivos de la primera a la segunda persona.

223;231;289	el despierto coraçon, sino <i>puedo</i> sentir en el	<i>B₁B₂C</i>
222	el despierto coraçon, sino <i>puede</i> sentir en el	<i>S</i>
—————		
224-5;231-2;	la culpa de mi madre, el poder de <i>mis</i> enemigos	<i>B₁B₂</i>
222;290	la culpa de mi madre, y el poder de <i>sus</i> enemigos	<i>SC</i>

De nuevo aquí, en líneas consecutivas, hallamos una primera coincidencia con Burgos, y una segunda con Sevilla.

Además, en las dos lecturas adiaforas entre los testimonios de burgos y el sevillano especialmente distinguibles, en el primer caso, Córdoba sigue la lección presente en B₁ y B₂; en el segundo, la de S.

128;132;163 solamente me pariste, para *llorar* tus malos hechos B₁B₂C

128 solamente me pariste, para *vengar* tus malos hechos S

—————

249;259 quien puedas tu contar tus *desuenturas*. B₁B₂

247 quien puedas tu contar tus *desonras*. S

325 quien puedas tu contar tus *deshonras*. C

La edición de Morales también coincide en sus lecturas con B₁ desligándose de los testimonios S y B₂, y aunque principalmente es en los casos en los que evita la presencia de errores de omisión u adición, o en variantes discursivas, incluimos a continuación dos ejemplos que resultan especialmente determinantes:

750;1009 Porque *le* es causa de desconsuelo? B₁C

775 Porque *le* es *la* causa de desconsuelo? B₂

732 Porque [le] es causa de desconsuelo. S

Los tres testimonios anteriores presentan lecturas diferentes. En la *dispositio textus*, nos hemos inclinado por la variante de B₂, entendiendo que el artículo y el pronombre resultan esclarecedores para determinar la verdadera naturaleza de la pregunta que Orestes dirige al Coro, pues, habiendo quedado perplejo ante la insondable tristeza de Elecha, cuyo rigor ha alterado tanto su aspecto que ha impedido al hermano reconocerla, desea descubrir los motivos por los cuales se liga esta desazón a las acciones de la madre. En este sentido, la omisión del artículo respondería a un error conjuntivo entre C y B₁.

Como segundo ejemplo, por la imposibilidad para determinar si se trata de una variante discursiva o una lectura adiafora, incluimos otra de las escasas divergencias entre los testimonios burgaleses:

559 bien me *pareciera* como dizes B₁

581;550	bien me <i>pareceria</i> como dizes	B_2S
754	bien me <i>pareciera</i> como dizes	C

Aunque, como ya se ha indicado, las variantes enfrentadas y los errores poligenéticos no sirven en principio para demostrar las filiaciones entre textos, sí que se puede deducir de ello que parece harto improbable que el único antecedente en C fuese S , al mismo tiempo que fuerza la derivación de B_2 desde B_1 , presentando lecturas que modifican las de B_1 compartidas por los dos subarquetipos ya que se han trasladado hasta testimonios de ramas distintas. Esta oscilación, así como la ausencia de muchos de los errores que aparecen en S , nos conduce a determinar que C deriva del subarquetipo β , en lugar de devenir directamente del testimonio S , concluyendo en estas dos ramas separadas, en las que se incluyeron los errores conjuntivos, de las que partieron los cuatro testimonios presentando otra serie de variaciones y adiciones que se reprodujeron a raíz de las intervenciones, voluntarias e involuntarias, de los copistas.

La presencia de lecturas enfrentadas de uno y otro testimonio no nos permiten, por otra parte, descartar la posibilidad de que se debieran al hecho de que Morales, como heredero de los bienes de Pérez de Oliva, dispusiera de diferentes versiones manuscritas, cuando no de copias de las impresiones anteriores. Aunque resulta una posibilidad remota, abrimos en respuesta a esta contemplación, la posibilidad de una *contaminatio*²²⁸ de C a partir de B_2 .

En apoyo a esta incierta relación, podemos aportar dos ejemplos más, verdaderamente complejos, en las que, en lecturas equipolentes de los testimonios anteriores, Córdoba disiente a través de la omisión de los términos conflictivos:

679	acompañarte en ellas, <i>baziendo</i> como los marineros	B_1
702	acompañarte en ellas, <i>vaziendo</i> como los marineros	B_2
664	acompañarte en ellas, <i>vaziendo</i> como los marineros	S
914	acompañarte en ellas, [-] como los marineros	C

²²⁸ Como indica Pérez Priego: «También puede ocurrir, a la hora de establecer las relaciones entre testimonios, que nos encontremos con casos en los que el copista ha enmendado el texto de su ejemplar con otro u otros ejemplares que pertenecían a otra rama de la tradición distinta de la del modelo que copiaba. Nos hallamos entonces ante el fenómeno que en crítica textual se denomina *contaminación*. En este caso, la transmisión no se ha producido, como habitualmente ocurre, de manera vertical, desde un ejemplar a su copia; sino que se ha producido de manera horizontal, recogiendo lecciones de ejemplares de distintas ramas.» (M. Á. Pérez Priego, 2011, p. 139)

En la escena en la que Elecha descubre la supuesta muerte de Orestes, el Coro renuncia a consolarla pues no le queda ya esperanza posible, por lo que proponen abandonarse conjuntamente a la desolación con la metáfora marinera del naufragio: «Ya no pensamos retraerte de tus lágrimas, sino acompañarte en ellas, *baziendo* como los marineros que en gran tempestad pierden el gouierno». B₁ lee *baziendo*, forma arcaica del verbo hacer²²⁹. B₂ parece presentar una variación lingüística de esta lectura (tal vez al interpretarlo como la agrupación del conjunto ‘va haciendo’), y S, una trivialización del término por conjetura del copista (*lectio facciliior*). Para este caso, la lectura de Córdoba no aporta datos que puedan apelar a la filiación con uno u otro testimonio, pues directamente se omite. Desconocemos si esta pérdida se debe a una innovación del copista, que, ante una lectura poco clara, ha decidido prescindir del verbo, o una rectificación de Pérez de Oliva, ya que la supresión no varía el sentido de la resolución indicada por el coro.

927	aquellas <i>sus</i> manchas de sangre señales me son	B ₁
954;901	aquellas <i>son</i> manchas de sangre señales me son	B ₂ S
1244	aquellas [-] manchas de sangre, señales me son	C

En este caso, parece certero aventurar que B₂ y S presentar un error de sustitución por la proximidad de una expresión semejante, en la reiteración del verbo. Hemos mencionado anteriormente como C suele coincidir con las lecturas de B₁ frente los errores, más o menos probables, de los testimonios ulteriores. En este caso, por lo tanto, la supresión del posesivo resulta similar al ejemplo anterior, pues la omisión no impide en absoluto discernir el pensamiento de Egisto.

Teniendo en cuenta la probada intervención de Morales sobre el texto, la posible contaminación en C, a partir del testimonio parcial de B₂, donde a raíz de posibilidades conflictivas, se decantase por establecer soluciones a medio camino entre ambas no resulta del todo descabellada. Si bien es cierto, que la contaminación suele aducirse para resolver los problemas de filiación; en nuestro caso, de demostrada complejidad, sobre todo teniendo en cuenta la imposibilidad de filiar C con un único antecedente claro.

²²⁹ Aunque el CORDE no recupera casos asociados con este término, no resulta infrecuente durante el s.XVI, e incluso continúa utilizándose hasta el s.XVII.

Es preciso concluir precisando que no se aspira aquí a plantear un *stemma* hermético e infalible, aunque sí esperamos haber presentado con el rigor apropiado la necesidad de dos ramas diferenciadas (α y β) a partir de los errores encontrados en los testimonios estudiados, expuestos anteriormente.

IV. DISPOSITIO TEXTUS

1. La presente edición

Las piezas dramáticas que aparecen a continuación se han fijado una vez realizado el estudio crítico de los testimonios conservados.

Se han modernizado las grafías y las pautas de acentuación. Se ha modificado la distribución del texto en línea corrida, separando los parlamentos de cada personaje, para facilitar la lectura de la obra. Aunque las ediciones críticas anteriores dividían cada una de las partes de la obra en diferentes escenas, hemos evitado, siguiendo el texto original, la inclusión del número de escena. El cambio de escena se señala por la aparición del listado de los personajes que intervienen en cada una de ellas, sin numerarlas ni detallarlas de ninguna otra manera, continuando la pauta presente en los originales.

Para *La vengança de Agamenón*, en términos generales se ha estimado la edición de Burgos 1531 como la que más se podría ajustar al texto arquetípico, al tratarse, además, del testimonio con menor número de errores. Coincidimos en este punto con el criterio que defiende Atkinson. Si bien, en cuanto a la afirmación sobre la probable revisión por parte de Pérez de Oliva, al coincidir su impresión con el año de su defunción²³⁰ no se han hallado pruebas fehacientes hasta la fecha, sí nos parece que resulta lógico suponer que se realizase teniendo presente el texto de Burgos 1528, y que, tratándose de una segunda edición, corrigiera algunos de los errores presentes en la impresión anterior. Sevilla muestra variantes sustanciales, pero, al mismo tiempo, se aprecian en ella numerosos errores de copia, invitando a suponer que su edición se realizó con cierto descuido o premura.

Al albor, de los significativos cambios que el sobrino introduce sobre el texto, se ha considerado pertinente presentar separadamente los textos en la edición crítica, pues las modificaciones de Córdoba sirven también para estudiar aspectos tan relevantes como son la evolución del panorama lingüístico castellano a lo largo del siglo XVI, así como la revisión del pensamiento de una segunda generación humanista, permitiéndonos entrever cómo interpretó, entendió, y dispuso para su difusión Ambrosio de Morales las obras dramáticas de su tío.

Los textos fijados tras el estudio crítico se acompañan del aparato de notas, doble en el caso de *La vengança de Agamenón*, puesto que también figura el aparato crítico

²³⁰ Así lo refleja en su estudio crítico Atkinson (1927, p. 522).

negativo²³¹ que recoge las variantes desechadas de los testimonios. El segundo aparato de notas contiene apuntes explicativos para facilitar la comprensión y el origen del texto. Entre estas anotaciones se incluyen algunos apuntes respecto a la variación de puntuación, ya que la ausencia de una norma de puntuación fija converge en multitud de variantes (véase como ejemplo de ello la falta del signo interrogativo en el testimonio sevillano), de forma que se han señalado aquellas más significativas para los casos en los que la puntuación resultaba especialmente relevante en la interpretación de las connotaciones subyacentes del texto o la intencionalidad de los personajes (por ejemplo, en los casos en los que se producía vacilación entre afirmativa e interrogativa, y viceversa).

Atendiendo a la necesidad de reflejar fielmente la recepción original del texto se recogen entre estas anotaciones las connotaciones de aquellos términos que hayan podido variar o mermar sus significados con el paso del tiempo. Se ha consultado para ello el banco de datos del corpus textual para la historia del castellano de la Real Academia Española CORDE (indicado así en la anotación), y el Nuevo Tesoro Lexicográfico, que comprende los diccionarios del siglo XV entre los que se incluyen los facsímiles digitales de las obras lexicográficas de Antonio de Nebrija, fray Pedro de Alcalá y Sebastián de Covarrubias (señalando a pie de página el autor, año, y las iniciales NTLL seguido de la entrada). Aunque se edita con posterioridad a las impresiones manejadas, también se ha recurrido al Diccionario de Autoridades (indicando delante del término el número de la acepción, seguido de *Autoridades*, el tomo en el que se encuentra recogido el término consultado, y el año de publicación).

Con la intención de aportar luz sobre las fuentes en las que Pérez de Oliva pudo inspirarse para recrear su particular revisión de las tragedias, se han contrastado sus tragedias con las obras originales griegas, siguiendo los textos traducidos al castellano recogidos en la colección de la Biblioteca Clásica Gredos, así como otros referentes clásicos, latinos y griegos. Las más relevantes se citan a continuación:

Las *Tragedias* de Eurípides según la edición anotada y traducida por Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Las *Tragedias* de Sófocles según la edición anotada y traducida por Assela Alamillo. Las *Tragedias* de Séneca según la

²³¹ Si bien es cierto que el número de testimonios permitían la disposición de un aparato crítico positivo, la profusión de variantes nos ha conducido a decantarnos por el aparato negativo para facilitar la claridad en la lectura. En primer lugar, aparece el número de línea en el que se encuentra la variante, seguido del lema utilizado para la disposición del texto, y a continuación las variantes separadas por un corchete junto a la abreviatura del testimonio en el que se encuentran.

edición anotada y traducida por Jesús Luque Moreno. La edición de la *Ilíada* anotada y traducida por Emilio Crespo Güemes. Las *Fábulas* de Higinio según la edición comentada y traducida por Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz.

1.1 Ortografía, acentuación y puntuación

Se han consultado los criterios adoptados para la *dispositio textus* de las ediciones críticas previas de *La vengança de Agamenón* y *Hécuba triste*. Atkinson (1927), que incluye en la introducción un exhaustivo análisis de los usos ortográficos en el teatro de Pérez de Oliva, incidiendo especialmente en las discrepancias gramaticales entre las impresiones burgalesas, se despreocupa de modernizar el texto transcribiéndolo tal cual lo recogía el testimonio B₁, sin actualizar las grafías ni regularizar los usos consonánticos o vocálicos, ni incluir la acentuación. Sí utiliza el uso de las mayúsculas después del punto y para los nombres propios, resuelve las abreviaturas, y organiza las intervenciones de los personajes en párrafos separados en lugar del texto corrido.

Peale (1976) adopta las pautas que hiciera Atkinson, a las que suma la ligazón o resolución de las agrupaciones entre preposiciones y demostrativos, y la regularización del uso para la /u/ como /v/. Respeta la puntuación presente en los originales previos a Morales para el caso de *La vengança...*²³², entendiendo que tiene un sentido específico dentro de la función retórica con la que analiza las obras. Calderón Calderón únicamente moderniza la ortografía y la puntuación (siguiendo para ello la edición de Benito Cano, que ya se ocupaba de esta cuestión en el prólogo), y regulariza el uso de las grafías x/j, los grupos cultos *-pt*, *-ct*, *-sc*, y la duplicidad de consonantes. El cambio más notable es la inclusión del número de escena, ajeno a los testimonios originales, dispuesto probablemente para continuar la ordenación presente en la sinóptica portuguesa, en la que sí que aparece el número de escena²³³, facilitando así la comparación entre ambas obras.

También se han consultado los trabajos de edición crítica realizados sobre otras obras de Pérez de Oliva. Ruiz Pérez, que igualmente maneja la edición de Benito Cano de 1787 para cotejar la puntuación, en la edición de las *Composiciones hispano-latinas del siglo XV* (1991) modifica la disposición de línea corrida para dotar de mayor claridad

²³² Peale califica la puntuación de Morales como caprichosa e indolente (1976).

²³³ Mientras que Pérez de Oliva inicia cada parte de la obra con los nombres de los personajes, Aires Vitória nombra el número de cada una de las siete escenas (alternando texto y nomenclatura romana) previamente al listado de personajes que intervendrán en ella.

al texto; opta por modernizar la puntuación y acentuación, el uso de mayúsculas, y la separación de las contracciones. Resuelve las abreviaturas por las grafías /m/ o /n/ y simplifica los grupos *th* y *ss* por /t/ y /s/. También recurre a la norma moderna para regularizar el uso vocálico y consonántico actual para las vacilaciones *i/y*, *b/v/u*, *ç/z/c*, *i/j/x* para el fonema velar fricativo sordo, y *qu/c/ch* para el velar oclusivo sordo, y el uso de la /h/.

Raúl Marrero-Fente (2009) lamenta la ausencia de un criterio uniforme y sistemático en las ediciones de *Historia de la invención de las Indias* de Pérez de Oliva, particularmente en cuanto a la modificación ortográfica, remitiéndonos a la propuesta de ecdótica y edición para los textos coloniales de Ignacio Arellano, quién aconseja categóricamente modernizar los textos manteniendo únicamente aquellas grafías que presenten los topónimos o antropónimos procedentes de lenguas extranjeras, o que señalen peculiaridades lingüísticas, «pero en el resto de los casos, parece más práctico efectuar la modernización gráfica.» (Arellano, 1999, p. 50).

También Sánchez-Prieto Borja, en su manual para *La edición de textos españoles medievales y clásicos*, defiende esta idea siguiendo la misma línea:

en la literatura antigua el editor está obligado a allanarle el camino al lector, a hacerle menos difícil la lectura. Naturalmente, el editor puede equivocarse, pero serán mayores los beneficios de una regularización gráfica y de una puntuación que refleje la sintaxis que dejar al lector ante los usos gráficos y puntuación antiguos, por más que haya que sopesar cuidadosamente unos y otros antes de tomar decisiones. (Sánchez-Prieto Borja, 2010, p. 235)

Así, en la presente edición se ha optado por modernizar la grafía de los términos atendiendo a la norma actual del castellano. Para aquellos elementos en los que la variación no suponía una alteración fonética., se han seguido los siguientes criterios:

Se han regularizado los usos de *b/v* (bivio > vivió), *ch/q* (Achiles > Aquiles), *ç/z* (tardança > tardanza), *ch/c* (sepulchro > sepulcro), *g/j* (muger > mujer), *ph/f* (Sophocles > Sófocles), *q/c* (quando > cuando), *u/v* (vna > una), *x/j* (lexos > lejos), *y/i* (destruyda > destruida), *z/c* (diziendo > diciendo).

Se ha eliminado la duplicidad de consonantes y vocales de los grupos *ee* (vees > ves), *ll* (illustres > ilustres), *ff* (offensa > ofensa), *ss* (assi > asi); así como *rr* ante consonante (honrra > honra) y *mm* ante labial (communicar > comunicar).

Se han separado los términos recogidos en aglutinaciones como *della, desto, enel, enesas, ala, estotra. almenos*

Se han unido verbo y pronombre en formas pronominales (ser me > serme).

Se han desarrollado las abreviaturas y los términos apocopados.

Se ha seguido el uso de mayúsculas para los nombres propios y para la palabra inicial tras un punto.

Se ha implementado el uso de la **h** siguiendo la norma actual del castellano (aviendo > habiendo).

Si la actualización de palabras suponía una modificación fonética, el criterio general seguido, ha sido la supresión, modificación o incorporación de fonemas, cuando ello facilitaba la lectura fluida del texto.:

Se ha regularizado el uso de *b/u* (absencia > ausencia), *f7h* (fija > hija), *g/h* (agora > ahora), *i/u* (iusta > justa), *o/u* (podiendo > pudiendo), *s/z* (padesco > padezco), *y/j* (mejor > mejor).

Se han conmutado las vacilaciones vocálicas por aquellas que aparecen el término tal y como lo recoge el Diccionario de la Lengua Española actual (ascondida > escondida; adevinado > adivinado).

Se han actualizado las formas arcaicas de indicativo y subjuntivo, como *detuviédeses, habiades, hubierades, debrian, habemos*, y *vide*, siempre indicando en nota a pie de página la forma en la que aparecen en el texto base.

El conjunto consonante **rn** se ha reemplazado por **nrd** (verna > vendrá; ternan > tendrán, ternemos > tendremos).

También se han adaptado los nombres de los personajes secundarios adaptándolos a la forma en la que se los nombra en el castellano actual (Vlixes – Ulises; Achilles – Aquiles) salvo para el caso de las protagonistas, en las que se mantiene la forma paleográfica, por presentar variantes sustanciales entre las ediciones de Pérez de Oliva y Ambrosio de Morales.

Se ha buscado la concordancia de género entre el artículo y el sustantivo, según el criterio de la ortografía actual: (el ausencia > la ausencia). Se recoge a pie de página la forma original del texto base.

Como excepción al propósito de actualizar el texto siguiendo los criterios y normas de la ortografía actual, únicamente se han mantenido las formas arcaicas en los casos en los que éstas se relacionan con la aparición de variantes en los diferentes testimonios:

El verbo *trujesen*, frente a la variante *trajesen* presente en los testimonios sevillano y cordobés.

La locución adverbial *a la fin*, frente a la variante lingüística *al fin* presente en los testimonios sevillano y cordobés.

Se han mantenido las formas sintéticas de los verbos en combinación con los pronombres enclíticos, evitando con ello alterar la prosodia del original en la medida de la posible.

La forma arcaica *do*, para diferenciarla de aquellas ocasiones en las que sí se utiliza *donde*.

Detrás de la disposición de los textos se incluye un glosario que recoge los términos originales junto a la forma que han adoptado en la versión editada. Huelga aquí señalar, que la transformación fonética de los términos, en principio poco conservadora, también responde al hecho de una colación de variantes lingüísticas y discursivas que difícilmente permiten distinguir, en estos casos, una sola lectura definitiva que mantuviera la forma arcaica presente en los textos originales²³⁴.

El asunto de la puntuación ha requerido una atención especial, en tanto en cuanto que la ausencia de una normativa rigurosa supone, en ocasiones, la transformación del sentido de algunas sentencias. Para discernir la lectura más correcta, especialmente en aquellos tramos en los que la ausencia o la adición del signo interrogativo (signo utilizado de forma ambivalente) llega a trasfigurar la intencionalidad de algunas frases, de

²³⁴ Ya se ha reseñado anteriormente como entre los testimonios burgaleses, próximos en su impresión, y pertenecientes a un mismo lugar geográfico, presentan multitud de variantes lingüísticas entre uno y otro.

interrogativa a afirmativa, como norma general se han respetado los signos presentes en B₂ para el primer texto, y los que utiliza Morales en C para el segundo.

Para el resto de los signos de puntuación, como pauta general, se han adoptado los criterios de la norma de puntuación actual, sustituyendo las vírgulas y el colon por los signos modernos de [,] y [;]. Para las interrogaciones y exclamaciones se han incluido los signos de apertura y cierre [¿?; ¡!]. En la actualización de la puntuación, se han tenido en cuenta las cuidadas ediciones modernas que se llevaron a cabo a partir del siglo XVIII, acorde al razonamiento que Benito Cano expone en el comentario que añade a su impresión de las obras completas de Pérez de Oliva basada en el testimonio de Morales: las mutaciones que se han implementado sirven al propósito de facilitar la lectura, atendiendo siempre a la intención por mantener el mensaje lo más intacto posible, y vigilando que en ningún caso la modificación pueda dar pie a ambigüedades o a una variación sustancial del mensaje original.

2. Pérez de Oliva, 1528, 1531, 1541

Aquí se recoge la pieza dramática de *La vengança de Agamenón* a partir de la edición crítica de los testimonios B₁ B₂ y S, con el aparato negativo de variantes.

Detrás de los textos se incluye un glosario con los términos originales y la versión actualizada que se ha utilizado en la edición crítica. Además, para el texto de *La vengança de Agamenón*, se adjunta una tabla comparativa con las variantes gráficas y lingüísticas encontradas entre los cuatro testimonios estudiados.

Para distinguir aquellas consideradas como errores, las variantes equipolentes, y las alteraciones voluntarias del copista se incluye la abreviatura detrás de la variante.

Tabla 3.

Abreviaturas del aparato crítico negativo

ABREVIATURA	TIPO DE VARIANTE
<i>add. (adiectio)</i>	Error de adición. <i>Ditografía</i> o <i>duplografía</i> (repetición de una letra, sílaba, palabra o frase por adicción).
<i>alt.</i>	Lección adιάfora o equipolente. Testimonio con una variación que no se repite en ningún otro caso.
<i>cont. (contaminatio)</i>	Cambio a propósito sobre el modelo, bien porque advierta un error y se modifique siguiendo otro testimonio o por conjetura (<i>iudicium</i>), bien porque conscientemente tenga disensiones con la lección de su modelo, por diferentes causas -lingüísticas, morales, religiosas, estéticas, etc.- y la corrija, produciendo así una <i>innovatio</i> .
<i>det.</i>	Tramo deteriorado, ininteligible o perdido.
<i>lac.(homoleiuton)</i>	Error de omisión de un renglón o una parte sustancial de la obra, bien por un salto en la lectura (de un término a otro similar), bien por un salto de línea.

<i>om. (detractatio)</i>	Error de omisión o <i>haplografía</i> (omisión de un grafema, un fonema, sílaba o palabra, a menudo porque el elemento contiguo termina o comienza de forma semejante.)
<i>sust. (immutatio)</i>	Error de sustitución: sustitución de una palabra (<i>error por sinonimia</i> -el copista cambia un término del original por otro similar, puede que por trivialización o por repetición o semejanza de términos cercanos-, o <i>error por antonimia</i> -el copista cambia un término del original por su antónimo), un fonema por atracción de otro cercano u otro similar, por desconocimiento histórico del copista, de una palabra por otra de similar frecuencia en el uso y con grafemas casi idénticos.
<i>tra. (transmutatio)</i>	Error de alteración del orden: inversión en el orden natural de dos o más elementos - fonemas, palabras, versos o estrofas- del modelo.
<i>v.ling.</i>	Variante lingüística producida por un uso prosódico diferente.

LA VENGANZA DE AGAMENÓNⁱ

Tragedia que hizo Hernán Pérez de Oliva, maestro, cuyo
argumento es de Sófoclesⁱⁱ, poeta griego.

ⁱⁱ LA VENGANÇA DE AGAMENŏ B₁

ⁱⁱ Sophocles: actualización del término

La muerte de Agamenón.ⁱⁱⁱ

Cuando los griegos querían pasar a Asia a demandar a Elena, mujer de Menelao, que Paris tenía en Troya, congregaron el ejército en Áulide, do había una cierva de Diana, la cual mató el Rey Agamenón hermano de Menelao, sin pensar que fuese suya. Mas, de esto
5 ofendida Diana^{iv}, que tenía poder sobre los vientos, no les quiso dar buen tiempo hasta que trujesen allí a Ifigenia, hija de Agamenón, y la matasen en su honor. Los griegos, por la gran gana que tenían de librarse de la injuria que habían recibido de Paris troyano, consintieron en la demanda de Diana y enviaron por Ifigenia^v a Clitemnestra,^{vi} su madre, diciéndole que la habían de casar con Aquiles. Mas Clitemnestra, yendo con ella, después
10 que vio para qué la había llevado, comenzó a aborrecer a Agamenón su marido. Y por esto y por la luenga tardanza de la guerra de Troya, dio lugar a Egisto^{vii}, que mucho la amaba, de cumplir su voluntad. Y así vivió con él en adulterio hasta que, pasados diez años, Troya fue destruida. Tornando pues Agamenón a Grecia vencedor, Clitemnestra le dio una vestidura sin abertura por do pudiese sacar la cabeza, la cual vistiéndose
15 Agamenón, entre tanto que se hallaba impedido, Clitemnestra y Egisto, que salió entonces

5. hasta] fafta B₂ *v.ling.*

6. truxesen B₁] truxessen B₂] trajessen S *v.ling.*

7. tenían] tentan B₂ *sust.* : error de sustitución // librarse] vengarse *alt.* S : lectura adiafóra del testimonio sevillano.

8. madre] madra B₁ *sust.* : error de sustitución

14. vistiendose] vestiendose B₂ *v.ling.* : variante lingüística

ⁱⁱⁱ Pérez de Oliva inicia la tragedia con la adición de este prólogo, inexistente en Sófocles, en el que condensa el relato de la muerte de Agamenón y los motivos que lo inspiraron, de manera que el espectador pueda acceder en toda su extensión al mito de Orestes, desde culmen del conflicto bélico en Troya hasta el fatídico regreso del rey de Micenas.

^{iv} El mitologema de la afrenta de Agamenón que provoca en Artemis la retención de las naves en Áulide aparece con diferentes versiones en la literatura clásica: en ocasiones la causa es la soberbia de Agamenón al comparar su destreza en la caza a la de la hija de Leto. Sófocles sigue esta versión, ya recogida en *Cyprias*, (Carrasquilla Amposta, 2016, p. 719) y aunque permuta el animal por un macho “cornudo y moteado”, mantiene la soberbia del rey, principio de la aciaga *hybris* que desencadenará en su posterior asesinato a manos de su esposa. Pérez de Oliva coincide con las versiones latinas (Dictis e Higino) en las que Agamenón fatídicamente bate a la cierva (también interpretada como un corzo o una cabra) en terreno sagrado por desconocimiento, suprimiendo la jactancia del héroe argivo. (Ruiz de Elvira Prieto, 1989).

^v El relato del sacrificio de Ifigenia aparece apenas aludido en la *Electra* de Sófocles a través de los reproches de Clitemnestra, no llegando nunca a mencionar el nombre de la víctima expiatoria. En lírica Homero omite los motivos de este episodio en Áulide; Estesícoro lo refiere brevemente, y Píndaro lo reseña como justificación del crimen de Clitemnestra (de Paco Serrano, 2001). Esquilo le dedica unos escuetos versos en *Agamenón*. La descripción que aquí incluye Pérez de Oliva, donde se cuenta el ardid por el que se pretendía casar a la joven con Aquiles, por tanto, debe derivar de la versión que de él hace Eurípides en su tragedia póstuma de *Ifigenia en Aúlida*, aunque ignore el final dichoso en el que la diosa se arrepiante y salva a la joven de Micenas, como en Sófocles y Esquilo.

^{vi} Clitemnestra, hija de Tindáreo, rey de Esparta, y Leda, y hermanastra de Helena.

^{vii} Egisto es hijo de Tiestes y Pelopia, primo de Agamenón y Menelao. Enemigo natural de la estirpe de los Átridas pues estaba destinado a vengar la ofensa de su tío, Átreo, que, en castigo al adulterio de su hermano con su esposa, le ofrece por banquete a sus propios hijos.

de lugar escondido, lo mataron^{viii}. Y quedaron hijos de Agamenón, que hubo en Clitemnestra, Orestes niño y dos hermanas, Elecha y Chrisothemis^{ix}. A Orestes querían matar Egisto y Clitemnestra, porque no quedase quien pudiese vengar la muerte de Agamenón. Mas Elecha lo quitó de este peligro, y lo dio a un hombre bueno que lo criase escondido. Éste lo llevó a Crisa^x, y allí lo crió en tales cuidados cuales a hijo de Agamenón pertenecían.

Argumento de la Tragedia

Siendo Orestes de edad para poder vengar la muerte de Agamenón su padre, tornó a Micenas do estaban Egisto y Clitemnestra. Y trujo consigo el ayo^{xi} que lo había criado, y a Pílates^{xii}, un mancebo su grande amigo. El ayo se hizo como mensajero enviado a Clitemnestra con nuevas de la muerte de Orestes, las cuales ella creyó. Y poco después llegaron Orestes y Pílates con una caja do decían que traían el cuerpo de Orestes difunto, y así, hubieron^{xiii} lugar de entrar seguros en el palacio real, y mataron a Clitemnestra. Y después a la salida encontraron a Egisto, el cual también mataron. Y así Orestes vengó la muerte de su padre, y libró a Elecha su hermana de muy mala vida que le daban Egisto y

29. mataron] mantaron B₁ *add.*: error de adición en B₁

^{viii} El asesinato de Agamenón también recibe multitud de versiones en las que la mano ejecutora varía de Egisto a Clitemnestra. En Homero, Egisto convida a un banquete de honor en su casa los héroes de Troya, y tras el festín, decapita a Agamenón. En Esquilo, Clitemnestra arroja una red en la que queda el marido atrapado y le infiere tres mortales puñaladas.

^{ix} La *Ilíada* nombra como hijos de Agamenón el varón Orestes, y tres mujeres: Crisótemis, Laódica e Ifianasa. Sófocles menciona a Crisótemis y a Ifianasa, además de Electra (y una tercera hija, sacrificada en Áulide, a la que nunca se llega a llamar con un nombre específico).

^x Crisa, antigua ciudad griega de Fócide, vinculada al culto a Apolo.

^{xi} Pérez de Oliva nombra al Pedagogo de Sófocles como el Ayo, pero la figura del mentor adquiere en la tragedia castellana la dimensión de consejero y guía; Orestes se dirige a él con respeto y con cariño, observándolo como figura de autoridad y no como a un esclavo. En el sentido por tanto de educador: AYO, YA. s. m. y f. La persona a cuyo cuidado está el criar, educar, e instruir algún niño en buenas costumbres y modo civil. A las mujeres pertenece esta incumbencia hasta que llegan los niños al uso de la razón, y desde allí en adelante a los ayos. Lat. *Pedagogus. Preceptor.* (Autoridades, tomo I, 1726)

^{xii} Pílates: hijo de Estrofo (nombre que Morales otorga al Ayo en su edición) el, rey de Fócide, y Anaxibia, hermana de Agamenón. Aparece siempre vinculado a Orestes, uniendo al héroe micénico su destino. Al alcanzar Orestes la exculpación por el matricidio cometido, y retomar el trono de Micenas, le da por esposa a Electra.

^{xiii} ouieron: Morales lo transcribe vuieron. En las dos ediciones del siglo XVII, de Benito Cano (1787) y López de Sedano (1772) (que siguen la de Morales) indican “hubieron”. En las más recientes, Atkinson (1927) y Peale (1986), siguen fielmente la lectio primigenia: “ovieron”; y, por último, Calderón (2001) “hobieron”.

Clitemnestra, y de infinitas lágrimas y suspiros, con que primero lo deseaba, y lo había llorado después por muerto.

Personas

Ayo. Orestes. Pílates. Elecha. Chrisothemis.

35 *Clitemnestra. Egisto. Coro*

El coro es la compañía de las mujeres que Elecha tiene consigo.

Ayo. Orestes.

[Escena I]

Ayo - Estos son Orestes, los campos de Grecia do te han traído tus altos deseos. Aquella que ves lejos es Argos, la antigua ciudad^{xiv}. Y mira a esta otra parte, verás el bosque de
40 Io, hija de Ínaco, la que cobró su figura en las riberas del Nilo^{xv}. Y a tu parte izquierda se parece^{xvi} el templo de Juno^{xvii} de altos edificios, cerca de do están los valles do sacrifican lobos los sacerdotes de Apolo^{xviii}.

Reconoce pues ahora a Micenas, esa ciudad que delante tienes grande y torreada, do tu alma mora. Esta es aquella do tú siempre has tenido tus nobles pensamientos. Aquí tu
45 hermana Elecha te libró de los cuchillos de tu madre, y te me dio que te criase en buenas costumbres, y te animase siempre a ser vengador de la muerte de tu padre. Aquella casa

34. Chrisothemis] Chrisostemis B₁ *add.* : error de adición de la segunda ‘s’ en B₁, siendo la única vez que aparece intercalada en el nombre del personaje, error no transmitido a las ediciones posteriores.

39. ciudad] cibdad B₁ *v.ling.*: curiosamente, encontramos ‘ciudad’ en el colofón: «muy noble y mas leal ciudad de Burgos» ll. 962-963 // esta otra] estotra B₁ *v.ling.*

43. a Micenas] Amicenas B₁ *add.* : error en B₁, que leía ‘Micenas’ la vez anterior.

^{xiv} Argos da nombre tanto a la ciudad fundada en torno al 2000 a.C, tradicionalmente considerada como una de las primeras regiones del Hélade, así como a la llanura en la que se funda Micenas. Vinculada al culto a Hera y cuna de numerosos héroes de la mitología griega.

^{xv} Referencia al mito de Io, hija del primer rey de Argos, Ínaco, sacerdotisa de Hera a la que la diosa transforma en una ternera, celosa de sus amores con Zeus. Al ser liberada de Argo por Hermes llega a Egipto donde Zeus le devuelve la forma humana, de donde nacerá la estirpe de Egipto según la mitología griega.

^{xvi} En el sentido de aparecer o de revelarse a la vista: 3. PARECER. v. n. Aparecer o dejarse ver alguna cosa. Es del Latino *Apparere*, que significa lo mismo, y tiene la anomalía de los acabados en -ecer. Latín. *Apparere*. (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{xvii} El culto a Hera o Juno estaba especialmente extendido en Micenas.

^{xviii} Referencia al santuario a Apolo Licio en la provincia de Argos, donde era costumbre entre los argivos el sacrificio de lobos, uno de los animales asociado al dios como indica el propio sobrenombre “licio”. El sacrificio del lobo puede entenderse vinculado a rituales de protección del ganado, pues Apolo es conocido también como protector de los rebaños (González Alcalde, 2006).

principal que más alta ves es la morada de los Pelópidas,^{xx} ensuciada con la sangre de Agamenón tu padre, donde tú eres venido a ganar gloria en la venganza.

Ahora, pues, ensalza tu ánimo, pensando a cuánto te obliga la virtud de tu padre, acuérdate
50 de sus heridas y contempla la gloria de los tiranos tus enemigos, que por ellas ganaron, y
tendrás bastante atrevimiento^{xx} para cumplir la empresa que tomaste^{xxi}. Ya la noche es
pasada, y el sol muestra las puntas de sus rayos, así que nos queda poco tiempo de tomar
consejo, pues es menester antes habernos determinado, que las gentes salgan a sus
ejercicios^{xxii}. Mirad^{xxiii} pues vosotros, Orestes y Píldes, que para la brevedad del tiempo
55 la diligencia es el remedio, y que la negligencia deja pasar las buenas ocasiones.

Orestes – ¡Oh mi ayo, por cuya doctrina yo espero parecer a mis mayores! Con razón te
amo como a padre, pues tú me amas como a hijo, según que muestras en el
amonestación^{xxiv} que me haces, tan perteneciente a mi honra y mi contentamiento. Para la
cual yo te prometo que más he menester consejo que osadía.

47. principal] pincipal *om.* B₁ *om.* : error de omisión de la ‘n’.

50. tus enemigos] sus enemigos *S alt.*: sustitución del posesivo en el testimonio sevillano. Ambas opciones tienen sentido en la frase, pues el discurso puede hacer referencia tanto a los enemigos de Agamenón, el caso de Sevilla, y cuya memoria está invocando el ayo para infundir coraje en Orestes, como a los propios enemigos de éste a quienes tilda de usurpadores.

56. doctrina] dotrina *S om.*

59. la qual] lo qual *S alt.*: Variación en el género del objeto en *S.* Orestes con esta sentencia desea dejar patente su determinación a cumplir con la venganza de la muerte de su padre, expresado implícitamente en la réplica que da al Ayo. En este caso, parece más apropiada la lección presente en Burgos, correspondiendo el género con la venganza, más que en caso de una acción inconcreta, aunque el objeto directo de la frase haya sido omitido.

^{xx} Pélope es el fundador de la casa real de Micenas. En Sófocles es mencionada su hazaña en el epodo del primer estásimo, en relación con el sueño profético de Clitemnestra que anuncia la futura venganza del asesinato de Agamenón.

^{xx} En el sentido de bizarría o coraje: 1. ATREVIMIENTO. s. m. La acción de atreverse; aunque más comúnmente se toma por la osadía [i.478] de hacer o decir cosa sin razón en ofensa de otro. En lo antiguo se decía Atrevencia. Lat. *Audacia*. (Autoridades, Tomo I, 1726). Mediante este discurso en el que el ayo instiga a Orestes a cumplir con la venganza a través de las palabras del siervo, de alguna manera, Pérez de Oliva incide en la justicia del matricidio, ya que Orestes no persigue, como ocurre en Sófocles, la obtención de la fama, sino el justo castigo de los impúdicos Electra y Clitemnestra y la restauración de la monarquía legítima de Agamenón frente a los que tilda de “tiranos”.

^{xxi} En el sentido de resolución: 8.TOMAR. Significa así mismo encaminarse, o enderezarse hacia alguna parte. Lat. *Viam arripere, capessere*. (Autoridades, Tomo VI, 1739)

^{xxii} 2. EJERCICIOS. Se llaman también los actos de Oración y penitencia que en ciertos días del año ejecutan los individuos de algunas Congregaciones y otras personas devotas, juntándose a este fin en Capillas particulares u Oratorios públicos. Latín. *Exercitia sancta*. (Autoridades, Tomo III, 1732)

^{xxiii} En el sentido de velar o atender porque la acción a la que se dispongan tenga buen fin: 7. MIRAR. Metafóricamente significa considerar, advertir y premeditar con mucho estudio y cuidado alguna cosa. Latín. *Speculari. Intendere animum. Cogitare*. (Autoridades, Tomo IV 1734)

^{xxiv} AMONESTACION. s. f. Requerimiento, consejo, aviso, o advertencia que se hace a otro. Lat. *Monitio*. (Autoridades, Tomo I, 1726)

60 Ayo. – Pues consejo no te faltará según lo que he pensado. Iré yo si te parece a estas casas, y diré a los tiranos moradores de ellas que me envía Fanoteo^{xxv} su amigo, con nuevas de tu muerte muy ciertas, las cuales ellos creyendo se descuidarán de manera que tu cuidado^{xxvi} aproveche.

Orestes. – Bien me parece esa manera de darnos entrada. Y pluguiese a Dios, mi ayo, que
65 lo que vas a decir fuera verdad, si por algún estorbo de fortuna^{xxvii}, que suele ser enemiga de los buenos, yo no he de cumplir mi deseo. Pero yo confío en Dios más poderoso, a quien nunca plugo hecho tan malo, que Él me dará fuerzas vengadoras con que derrame aquella sangre culpada de Clitemnestra y Egisto.

Ayo. – Pues entre tanto que yo fuere, vosotros cubrid una caja^{xxviii} capaz de un cuerpo
70 humano, y cuando os pareciere que habré hecho este mensaje, vendréis^{xxix} vosotros a la misma casa y diréis que traéis allí el cuerpo de Orestes enviado de sus amigos, para que en su tierra fuese sepultado. De esta manera podréis entrar seguros a do están vuestros enemigos.

Orestes. – Así será como bien nos aconsejas. Pero vamos primero -si te place-,
75 protestaré^{xxx} en el templo delante Dios las causas de mi movimiento, porque no parezca

61. embia] embio S *ct.*: S modifica el modo verbal, del presente al pasado.

71. trays] traeyS S *v. ling*

entre Orestes y Egisto, éste toma partido por Orestes. Fundador de la ciudad de Fócide que toma su nombre (Panopea).

^{xxvi} Panopeo, que aquí se nombra como Phanoteo o Fanoteo: hijo de Foco y Astérope, hermano gemelo de Criso, y padre de Epeo, constructor del caballo de Troya (según lo narra Homero en la *Ilíada*). Su amistad con Egisto puede partir de la rivalidad con su gemelo (Criso es el abuelo de Píldes), pues en el conflicto

^{xxvi} En el sentido de provecho: 1. CUIDADO: s. m. solicitud y advertencia para hacer alguna cosa con la perfección debida. Formase esta voz del verbo Cuidar. Latín. *Cura. Studium. Diligentia.* (Autoridades, Tomo II, 1729)

^{xxvii} En la versión portuguesa de Aires Vitória, que bebe de la adaptación castellana, este término aparece en mayúsculas, en atención a la deidad y no al sustantivo: «Se me houvesse d'estrovar / a Fortuna mui cruel, / pois que sói de contrastar / a os bons té os matar / a aos maus é fiel...», vv. 121-125 (Anrique Aires Vitória & Camões, 2011, p. 118). La observación respecto a la arbitrariedad de la fortuna como “enemiga de los buenos”, en contraposición a la ideología cristiana, en la que un Dios que es Padre, vela por la suerte de los que le siguen (como señala el propio Orestes más adelante), puede en cierta medida, aludir a la deidad, representada habitualmente con los ojos vendados o con una rueda, en referencia a la mudanza caprichosa de la suerte.

^{xxviii} Pérez de Oliva sustituye la urna funeraria en Sófocles, por una caja (Morales será aún más concreto, y la denominará ataúd), más acorde a la sepultura según el rito católico, contraria a la cremación, más común de las creencias paganas.

^{xxix} verneys: actualizado como ‘vendréis’.

^{xxx} En el sentido de reivindicar, de forma solemne, ya que Orestes va a presentar sus intenciones delante de la tumba del padre: 1. PROTESTAR. v. a. Declarar el ánimo que uno tiene, en orden a ejecutar alguna cosa. Latín. *Protestari. Denuntiare.* (Autoridades, Tomo V, 1737).

confiaba, ¿qué te dio lugar para hacerlo? ¿No miraste la injuria que hiciste al cielo? ¿No
100 miraste el infierno lleno de penas, aparejado a castigar las maldades de las gentes? ¿No
miraste el merecimiento de Agamenón? ¿No nuestra orfandad? ¿No las leyes que
naturaleza acata? Todo el género humano debería tomar venganza de la grande ofensa
que le has hecho, en corromper tan fieramente las santas leyes del ayuntamiento^{xxxii} en
que él se conserva.

105 Aunque por otra parte me parece que alguna razón tuviste de matar mi padre, porque no
era digna cosa, que de tal marido tú fueses mujer. ¡Oh padre mío, padre de esta hija
desventurada que de sus ojos ha vertido más lágrimas que tú de tus heridas vertiste sangre!
Si me vieses ahora en vil servidumbre, ligero te sería el dolor de tu muerte. Verías tu hija,
a quien tanto amaste, aborrecida en tu casa, veríasla maltratada por serte piadosa, veríasla
110 hecha fuente de lágrimas por ti.

Pero no quiero, por serte piadosa, desearte mal. No quiero que veas lo que a mí da gran
dolor. Veo yo desventurada a Egisto en tu reino usar tus ornamentos reales, veo su cabeza
compuesta con aquella corona que de la tuya quitó, veo tu cetro en sus manos que
derramaron tu sangre, las cuales por ser más crueles no han derramado la mía; pues me
115 fueran piadosas si con la muerte me hubieran librado de tantos males cuantos nuestro en
mis gemidos. Salid, furias infernales^{xxxiii}, pues no hay misericordia en las gentes. Salid,
furias infernales, y emplead vuestra crueldad en hombres tan dañados, porque sepan las
gentes que han visto estas maldades que sois vosotras constituidas para venganza.

106. tú fueses] fueses B₂ S *om.* : omisión del sujeto // O padre mío padre] O mi padre padre S *tra.* : alteración del orden en S. Se sigue La lección de B al presentar un paralelismo en el parlamento de Elecha a través de la reiteración de la misma estructura: «O padre mio, en las crudas batallas». (1528, l.122)

108. tu muerte] su muerte S ; 109. tu casa] su casa S *alt.*: modificación de los pronombres posesivos en las lecciones de S. En los testimonios burgaleses se subraya la afrenta cometida contra Agamenón, evidenciando la necesidad de venganza y restauración del legítimo linaje micénico, de manera que el matricidio responde al restablecimiento de la justicia. En las lecciones sevillanas, la acción cobra un cariz más personal al tratar ambos asuntos directamente bajo la aflicción de la protagonista.

112. desventurada] desaventurada S *add.* : error en S, que añade una 'a' al término sólo en esta ocasión de las nueve veces que aparece en la obra; sólo unas líneas antes lee «desta hija deventurada» (1528, l. 139)

115. me ouieran] *om.* viieran S : error de omisión del pronombre, frecuente en S // quantos] quanto *om.* S
117. que soys] *om.* soys S // vosotras constituidas] vosotros constituidos S *sust.*: el participio y el pronombre en masculino de S no concuerdan con el sujeto omitido femenino, las furias.

^{xxxii}En referencia a la unión matrimonial: 4.AYUNTAMIENTO. Lo mismo que cópula carnal, la junta de hombre y mujer. Lat. *Copula. Carnalis congressus.* (Autoridades, Tomo I, 1726)

^{xxxiii}Las Furias en la mitología latina, o Erinias en la griega, eran las divinidades encargadas de perseguir y castigar los delitos, particularmente aquellos crímenes cometidos contra la propia sangre. Habitan el Érobo, de ahí el adjetivo de infernales. En las *Euménides* de Esquilo persiguen y enloquecen a Orestes por el matricidio llevado a cabo contra Clitemnestra, hasta que el joven purifica su crimen, pasando a denominarlas Esquilo como Euménides, en referencia a su benevolencia.

Coro. – Elecha, doncella^{xxxiv} de santo celo y virtud admirable; más perdió tu padre en ti,
120 que en perder la vida. Y los crueles tiranos que matando a él tan duramente hirieron tu
pecho, no fueron tan crueles en matar tu padre, cuanto lo fueron en dar a ti tal vida. Plega
a Dios^{xxxv} que tal sea su fortuna cual su merecimiento, porque hartes tu corazón algún día
de venganza. Mas tú, señora, entre tanto, ya pues has satisfecho más que debías al
125 sepulcro de tu padre, y con lágrimas tú no puedes pervertir las leyes de naturaleza, por las
cuales ha ya de ser siempre muerto, limpia tus lágrimas, y renueva tu corazón con algún
consuelo, porque nosotras en tu cara recibamos alegría.

Elecha. – Dueñas^{xxxvi} mucho amadas que así me aconsejáis, sabed que no hay mejor
acuerdo que obedecer cada uno a su fortuna; la mía me demanda que siempre llore y gima,
y resistirle es mayor pena. Dejad pues que haga como aquellos enfermos que, aquejados
130 con la sed, han por mejor el gusto del agua que la esperanza de la vida; que a mí, como a
ellos, no puede ser la muerte mala. Principalmente que yo os ruego me digáis qué lagos
pensáis que yo tengo en mi cuerpo, donde se consumiesen tantas lágrimas como vierten
mis ojos, o qué capacidad es la de mi pecho para detener en él la muchedumbre de mis
gemidos, que salidos fuera no caben en los aires. Habed, yo os ruego, de mí compasión,
135 no queráis atapar con vuestros consejos los respiraderos de las hornazas^{xxxvii} de fuego que
dentro me atormentan.

119. santo] scton B₁ *sust.*] sancto S *v.ling.* : error de sustitución en B₁; variante lingüística en S.

127. que no ay] que ya no ay S *add.*: en la lección sevillana se incluye aquí un adverbio de tiempo, entendido como adición por el contexto del discurso, en el que la protagonista expresa una opinión categórica y general sobre la conveniencia de aceptar cada cual su destino, siendo innecesaria la acotación temporal pues nada más en sus palabras alude a esta limitación.

132. yo tengo] tengo yo S *tr.* // enel la] enella *sust.* S : el testimonio sevillano agrupa la preposición, el pronombre y el artículo.

135. respiraderos] *om.* espiraderos S // hornazas] hornajas S *sust.*: error de omisión en el primer caso, y sustitución en el segundo. C.f. nota al pie xxxvii

^{xxxiv} Se resalta el carácter virginal, en alusión a su papel de víctima inocente, de Electra: DONCELLA. s. f. La mujer que no ha conocido varón. Covarr. dice ser su origen del Latino *Adolescentula*, y que algunos quieren sea de *Domicela*, por estar recogida y encerrada en casa: lo qual parece más cierto. Latín. *Virgo, inis.* (Autoridades, Tomo III, 1732)

^{xxxv} Forma arcaica de ruego o plegaria, 136 casos en 46 documentos, desde 1250 hasta 1632, siempre en prosa narrativa. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>>

^{xxxvi} El corifeo en Pérez de Oliva, como resulta lógico en una composición en prosa y carente de música, sufre importantes transformaciones. Electra se refiere al mismo como “dueñas”, de manera que podemos entenderlo de forma similar al de las criadas del teatro posterior (Ansino Domínguez, 1999), como confidentes, amigas y servidoras. De esta forma, pierde en cierto modo la cualidad de representar el tejido social, revistiéndose de una naturaleza más íntima y más personal.

^{xxxvii} Horno pequeño que usan los plateros y forjadores de metales. 61 casos en 39 documentos, 1481 a 1953. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>> [2/10/2019]

Coro. – Ya pues así te place, dinos, al menos, si tienes alguna esperanza de remedio, porque también nosotras la tengamos de verte alegre algún día.

140 Elecha. – Esperanza he tenido en mi hermano Orestes, mas con la dilación es ya casi consumida.

Coro. – Pues no la dejes perecer.

145 Elecha. – Dura cosa es ya confiarme de quien tantas veces me ha engañado. Esta esperanza me prometía consuelo para cada día, y ninguno ha venido. Ya mi edad requiere compañía^{xxxviii}, ya debería tener hijos y contentamiento con la presencia de mi hermano, el cual temo yo no sea muerto, o que no venga tan tarde que de mí no halle sino los huesos.

Coro. – No creo yo, sino que él presto vendrá, pues tú eres tal hermana que todo bien mereces.

150 Elecha. - De él al menos yo tengo mucho merecido, porque mi madre y Egisto queriendo de él hacer como de mi padre, yo lo libré, y lo di a un viejo honrado, que lo criase escondido en buenas costumbres. ¡Oh hermano mío, a quien yo libré de tan gran peligro! ¿Cómo te olvidas de darme algún consuelo? Sábetete que yo soy tu madre, si madre es aquella que te dio la vida. Yo libré tu sangre de los cuchillos que vertieron la de tu padre. Por mí tienes libertad. Por mí tienes placer de todo lo que amas. Tú, pues, ahora, ¿por qué tienes tantos días mi alma desterrada allá dónde estás? Ven, hermano mío, a satisfacer lo
155 que me debes, aunque yo me tengo por pagada con la gloria de haberlo hecho.

137. pues assi] pues que assi S *add.* : adición de la conjunción // almenos] alomenos S *v.ling.*: vacilación vocálica

139. la dilacion] la mucha dilación S *add.* : Adición del adjetivo cuantificativo en S. Puede tratarse de una innovación que introdujera el copista. No parece responder a un error, ya que no aparece el mismo término ni estructura similar en la misma página.

142. Esta] Esto *alt.* S ; 143. ninguno] ninguna *alt.* S : La variación de la función adjetiva a la pronominal puede deberse a un error de sustitución, y en este caso, la variación del género en el adjetivo indefinido “ninguno/a” respondería a una contaminación por *iudicium*, variando el sentido de la sentencia. En los testimonios burgaleses el adjetivo se refiere al personaje de Orestes; en el sevillano, completa la frase inmediatamente anterior reforzando la idea de la ausencia de esperanza, sentido quizás más lógico para la construcción de la frase ya que la mención de Orestes sería implícita y no resulta tan obvia// edad] edad *add.* B₂ S : error de copia, cinco veces aparece el término edad en toda la obra, sólo esta vez se transcribe con ‘h’ en B₁

150. lo libré] *om.* libré S : omisión del objeto indirecto en la lección de S. Puede deberse a la lectura de la estructura similar inmediatamente siguiente, obviando por error el primer “lo”.

155. tengo] tenga S : la variación de la conjugación del verbo del presente al subjuntivo parece responder a una acción voluntaria más que a un error involuntario, ya que es una constante entre los testimonios burgaleses y sevillano

^{xxxviii} Con el sentido de esposo: 2.COMPAÑÍA. Se toma algunas veces por lo mismo que Marido, o Mujer. Latín. *Conjux, gis.* (Autoridades, Tomo II, 1729)

Coro. – No te aflijas señora, no ocupes tanto tu pensamiento en esas cosas de dolor, habla si te place en otra cosa que menos te fatigue.

160 Elecha. - ¿Cómo podré yo hablar de otra cosa sino de mis males, viendo que es mi señor quien mató a mi padre, viendo que se asienta en la silla real donde él se asentaba, viendo que mi madre me aborrece por ser yo piadosa, viendo que me dice injurias intolerables, amenguándome^{xxxix} con ser hija de mi padre, maldiciendo mi nacimiento, aborreciendo mis lágrimas, deseando mi muerte? ¡Oh cruel naturaleza que me diste corazón para sentir tantos dolores, y no me diste fuerza para poderlos^{xl} vengar!

165 Coro. – Corazón te dio naturaleza, y ojos y hermosura, y todos los otros dones cuales pertenecían para ser quien eres, si tú con llantos no los corrompieses.

170 Elecha. – Los dones naturales que a las otras gentes son buenos, a mí son dañosos. ¿Para qué quiero los ojos, si con ellos yo no puedo ver sino las alegrías que continuo^{xli} estos tiranos hacen por la muerte de mi padre? ¿Sino dormir mi madre con Egisto, su adúltero, en su cama? ¿Para qué quiero el despierto corazón, si no puedo sentir en él sino la muerte de mi padre, la culpa de mi madre, el poder de mis enemigos, y la ausencia^{xlii} de mi hermano? ¿Para qué quiero mi hermosura, si ha de ser siempre desierta? Mejor estáis vosotros, a quien los ojos fallecen y oído no tenéis, mejor los que ninguna cosa sentís. A los cuales, si yo pareciera, los males me serían como que no fuesen males, pues no los sentiría.

169. puedo] puede *alt.* S : error de sustitución; la variación de la primera a la tercera persona en el verbo implica el cambio del sujeto de la sentencia .

170. el poder] *add.* y el poder S : adición de la conjunción // mis] sus *alt.* S : consecuentemente a la modificación del sujeto en la variante anterior, de Elecha al corazón, el adjetivo posesivo también pasa de la primera a la tercera persona.

172. mejor] mejor B₁ : error de sustitución en B₁. De las trece ocasiones en que aparece ‘mejor’ en el texto, sólo aquí viene escrito con ‘y’.

173. peresciera (abr.) B₁] pareciera B₂] pereciera S] en B₁ y S aparece la forma contraída: peſciera B₁ (1528, l. 228); B₂ lee *pareciera* (1531, l.236), y en S, de nuevo apocopado, encontramos *peciera* (1541, l.225). En las ediciones críticas, Atkinson (1927) y Peale (1976) lo interpretan como *paresciera*, y Calderón (2011) *peresciera*. Aquí se sigue la variante de B₂, entendiendo que Elecha utiliza “parecer” en el sentido de ‘parecerse a’ aquellos “afortunados” que no sienten nada, para librarse de sus penas. // sentiria] sentiera *alt.* S : la alteración al modo subjuntivo es frecuente en S.

^{xxxix} 2 AMENGUAR: tr. desus. Dishonrar, infamar, baldonar. (DLE)

^{xl} Podellos: se ha actualizado el término a la forma actual para la misma conjugación.

^{xli} Continuamente: CONTINO, NA. adv. Lo mismo que Continuamente o De continuo. Latín. *Iugiter. Omni tempore.* (Autoridades, Tomo II, 1726)

^{xlii} el ausencia: actualización, cambio de género del artículo para respetar la concordancia según la gramática actual.

175 Coro. – Di, señora, ¿sabes cierto que estas tus palabras no las puede oír Egisto? Mira por ventura, según te quejas alto, no te haya oído.

Elecha. – Dueñas amigas, ya no temo a Egisto, porque mayor muerte no me puede dar, que no darme ninguna. Cuanto más que él mis palabras no las oye, porque está fuera de la ciudad.^{xliii}

180 Coro. – Pues nosotras, según eso, ¿también tenemos seguras las palabras?

Elecha. – Sí tenéis.

Coro. – Orestes, tu hermano, ¿sabes dónde está?

Elecha. – Sé que está en Crisa, y muchas veces me ha escrito que vendrá a cumplir mi deseo, pero yo nunca veo que hace esta jornada.

185 Coro. – Ten, señora, confianza que vendrá, y no te pese por qué ha tardado, que cuanto mayor fuere en edad, mejor será para lo que tú deseas.

Elecha. – En cualquier edad lo deseo ver.

Chrisothemis.

Elecha.

[Escena III]

190 Chrisothemis. – Muchas veces te he amonestado, hermana mía, que dejes estos tus llantos, y ahora que te veo en más peligro por ellos, deseo más que te consueles. Egisto y Clitemnestra nuestra madre, viendo que tú diste la vida a Orestes, que temen no sea el cuchillo de la venganza, y que ahora lo provocas con quejas tan ahincadas, han determinado ponerte en prisión, do ninguna lumbre veas, ni yo tu hermana pueda llorar contigo para darte algún consuelo, ni nadie te vea a quien puedas tú contar tus

176. porque] porque el. B₁: inclusión del pronombre. Se sigue la variante de B₂, entendiendo que corrige la redundancia de B₁

183. y] *om.* S: error de omisión de la conjunción en S // escrito] escrito B₂: variante lingüística

186. deseas] lo deseas *add.*: se entiende que aquí encontramos un error de adición que repite dos veces el artículo: «mejor sera para *lo* que tu *lo* deseas.» 1.240 B₁; 1.249 B₂

188. Chrisothemis] Chrisotemis *om.* B₁ omisión de la h después de la t en el primer testimonio de Burgos. Las dos primeras veces que aparece el nombre de este personaje se presenta con errores de transcripción.

^{xliii} Pérez de Oliva acrecienta la audacia de la heroína, temerosa de provocar la ira de Egisto en Sófocles: «Corifeo.- Ea, dime, ¿nos dices esto estando Egisto cerca o porque se ha ido de Palacio? Electra. - ¡Ciertamente! No creas que yo, si él estuviera cerca, vendría ni a las puertas. Ahora está en los campos.» (Sófocles, 1981, p. 387)

195 desventuras. Por tanto, yo te ruego, mires cuán poco bien hacen tus lágrimas, y el remedio que en dejarlas hallarás.

Elecha. – Chrisothemis, bien parece cuán poco has sentido la muerte de tu padre, pues por amenazas te parece que se deba dejar el dolor de ella.

Chrisothemis. – No el dolor, más las muestras de él.

200 Elecha. – Ligero es el dolor cuyas muestras se pueden encubrir.

Chrisothemis. – ¡Ay! Pues yo te digo que debes guardarlas para otro tiempo, y hacer como los que navegan en tempestad, que no ponen al viento todas las velas, sino quitando todas las más ocasiones que pueden de trastornarse el navío, pasan su peligro. Así tú recoge tus querellas con cordura en tu corazón, porque ahora no te aneguen, que después en bonanza,
205 si la hubiere, las podrás tender^{xliv}.

Elecha. – Hermana mía, esos consejos de buscar placer que tú me das, para ti los guarda, que tienes el placer en más que yo. Tú así haciendo como me aconsejas, vivirás en estos palacios reales acatada y servida en las mesas do sirven con oro, dormirás en ricas camas, vestirás ropas preciosas, gozarás de los frescores de los huertos y las músicas, y otros
210 placeres soberanos que los príncipes acostumbran, y serás bien amada de tu madre Clitemnestra. Entre tanto yo sola, sentada en aquella triste prisión que dices, me mantendré de mis lágrimas, y el reposo del sueño tomaré acostada en la tierra dura. Quejarme he allí do nadie de mí se duela y a la fin, vencida naturaleza con tantos trabajos, perderé la vida.

195. desventuras] desonras S *alt.*: lección adiafóra. Se sigue la variante en Burgos, en primer lugar por lo insólito del término en el conjunto de la obra (presente una única vez en la lectura sevillana, frente a las numerosas ocasiones en que encontramos “desventura y sus derivados), así como la inconsistencia de la connotación peyorativa en referencia al estado de Elecha, actuando así como un reproche y no como el reconocimiento, por parte de la hermana, de las penas que ambas comparten.

198. que se] *om.* se S : omisión de la conjunción // della] dello *alt.* S : error de sutitución en S.

201. Ayo] *om.* S : En los dos testimonios de Burgos encontramos aquí «Chri. Ayo pues yo te digo» (1528, l.255). En la edición Sevillana desaparece: «Chris.. Pues yo te digo». En las ediciones críticas de Atkinson, Peale y Calderón, se interpreta como interjección.

207. asi haciendo] haciendo assi *tr.* S

211. dizes] dize *om.* S

212. manterne] mantendre S *v. ling.* // del sueño] de sueño *om.* B₂ S

^{xliv} Metáfora muy similar a la que aparece en Sófocles en la escena de confrontación entre las dos hermanas: «Pero ahora en medio de las desgracias, me parece mejor navegar con las velas recogidas». Las alegorías náuticas resultan muy comunes en la narrativa griega al tratarse de una civilización vinculada especialmente a la actividad marítima; véase nota al pie (Sófocles, 1981, p. 381) .

215 Entonces mi ánima tendrá compañía a la de mi padre, y yo mostrando mi amor, y él su reconocimiento, me habrá sido muerte bienaventurada la que tal vida me encaminare. Ve tú pues, mi hermana, deja estos consejos que a mí me das, y aconseja a tu madre y Egisto, de quien eres grande amiga, que abrevien el tiempo de esta mi prisión, y que allí me atormenten, hasta que todos hartéis vuestra crueldad en mí.

220 Chrisothemis. – Tales embajadas^{xlv} yo no las deseo hacer, mas haría de buena gana cualquiera cosa que para tu remedio fuese menester.

Elecha – Mi remedio no está en tu poder.

Chrisothemis. – Ahora, pues en vano es mi tardanza en darte consejo, quiero ir do voy enviada de mi madre con esta ofrenda^{xlvi} de honor que me mandó llevar.

225 Elecha. - ¿Qué es tu ofrenda?

Chrisothemis. – Es incienso y otros perfumes.

Elecha. - ¿En cuyo honor se ha de quemar?

Chrisothemis. – En el de Agamenón, nuestro padre, sobre su sepulcro.

Elecha. – ¡Debe ser manera de celebrar su muerte!

230 Chrisothemis. – No es, sino deseo de aplacar su ánima, que a nuestra madre muchas veces aparece en sueño^{xlvii} en horribles figuras, do ella espantada con tales visiones ninguna hora reposa, mas antes le parece que tiene siempre arrebatado su espíritu con espantos del infierno que ningún placer de los de esta vida le dejan sentir.

Elecha. – Las grandes maldades, Chrisothemis, ellas son vengadoras de sí mismas, que
235 continuamente representándose delante el pensamiento de quien las cometió lo atormentan, sin poderse defender. Velando tienen tristeza y durmiendo los sueños se les tornan en semejanza de las penas que merecen. Porque es propiedad de la culpa traer

217. y Egisto] y a Egisto *add.* S : adición de la conjunción.

235. continuamente] continuamente S *v. ling.*

236. y durmiendo] *om.* durmiendo S : sustitución de la conjunción por coma

^{xlv} Respuesta sarcástica de Chrisothemis. 6 EMBAJADA. f. coloq. Proposición o exigencia impertinente. (DLE)

^{xlvi} 1.OFRENDAS. s. f. Don que se dedica a Dios o a los Santos, para implorar su auxilio, o alguna cosa que se desea: y tambien para cumplir con algún voto u obligación. Viene del Latino bajo *Offerena*. Latín. *Oblatio. Donarium*. (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{xlvii} La visión profética de Clitemnestra en la versión original, es conmutada por pesadillas provocadas por el remordimiento, más acordes al pensamiento cristiano del tiempo de Pérez de Oliva.

consigo siempre el temor por compañero. Este nunca deja los culpados descuidarse en los
placeres, nunca olvidarse en las tristezas, antes metido dentro en el alma es allí su
240 perpetuo atormentador.

Así ahora nuestra madre, habiendo sido causadora de tan grave mal, las sombras temerá,
y los rayos que del cielo caen creará que son todos a ella enviados. ¿Cómo crees que
podrá ella mirar la tierra, donde sabe que metió con sus maldades el cuerpo de su marido?
¿Cómo será osada de alzar los ojos al cielo, donde sabe que está Dios que juzga los hechos
245 de los hombres? Pues si la desventurada mereció no tener que mirar, ¿qué quieres que
mire sino la culpa de su maldad? Pero yo te ruego me digas la manera de sus sueños.

Chrisothemis. – Esta noche postrera soñaba que veía Agamenón nuestro padre beber en
una fuente de sangre, así^{xlviii} herido como lo enterraron. Esto fue la causa principal porque
ahora voy a su sepulcro con todos estos olores, para que sean testimonio que lo tenemos
250 en memoria, si por aventura^{xlix} él, por no dejarse olvidar, mueve tales ensueños.

Elecha. – No es tan ligera cosa la muerte que por humo de incienso se deba perdonar.
Pero ve, perfuma el sepulcro de nuestro padre, que si por la madre no fuere agradable,
serlo ha por la hija. Yo entre tanto iré a mi retraimiento, donde sola renueve mis gemidos.

Ayo. Coro. Clitemnestra.

[Eschema IV]

255 Ayo. – Decid señoras, ¿es este el palacio de Egisto, vuestro príncipe?

Coro. – Esta es su morada.

Ayo. - ¿Quién es esa mujer poderosa que de allá sale tan acompañada?

241. causadora] cansadora B₂ *sust.* :La confusión del grafema u por el grafema n es frecuente en B₂
242. y los rayos] *om.* los rayos S // ella] ellas *add.* B₂] ello *alt.* S : se sigue la lección en B₁, exigiendo la
coherencia del discurso el uso del pronombre en singular (en referencia a Clitemnestra). B₂ presenta un
error de adición de la ‘s’, tal vez por la proximidad del verbo en plural. La lectura de S probablemente se
deba a una mala interpretación de B₂

246. me] que me S *add.*

248. Esto fue] Esta fue B₁: se sigue la lección de B₂, entendiendo que Chrisothemis se refiere al sueño, en
cuyo caso el demostrativo debe aparecer en masculino.

253. fija] hija B₂ S En la siguiente escena sucede al revés: hija en B₁ y fija en B₂ y S

^{xlviii} Assí (única vez en B₁)

^{xlix} En el sentido de circunstancia aciaga: 2. AVENTURA. Vale así mismo causalidad, contingencia, suerte
inopinada. Lat. Fortuna. *Casus*. 3. AVENTURA. Se toma también por peligro o riesgo, [i.499] ò por el acto
de ponerse en duda alguna cosa. Lat. *Dubia sors*..(Autoridades Tomo I, 1726) Desechamos que se trate de
un error de transcripción o de la forma arcaica de ‘ventura’;: 5. F. desus. Suceso o lance extraño, aventura.
(DEL) ya que este término aparece nueve veces en la obra sin la ‘a’ inicial.

Coro. – Es Clitemnestra su mujer.

260 Ayo. – Ella es luego por quien soy venido. Decirle quiero mi mensaje, que las alegres nuevas no quieren dilación. Señora excelente, Fanoteo¹ tu amigo por cuyo mandado yo he venido aquí, te envía por presente la embajada que te traigo, porque sabe él cierto que la has de recibir con mucha alegría.

Clitemnestra. – Dime pues esa nueva de placer, que yo lo recibiré doblado por enviarla él, a quien Egisto y yo tanto bien queremos.

265 Ayo. – Orestes, tu hijo, cuyas fuerzas y osadía crecían con peligro de tu vida y la de Egisto, ahora que ya era de edad de ser temido, murió en unas fiestas^{li}. Éstas son las nuevas más agradables a ti que él pensó poderte enviar.

Clitemnestra. – No me son tan agradables como piensas: porque no es ligera cosa alegrarse la madre en la muerte de su hijo. Ahora se despierta en mí un amor que primero
270 estaba escondido. Como cuando suele el viento llevando la ceniza consigo dejar las brasas manifiestas que primero no se veían, así ahora quitado el temor que a mi hijo tuve, con el nombre de su muerte resplandece manifiesto amor que le tenía no sentido. En este punto combaten en mi corazón la seguridad de mi vida y la muerte de mi hijo; mi seguridad demanda alegría, y su muerte no me la consiente. Pero justo es que yo me consuele, pues
275 perdió la vida, que no podía durarle, sin que diese a mí la muerte. Mejor es que muera temprano que después más tarde culpado con mi sangre. Pero dime, yo te ruego, si sabes la manera de su muerte.

261. Phanoteo] fanoteo B₁: Aparece nombrado por primera vez en la primera escena, en el diálogo que intercambia el Ayo con Orestes, en el que traman el engaño que les dará entrada al palacio para consumar la venganza, en términos muy similares: «dire a los tiranos moradores dellas, que me embia phanoteo su amigo» (1528, ll.83-84). En la réplica de Clitemnestra vuelve a aparecer el nombre con los grafemas Ph: «diras a phanoteo, que no me diste tnata alegría» (1528, ll. 378). Por último, lo vuelve a nombrar Elecha al relatar la supuesta muerte de Orestes a su hermana: «muerto dize que es un mensagero que embio phanoteo.» (1528, ll.509-510)

264. Cli.] Cly. *sust.*. B₁

272. tuue] tenía *sust.*. S : se toma por error, por la proximidad del mismo término en la línea siguiente..

273. mi seguridad] la mi seguridad S *add.* ; 274. su muerte] la su muerte *add.* S : se toma por error de adición de los pronombres al repetir la estructura inmediatamente anterior: «la seguridad de mi vida y la muerte de mi hijo».

¹ Phanoteo, véase nota ^{xxvi}

^{li} En Sófocles se refieren a los Juegos Píticos: celebrados cada 4 años con competidores de toda Grecia; constaban de competiciones líricas y artísticas, gimnásticas, e hípicas.

Ayo. – Sé que los mancebos ilustres con él ordenaron unas fiestas do, en presencia de muchas gentes, aprobasen^{lii} sus personas. En ella ordenaron ejercicios en que claro
280 pudiesen mostrar todas sus destrezas. Hombres hubo de ellos que en fuerzas, y en armas y en ligereza, hicieron grandes cosas, mas Orestes de todos hubo^{liii} victoria. Y puesto en medio del espacio, en la lindeza de su cuerpo y hermosura de su cara, parecía que naturaleza lo hizo príncipe de todos. En él, uno solo, estaban puestos los ojos de cuantos había en aquellas fiestas. Los mancebos alababan su esfuerzo^{liv}, los viejos su tiento, y las
285 mujeres su mesura y gentileza, todos juzgándolo ser digno de gran señorío, y deseándole lo mismo.

Luego Orestes y aquellos nobles subieron a caballo, y partidos en dos partes representaban batalla. Aquí el caballo de Orestes, muy aquejado según la fuerza y presteza del que lo regía, cayó en tierra sobre Orestes; y el caballo se levantó luego, mas Orestes
290 quedó muerto tendido.^{lv} Parece que quiso aquel día la fortuna en presencia de tantas gentes mostrar su poderío, que a quien poco antes lo había puesto en la cumbre del placer de esta vida, en un momento lo abajó con muerte. Luego por todo aquel espacio había una lluvia de lágrimas con que la fiesta tornó tal, cuales suelen ser los días que claros amanecen y

280. vuo de ellos] vno dllos *sust.* B₁: error de sustitución en B₁; resulta más coherente el uso del pretérito dentro de la subordinada en relación con el verbo en tercera persona que continúa la frase // y en armas] y *om.* armas B₂ S : también en Peale y en Calderón. Aquí se ha optado por seguir la lectura de B₁ para mantener el conjunto anafórico

287. subieron] suhieron B₁ *sust.* error del copista

292. lo] le S *v. ling.* : el testimonio sevillano presenta lecturas leístas.

^{lii} En el sentido de demostrar sus capacidades: 3. tr. Declarar hábil y competente a alguien. (DLE)

^{liii} En B₂ encontramos aquí “vuo” y “ouo” (1.366 y 1.368), en ambas ocasiones para la tercera persona del pretérito perfecto simple del indicativo del verbo haber. Mientras que en B₁ aparece transcrito como ‘vuo’, y en una ocasión ‘huuo’. Aparece cuatro veces en la obra: en el prólogo lo encontramos como ‘vuo’ en B₁ y ‘ouo’ en B₂ y S; en esta escena, en B₂ y S toma la forma de ‘vuo’ las dos ocasiones, mientras que B₁ lee ‘vno’ en la primera; en la Escena final, B₁ lee ‘huuo’, mientras que B₂ y S vuelven a ‘ouo’.

^{liv} Con el sentido de fortaleza, vigor: ESFUERZO. s. m. Ánimo, brio, valor, denuedo y valentía del espíritu y del corazón. Latín. *Animus. Virtus. Animi robur. Fortitudo.* (Autoridades, Tomo III, 1732).

^{lv} En Sófocles el accidente mortal sucede en una carrera de bigas, parte de las competiciones de los juegos delficos.

Pílates. – Yo confío según tu saber, que habrá puesto a todos en descuido de tu persona.

310 Por tanto tú ten el ánimo bien aparejado, no perudieses por alguna mengua la ocasión de lo que has tanto tiempo deseado.

Orestes. – ¿Cómo crees tú que en mí habrá flaqueza alguna para este caso, viendo el señorío de esta tierra a mí debido por leyes y quitado por maldad? Ciertamente cuando yo miro estos pueblos que a mí esperaban tener por señor ahora puestos en mano ajena,
315 me parece que sería mayor hecho sufrir la ira, que buscar venganza. Y cuando miro estos alcázares altos, donde yo siendo morador estas gentes me habían de servir, no me parece que es cosa tolerable tenerlos perdidos, sin perder la vida.

Pues si de aquí vuelvo el pensamiento al sepulcro de mi padre que ahora venimos de ver, entonces del todo se me hinche el corazón de ira, y todas las otras partes de mi cuerpo
320 parece que consienten en mi pasión. Entonces me parece que hay dentro de mí fuego bastante para quemar esta ciudad; entonces me parece que el ímpetu me llevaría arrebatado y sin orden a la venganza, si a tal tiempo tú y mi ayo con mejor consejo no me detuviéseis^{lviii}. Así que no temas que flaqueza de ánimo me haya de impedir, mas debes antes creer que honra, amor y señorío, y deseo de venganza, me llevan a este hecho tan
325 determinado, que no es el deseo de la vida cosa bastante para detenerme un paso. Principalmente que, mirando yo los grandes hechos que otros hicieron solos, tengo gran confianza, viendo que para este caso llevo manos y fuerzas dobladas, pues sé cierto que ningún momento me has de faltar.

Pílates^{lix}. – Tú sabes que nuestra amistad nos tiene tan ayuntados^{lx} que ningún peligro es
330 poderoso de apartarnos. Tu voluntad es la mía, y tú sientes lo mismo que yo siento, de tal manera que parece que en nosotros no hay sino un alma que mora en dos cuerpos. Por tanto ten de ambos tal confianza, cual tienes de ti solo, y no dudes de meterme en

310. tiempo [...] este caso] *det.* S. Esta línea se ha perdido (deterioro en el original conservado en la BNE, perdiendo el primer renglón del libro a viii, quedando sólo 34 líneas en la página.

327. pues] que *sust.* S : sustitución de la conjunción (tal vez, por la proximidad de un segundo que).

331. en nosotros] a nosotros *alt.* S : variación de la preposición // Por tanto] Por ende *alt.* S : La locución adverbial “por tanto” se utiliza en cinco ocasiones, mientras que “por ende”, sólo aparece en la versión sevillana.

^{lviii} Detuviésedes B₁; detuviésedes B₂ S: se ha optado por actualizar el término a detuviéseis.

^{lix} Los parlamentos de Pílates son creación inédita de Pérez de Oliva, ya que es un personaje mudo, que no llega a intervenir en la *Electra* original.

^{lx} Con el sentido de unidos: AYUNTADO, DA. part. pas. Lo juntado o unido. Lat. *Junctus. Conjunctus.* (Autoridades, Tomo I, 1726)

cualesquiera peligros, donde podamos hallar tu honra^{lxi} y tu contentamiento, que yo entre ellos haré que parezca cuanto puede la verdadera amistad, de tal manera que las gentes
335 que serán después de nosotros nos tomen por ejemplo.

Orestes. – ¡Oh Pílates! No me debe nada la fortuna, pues en recompensa de mi padre me dio tal amigo y ahora me parece que no hay tan grave hazaña que yo no cumpliera estando tú conmigo, porque cuando estuviésemos en algún peligro, con deseo de ver tu persona salva sería yo dos tanto osado, y tú según tu esfuerzo y tu virtud, harías de manera que
340 nos sobrasen fuerzas.

Pílates. – Cierta cosa es que el amor fortalece los corazones. Y en un peligro do se hallan dos verdaderos amigos cada uno tiene dos vidas a cargo, por tanto cada uno hace mucho más que si él solo peligrase.

Orestes. – Ya pues no falta sino buena ocasión para nuestro hecho; del cielo la espero, en cuyo desacatamiento se cometió tan gran maldad. Ayudadme los que allá estáis^{lxii} a
345 limpiar de tan sucia fama la tierra por do se ha divulgado la grave querrela de la muerte de mi padre. Y tú, piedad, que sueles atar las manos en la venganza, suelta ahora las mías, que si te parecieren crueles cuando las vieres bañadas en la sangre de mi madre, mirando cuánto más debo a mi padre, te parecerán piadosas. Principalmente^{lxiii} que mi madre, en
350 el arrepentimiento de haberme engendrado, pierde el derecho de ser de mí acatada, y en ser tan mal ejemplo en la vida merece la muerte de mano de quien sea más cruel, porque teman los que supieren que todas las maldades tienen iguales castigos.

336. deue] dene *sust.* B₂

338. persona [...] virtud.] *lac.* S : Como en la cara anterior de la página, se ha perdido en el original sevillano de la BNE la línea superior. Véase nota 310.

343. él] *om.* S : en Sevilla omisión del artículo

346. do] donde S

347. padre.] padre Agamenón. S *add.*

348. la sangre] *om.* sangre S // mirando] y mirando S *add.*

350. auerme] me auer S *alt.*

^{lxi} Aquí en B₁ utiliza el grafema de r fuerte, al contrario que en el resto de la tragedia, donde escribe ‘honrra’ con los dos grafemas existentes para la r. En B₂ desaparece la segunda r.

^{lxii} En la original griega Orestes invoca a los dioses tutelares para que favorezcan sus acciones, dioses protectores de las ciudades, similares a las figuras de los santos patronos en la fe católica. Pérez de Oliva enmienda esta imprecación para acomodarla al pensamiento cristiano. Entendemos que se refiere por tanto a los santos del cielo.

^{lxiii} Con el sentido de “ante todo”: PRINCIPALMENTE. adv. de modo. Primeramente, antes que todo, con antelación y preferencia. Latín. *Principaliter. Praesertim. Praecipuè*, (Autoridades, Tomo V, 1737)

Ayo. ¿Qué hacéis aquí vosotros? ¿Queréis por aventura^{lxiv} anticipar la ocasión que os aparejo?

355 Orestes. – No, mi ayo, sino esperábamos te aquí, porque no errases buscándonos.

Ayo. - ¿Habéis adornado la caja do tú has de fingir, Orestes, que viene tu cuerpo?

Orestes. – Adornada está. Pero dinos, ¿han creído las nuevas de mi muerte?

Ayo. – Creídas están, según que tu madre muestra en su contentamiento, y Elecha, tu hermana, en sus lágrimas y sus llantos tales, que de compasión me he salido fuera.

360 Orestes. – Tú pues, mi ayo, torna a consolarla, y nosotros iremos por la caja de mi cuerpo fingido.

Elecha. Coro. Chrisothemis. Clitemnestra.

[Escena VI]

Elecha. - ¿Qué haré, desventurada? ¿Dónde iré que pueda esconderme de los males que me siguen? Decid gentes en quien mora piedad, decidme vosotros si hay lugar alguno.

365 Ayudadme si podéis contra mi fortuna adversa, que en mí va mostrando todo su poder. Pero para qué, desventurada, demando yo socorro contra la fortuna, pues en mí no tiene ya lugar sano donde dar nuevas heridas. Ya tiene en mí consumido todo su poderío, ya me ha hecho tanto mal que no me ha dejado bien do pueda ofenderme. Ya soy libre de sus manos, pero con gran daño mío, pues me ha traído nuevo principio a mis lágrimas

370 más cruel y más bastante que ninguno ha sido.

359. en sus lágrimas] *om.* sus lágrimas S : error de omisión de la preposición, puesto que el Ayo establece un paralelismo entre la euforia de la madre y el desconsuelo de la hija: “en su contentamiento” la primera, y “en sus lágrimas” para la segunda. La eliminación la preposición anula esta simetría en la comparación.

364. vosotros] vosotras S *sust.* : se sigue la lección en Burgos entendiendo que el vocativo en masculino responde a «las gentes en quien mora piedad». La variante en femenino puede responder en el testimonio

359. en sus lágrimas] *om.* sus lágrimas S : error de omisión de la preposición, puesto que el Ayo establece un paralelismo entre la euforia de la madre y el desconsuelo de la hija: “en su contentamiento” la primera, y “en sus lágrimas” para la segunda. La eliminación la preposición anula esta simetría en la comparación.

364. vosotros] vosotras S *sust.* : se sigue la lección en Burgos entendiendo que el vocativo en masculino responde a «las gentes en quien mora piedad». La variante en femenino puede responder en el testimonio sevillano a la interpretación de que la interpelación de Elecha se dirige al coro de mujeres, quienes dan la réplica.

366. demando yo] demando *om.* S : Sevilla omite el sujeto.

367. su [...] ofenderme] *lac.* S :No se conserva la línea 455, ni parte del final de la siguiente, del libro a viii en el original sevillano de la BNE.

368. Ya] Yo *alt.* S : Se toma esta variante en el testimonio sevillano por error de sustitución, puesto que en las líneas anteriores va desgranando Elecha las numerosas causas de sus males con la misma estructura: «Ya tiene en mi consumido [...], ya me ha hecho tanto mal [...]».

^{lxiv} Véase nota ^{lxiv}

Ahora ninguna esperanza queda enhiesta con la triste nueva de la muerte de mi hermano, de la cual el consuelo que puedo tener es ver sus enemigos hacer alegrías por ella. Ahora veré yo a Egisto y Clitemnestra más alegres y soberbios. Ahora los oiré contar entre sus placeres las muertes que a mí son causa de gravísimo dolor. Ahora confirmarán su muy sucio amor. Ahora hartarán su rabia de tomar venganza en los amigos de Agamenón.

¡Oh soberano Dios que en lo alto moras! Dinos Señor^{lxv}, ¿dónde están tus orejas piadosas con que sueles escuchar las justas querellas que te envían las gentes? Tus rayos, vengadores^{lxvi} de las grandes maldades que en la tierra se cometen, ¿dónde ahora los tienes escondidos, que no los echas, para tomar venganza de los malvados Egisto y Clitemnestra, que sin temor de ellos ni de tu poderío han quebrantado todas las santas leyes según las cuales las gentes viven en tu voluntad? ¿Cómo, Señor, no ves que, no siendo castigados de tantas maldades, dan a entender a las otras gentes, que no debes ser temido? Envía, Señor, tu ira sobre ellos, y parezca sobre la tierra tu gran poderío, porque los hombres no se olviden que solo Tú eres el que la gobierna^{lxvii}. Y pues tú, Señor, has querido que para los buenos hubiese tanta crueldad, no seas a los malos piadoso.

Coro. - Sosiega, señora, un poco tus pasiones, no consientas que hagan en ti tal estrago.

371. ninguna] ningun *om.* B₂ S : omisión del grafema “a” en los testimonios BS del adjetivo, de forma que no se corresponde con el género del sustantivo

372. alegrías] alegres *alt.* S : se toma por errónea la lectura sevillana en la sustitución del sustantivo por adjetivo, de ablativo a nominativo.

374. grauisimo B₁] grauissimo B₂] grandissimo *sust.* S : posible *lectio facillior*.

375. vengança] su vengança B₂ S *add.*: error de reiteración del posesivo «su rauia...», «su vengança»

380. santas] sanctas B₁] sctans S : variante lingüística en B₁, error de sustitución del grafema en S.

382. hombres] ombres *om.* S: de las 9 veces que aparece, sólo esta vez viene sin la ‘h’ en Sevilla

^{lxv} Dios.

^{lxvi} En el Libro de los Salmos aparece esta idea de rayo divino vengador en diferentes ocasiones. Salmo XVII «15. Disparó sus saetas. y disipólos; arrojó gran multitud de rayos, y los aterró» (Torres Amat, 1825, p. 23); Salmo LXXVII: «48 Y exterminó con la piedra sus ganados, y abrasó con rayos todas sus posesiones. Descargó sobre ellos la cólera de su enejo, la indignación, la ira; y la tribulación, que les envió por medio de ángeles malos». Sobre el término malos, indica la nota a pie de página como puede ser también traducido por “vengadores”, en el sentido de que los ángeles no son malvados, sino que portan noticias malas (op. Cit. 101). Salmo CXXXVIII: «Maquinado han los impíos contra mí: no me desampares tú no sea que triunfen. 10 El resultado principal de sus artificios ó enredos, toda la malignidad de sus labios, vendrá á descargar contra ellos mismos. 11 Caerán sobre ellos ascuas ó rayos del cielo; tú los precipitaras en el fuego, y perecerán abrumados de desastres.» (op. Cit. 176). Salmo CXLII: «6. Vibra rayos, y disiparás mis enemigos» (op. Cit. 180)

^{lxvii} Mientras que en Sófocles es el oráculo de Apolo quien envía a Orestes a restaurar su linaje en Micenas, aquí, Pérez de Oliva utiliza la justificación divina para aplacar las ansias de venganza de Elecha, ya que el asesinato de los usurpadores responde a la restauración del poder divino sobre la tierra.

Elecha. - ¡Cómo sosegaré yo, que con mi amor encamino la muerte a quien bien quiero!
Mi padre a quien yo mucho amaba murió primero, y ahora mi hermano que heredó este amor. Pluguiese a Dios, pues tan desdichada soy en amar, que yo pudiese convencer mi
390 corazón que amase Egisto y Clitemnestra, porque siendo así amados, fuesen destruidos.

Coro. - ¿Qué es esto señora, tu medida dónde está?

Elecha. – Donde no está mi pasión^{lxviii}.

Coro. – Torna acá los ojos, ves aquí donde viene Chrisothemis tu hermana con quien podrás amansar tu congoja.

395 Chrisothemis. – Nuevas te traigo, hermana; las más alegres que pudiste desear.

Elecha. - ¿Qué nuevas puede haber que yo desease, si no son por ventura de mi muerte?
¿O qué alegría puede entrar en mi pecho, donde es señora la tristeza?

Chrisothemis. – Las nuevas son hermana, que es venido Orestes.

Elecha. – Venido no será, si no lo han traído^{lxix}.

400 Chrisothemis. – Venido es, que ahora yendo al sepulcro de nuestro padre hallé todo el lucillo^{lxx} cubierto de flores, y la imagen de encima con una guirnalda, y no puedo yo pensar quién sería osado de hacer tal fiesta al sepulcro de nuestro padre, si no fuese Orestes^{lxxi}.

388. agora] aora *om.* S : de las 53 veces que se utiliza el término en la obra, sólo en dos ocasiones aparece sin la 'g' en S. cf. 299

393. hermana] hermano *sust.* S : lectura errónea en Sevilla

395. que [podiste ...] no son *det.* S : como en la cara anterior, falta la primera línea de la página, la 490, y parte del inicio de la siguiente por deterioro de la esquina superior en el ejemplar sevillano conservado en la BNE.

396. desease] descanse *alt.* B₂ : Lamentablemente estas líneas se han perdido en el único testimonio sevillano que se conserva hasta la fecha, por lo que desconocemos la lección al respecto que allí se recogería. Se sigue el testimonio de B₁, entendiendo que puede tratarse de una mala lectura o confusión del copista, puesto que Elecha responde así a Chrisothemis, quien la anima indicándole “nuevas te traygo hermana las mas alegres que podiste desear”, e incluso afirma que no espera noticia feliz alguna salvo la de su propia muerte, resultando más apropiado el verbo transitivo.

398. nuevas] buenas B₂ véase 238 y 334.

^{lxviii} En referencia a aflicción que acongoja a Elecha: PASSIÓN. s. f. El acto de padecer tormentos, penas, muerte, y otras cosas sensibles. Latín. *Passio*. (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{lxix} Hay una ironía evidente en la respuesta de Elecha.

^{lxx} Véase nota siguiente. Aquí, Pérez de Oliva castellaniza el término del túmulo como: LUCILLO. s. m. La caja de piedra, dentro de la cual sepultan los cuerpos de los nobles. Latín. *Loculus feralis*. (Autoridades, Tomo IV, 1734)

Elecha. – Al sepulcro de nuestro padre ya Orestes no irá, hermana mía, sino para quedar
405 en él.

Chrisothemis. - ¿Qué es esto que dices, por qué viertes tantas lágrimas?

Elecha. – Porque en la muerte de tal hermano ningunas son demasiadas.

Chrisothemis. - ¿Muerto dices que es Orestes?

Elecha. – Muerto dice que es un mensajero que envió Fanoteo.

410 Chrisothemis. - ¡Oh desdichado mancebo de quien dependía la restauración de nuestra casa! Ya contigo murió la esperanza que tuvimos, de ver la muerte de Agamenón nuestro padre vengada, y restaurado su nombre.

Elecha. - ¡Oh Chrisothemis, hermana mía, qué sola has quedado a quien de buena gana convierta yo los ojos! Si tú quisieses ahora escuchar mis palabras con aquel amor que a
415 tu padre debes, aún podrías librarme de tristeza.

Chrisothemis. – Yo oiré de buena gana lo que fuere para darte algún consuelo.

Elecha. – Escucha pues atentamente lo que aquí dijere, que estas dueñas nuestras amigas serán fieles secretarias^{lxxii} de lo que oyeren. Tú bien sabes, hermana mía, que el padre que ti y a mí nos engendró tenía en voluntad de darnos maridos cuales perteneciesen a hijas
420 de rey, y ponernos en tal estado que fuéramos habidas por las más dichosas de nuestro siglo, servidas y acatadas, teniendo hijos que se pudieran llamar nietos de Agamenón, de donde fuera nuestro linaje extendido^{lxxiii}. Ahora al revés estamos abatidas, menospreciadas, amenazadas con muerte, y desesperadas de haber maridos iguales a nuestra dignidad. No sé yo pues para qué tal vida la debemos tener en mucho. Por tanto,
425 yo te ruego que nos hagamos herederas de la empresa de nuestro hermano y matemos

414. quisieses] quisiesses B₂] quisiesses *om.* S : error de omisión de la 'i'
423. y desesperadas] *om.* desesperadas S : omisión de la conjunción.

^{lxxii} En la original griega, Crisotemis relata a Electra cómo ha encontrado el túmulo de la tumba de Agamenón con la ofrenda de flores, libaciones de leche y cabellos, que reconoce como los de Orestes, por las connotaciones simbólicas que representaban estos sufragios.

^{lxxii} En el sentido de encubridoras de la confabulación que propone a su hermana asumiendo ellas el papel de Orestes: 1. SECRETARIO. s. m. El sujeto a quien se le comunica algún secreto, para que le calle, y guarde inviolablemente. Lat. *Secreti custos*. (Autoridades, Tomo VI, 1739)

^{lxxiii} En Sófocles se refuerza este argumento, ya que suponía una amenaza para Egisto que la estirpe de Agamenón se extendiera a través de los descendientes de las hijas del rey legítimo de Micenas.

estos tiranos, los cuales, a la fin, matarán a nosotras si no los anticipamos; y dejaremos a las gentes, después de nuestros días, memoria grande de nuestro esfuerzo femenil. Y, de esta manera, esclareceremos nuestros nombres y seremos habidas por excelentes. Y, de otra suerte, seremos siempre viles mujeres tratadas como siervas y a la fin muertas en olvido. Y no te espantes de tal recuesta^{lxxiv}, porque si tu madre pudo, siendo mujer, matar el hombre a quien debiera dar, si pudiera, los años de su vida, ¿por qué no tendremos^{lxxv} nosotras esfuerzo de matar a quien nos tiene la muerte tanto merecida? Créeme, que la mayor parte de los grandes hechos es la deliberación que para ellos se toma. Y, si te place tenerme compañía, yo te mostraré cuán cerca estamos de ser consoladas, si es consuelo la venganza.

Chrisothemis. – Dueñas honradas, primero quiero rogaros que calléis lo que habéis oído, pues la confianza que de vosotras se ha tenido os obliga a encubrirlo.

Coro. – Nosotras nos ofrecemos a hacer en esta vuestra empresa todo lo que pudiéremos, y así, señoras, seréis seguras, pues nos hacemos parte de este hecho que tendremos semejante cargo de encubrirlo.

Chrisothemis. – No lo digo por intención que tenga de hacer acometimiento tan ajeno de mis fuerzas, que no me he olvidado que soy mujer; sino dígolo por mi hermana cuyo es este peligro. Ahora pues, Elecha, respondiendo a lo que me has amonestado, digo que bien tengo considerada toda nuestra mala dicha, mas en la paciencia hay mejor remedio que en procurar venganza. Si nosotras tuviéramos tales fuerzas cuales eran menester, bien me parecería, como dices, que tan mala vida la trocáramos por fama; pero bien sabes que nuestras manos no son acostumbradas a tratar puñales, ni nuestros corazones bastantes a

426. dexaremos alas] dexarema las *om.* S : error de omisión en s de la terminación del verbo dexarem[os], aglutinando la preposición en la forma verbal.

427. esfuerço] esfnerço B₁ *alt.* : error de transcripción, en la misma página aparece más adelante bien transcrito ‘esfuerço’

428. esclareceremos] escalesceremos B₁ : Errores de transcripción (sustitución del grafema “u” por “n”, y confusión en los grafemas componentes del verbo) en A, no transmitidos a las siguientes.

432. tanto] tan *v. ling.* S c.f. 474.

434. tenerme] ternorme B₁ (en la anterior, ternemos en B₂ y S)

437. encubrirlo] encubrillo B₁ y B₂ : error del copista, tres líneas después aparece de nuevo el término transcrito ‘encubrirlo’

446 parecería] pareciera *alt.* B₁: se sigue la variante de B₂ y S, entendiendo que la conjugación condicional mantiene una equivalencia con el primer verbo de la oración coordinada consecutiva.

^{lxxiv} Petición: REQUESTA. s. f. Demanda o petición. Covarr. dice que viene del supino *Requisitum* del verbo *Requirere*. Latín. *Requisitio*. (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{lxxv} Ternemos: modernizado por tendremos.

ver sangre vertida. Y así, nos hallaríamos en el acometimiento desamparadas de ánimo y de fuerzas, sin haber hecho otra cosa sino porque nos diesen castigo.

450 Y lo que dices de nuestra madre no es a propósito, pues tú condenas su atrevimiento^{lxxvi}. Yo, hermana mía, muchas veces he pensado que así es la fortuna como un río impetuoso^{lxxvii}, donde los que nadan según la corriente van seguros, y, los que se esfuerzan a ir contrarios del agua, causan en la porfía y perecen ahogados. Pues tú, ahora no quieras ser porfiosa^{lxxviii} contra la fortuna, porque si la obedeces, a la fin saldrás a reposar a la
455 orilla.

Elecha. – En nadie hallo fe. Nadie tiene ley^{lxxix}. No tengo, desventurada, socorro alguno entre las gentes.

Chrisothemis. – No es faltar en fe no querer ayudarte a perder.^{lxxx}

Coro. – Callad, señoras, que viene Clitemnestra.

460 Clitemnestra. – Pluguiese a Dios, Elecha, que estos tus llantos se tornasen ya en rabia que te quitase la vida porque acabases de llorarme mi descanso. Tú no dejas pasar hora sin decirme maldiciones y no dejas lugar que no hinchas de gemidos. A todo el mundo dices que fueras dichosa si la suerte de tu padre cayera sobre mí. Estas cosas no osarías tú decir, si aquí estuviese Egisto, más presto vendrá^{lxxx} a quitarme delante tan mala lengua como
465 es la tuya.

463. fue] fuere *iter*. S : error de reiteración . S repite la conjugación subjuntiva para los dos verbos que componen la aseveración.

^{lxxvi} Con el sentido de audacia: ATREVIMIENTO. Vale también esfuerzo, ánimo y valor. Lat. *Magnitudo animi*. (Autoridades, Tomo I, 1726)

^{lxxvii} Figura alegórica que aparece en *El Príncipe* de Nicolás Maquiavelo, en cualquier caso, símil. improbable en la narrativa clásica entre la Fortuna y un torrente desbordado, más acorde con el pensamiento humanista (Tizziani, 2013). En este sentido, Chrisothemis sugiere a Elecha obrar con prudencia y casi con astucia, aguardando el momento propicio para actuar mientras la ocasión sea desfavorable, noción que parece responder más al ánimo calculador que inspirado en la cobardía.

^{lxxviii} Chrisothemis insiste en la futilidad de enfrentarse a una suerte adversa: PORFIAR. v. a. Disputar y altercar obstinadamente y con tenacidad alguna cosa. Latín. *Altercari. Contendere. Concertare*. (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{lxxix} Elecha se lamenta al no encontrar quién le asista en la tarea de vengar a Agamenón: LEY. Significa algunas veces lo mismo que lealtad o fidelidad: y así se dice, que el criado tiene ley a su Amo. Trae esta voz en este sentido Covarr. en su Tesoro. Latín. *Fides. Fidelitas*. (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{lxxx} 2. PERDER Se toma también por desperdiciar, disipar o echar a mal alguna cosa. Latín. *Disperdere. Dilapidare. Decoquere*. 4 PERDER. Vale también no conseguirse, o imposibilitarse el logro de lo que ansiosamente se desea o ama. Latín. *Deperdere. Privari. Adversa fortuna vinci*. 7 PERDER. Vale también ocasionar a otro ruína o daño espiritual o temporal. Latín. *Perdere. Corruptere. Damnun inferre*. 8. PERDER. Vale asimismo padeceré algún daño, ruína o disminución en lo material, inmaterial o espiritual. Latín. *Iacturam vel naufragium facere, vel subire*. (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{lxxx} Verná: actualización del término como vendrá.

Elecha. – Haz pues que venga presto aquel verdugo de tu crueldad, que dichosa seré yo si fuere por el camino por do fue mi padre.

Clitemnestra. – Tu padre fue por camino cual él mereció, pues fue tan cruel que a Ifigenia, mi hija, que el engendró y yo tanto amaba, la sacó de mis brazos para llevarla a matar en servicio de Diana. Escribióme el malvado que fuese a Áulide y llevase aquella miserable doncella para casarla con Aquiles^{lxxxii}, y, cuando la hube llevado, manifestáronme el consejo de su muerte que habían tomado Agamenón y Menelao, fingiendo que Diana tenía en su poder los vientos y que quería en precio de ellos la sangre de mi hija. Entonces, yo les rogaba que matasen a mí por ella y no quisieron serme tanto piadosos. Esto viendo, quisiera yo otra vez esconderla en mi vientre porque ningún mal llegara a ella que no pasara primero por mí. Más, no pudiendo, la abrazaba, y besaba sus ojos, y mezclaba mis lágrimas con las suyas pensando en su mala ventura y contemplando su simpleza virginal, según la cual, ella no sabía sino llorar con esta triste de madre. Y así estando, me la quitaron de mis pechos con no menos dolor que si el corazón me arrancaran. Y la llevaron donde aquel su cuello, semejante al marfil adornado con oro, lo pasasen con cuchillo. Lo cual, yo mirando, temía que Agamenón, vuestro padre, no hiciese en los otros mis hijos lo que en vuestra hermana Ifigenia. Y por tanto, quise más que muriese él culpado que vosotros inocentes. Más pluguiera a Dios, pues me habíais^{lxxxiii} de ser tales y tan desagradecidos, que yo conservara a él, porque hubierais^{lxxxiv} vosotros perecido.

485 Elecha. – No es cosa difícil saberte responder si tú, para ello, me dieses licencia.

Clitemnestra. – Di lo que quisieres, que bien sé que si aquí no hartas tu gana de maldecir, buscarás otro lugar a donde lo digas con mayor ofensa mía.

Elecha. – Tú bien sabes que estando el ejército de los griegos en Áulide para ir a la guerra de Troya Diana les detenía los vientos, y que demandó después por precio de ellos la sangre de mi hermana; yo no sé por qué dices que lo fingieron. Pues si ellos no podían ir, no era grave cosa que alguno matase su hija por empresa do había de poner su sangre. Y

474. tanto] tan S : véase nota 432.

480. lo pasasen] *om.* passassen S : omisión del pronombre.

482. Iphigenia] Iphegenia *sust.* S : error de sustitución. De las seis ocasiones en que aparece el nombre en la obra, sólo aquí se transcribe en S con la ‘e’ en sustitución de la ‘i’.

487. donde] para donde S *add.*: adición de la preposición.

491. era] ero B₁] es S : error tipográfico en B₁; *alt.* en S : variación del pasado al presente.

^{lxxxii} Achilles, actualización del nombre.

^{lxxxiii} Habíades: actualización de la conjugación, como ‘habíais’.

^{lxxxiv} Hubierades: actualización de la conjugación, como ‘hubierais’.

no era digna cosa que nadie tuviese en más el bien de alguna persona que la honra de todo Grecia, la cual ha sido tan grande por aquella guerra que no digo yo sólo que la muerte de tu hija Ifigenia fuera bien empleada, mas la de tantos nobles varones como quedaron
495 muertos de heridas en los campos de Troya. Lo cual, bien considerado Ifigenia, mi hermana, cuando iba a morir decía— según he oído — que bienaventurada era su sangre, pues por ella Grecia había de ser honrada^{lxxxv}. Y que no tenía ella en tanto la vida como la gloria de perderla. No sé yo cómo tú dices que iba muda a la muerte, cuanto más que aunque fuera como dices, si te parece que porque Agamenón mató mereció muerte, haces
500 ley muy mala para ti, y no respondes a toda la culpa que te ponen; porque, después de la muerte de Agamenón, es otra culpa principal haber casado con Egisto^{lxxxvi}, donde bien muestras que te movió más el encendimiento de tu sucio amor que la piedad que hubiste de tu hija. La cual se parece bien que tanto amabas, o que tanto te pesó de su suerte, pues los hijos que te quedan querrías matar. A mí amenazas siempre y a Orestes le diste penada
505 juventud, y no vemos en ti sino señales de enemiga. Así que mis quejas son justas y tus manos crueles; yo bien sé que este es el camino de ir do está mi padre.

Clitemnestra. — Con él estarías mejor que no acá para sernos enojo dela vida.

Elecha. — Todos aquellos te son a ti enojosos que aborrecen las maldades.

Clitemnestra. — ¿Qué mayores maldades que las tuyas, que mí, tu madre, en mi presencia,
510 dices estas injurias?^{lxxxvii} Ni agradeces mis trabajos de criarte, ni acatas las leyes de naturaleza, ni temes mi poder. Pero yo soy la causa, que con demasiada blandura cebo este tu atrevimiento; si algún sentimiento tuviese, ya tú estarías donde de estas tus querellas te hubieses arrepentido.

Elecha. — No pienso yo jamás arrepentirme, antes quejarme siempre; porque no tengo
515 tales fuerzas, cuales mi pasión había menester, que si estas yo tuviera...^{lxxxviii}

493. yo] vn *sust.* S.

498. perderla] perderela B1 *add.* : adición de una ‘e’ interna en el verbo pronominal.

501. principal] principal B1 *add.* : error del transcripción añadiendo la ‘u’

513. ouieses] ouieses B2] ouiesse S *om.* de la ‘s’ final.

^{lxxxv} Sobre la solícita resignación de Ifigenia nada dice Sófocles; sí Eurípides en *Ifigenia en Áulide*, aquiescencia que critica, por otro lado, Aristóteles en su *Poética*, entendiendo que el cambio de actitud en la joven denostaba una inestabilidad del carácter, inapropiada para la temática heroica (Eurípides., 1977).

^{lxxxvi} Pérez de Oliva omite decorosamente la mención a los hijos que Clitemnestra concibió con Egisto, Erígone y Aletes.

^{lxxxvii} Aunque no hay signo de interrogación en las ediciones tratadas, entendemos esta sentencia como claramente interrogativa.

Clitemnestra. - ¿Qué hicieras?

Elecha. – Lo que decir no puedo, porque ello fuera más que nadie puede pensar.

Clitemnestra. – Mas di algo de lo que hicieras.

520 Elecha. – Fuera luego rabiosa a buscar a ti y a Egisto acompañada de muerte y venganza,
y, donde os hallara, a crueles puñaladas, que yo en vosotros diera, desenconara mi corazón
y limpiara el mundo de tan gran fealdad como vosotros sois en él.

525 Clitemnestra. – ¡Oh bestia furiosa^{lxxxix}! ¿Tanto es tu atrevimiento que osases de tu pecho
descubrir tales palabras? Esas son bastantes para ser yo escusada en cualquier
deliberación que sobre ti tomare. Tú pues, Chrisothemis, ven ahora conmigo, y esos
inciensos que no has llevado al sepulcro de tu padre quemaremos en nuestro altar, donde
yo a Dios rogaré que estos mis ensueños los aparte de mí y los convierta en daño de mis
enemigos.

Chrisothemis. – Hermana mía, bien te veo en estado que habías menester mi compañía.
Mas bien sabes que acatar cada cual a su madre es debido y natural.

530 Elecha. - ¡Oh sola, desamparada de los vivos y los muertos! ¿Qué hare en la vida, donde
el mayor abrigo^{xc} que otros suelen tener es a mí el mayor tormento? Todos tienen en sus
madres un común reposo de amor, todos en sus hermanas placiente acogimiento, sino yo,
triste, desventurada, que, viniendo a ellas, echada con ondas de tempestad, las hallo más
duras que los riscos do las manos no pueden hacer presa. Pues decidme qué haré, triste,
535 desamparada, sino demandar a la muerte socorro cada día.

521. y limpiara] *om.* limpiara S

522. osases] *ossases* B₂] *osas* S *alt.* : variación del subjuntivo al presente.

526. *ensuenos* B₁] *sueños alt.* B₂ y S : nótese que ‘ensueños’ aparece utilizado en la escena anterior, presente en los tres testimonios. Se trata no obstante de un término poco frecuente , tal vez de ahí la sustitución por ‘sueños’, más habitual

534. *hazer*] *fazer*₁ v. ling. B₂ S : de las 20 veces que se utiliza este término, en 4 ocasiones se lee con ‘f’ en lugar de h en la segunda edición de Burgos, y 2 en S

^{lxxxix} Los puntos suspensivos no son adoptados por la ortografía castellana hasta el siglo XVIII (Sebastián Mediavilla, 2012). Al igual que en la nota anterior, se ha optado por modificar la puntuación atendiendo a los criterios actuales reflejando la interrupción del discurso de Elecha.

^{lxxxix} Nebrija, 1495, 29,1 «Bestia fiera» NTLLE «mas es imposible cerrar al vulgo, que por su naturaleza es bestia indómita, la boca".» Valencia, Juan Antonio, 1677-1678 Paradójicamente, Cicerón y Marcial denominan bestia a aquellos que no saben expresarse.

^{xc} ABRIGO. Metafóricamente vale defensa, patrocinio, amparo: lo que no solo le dice de las personas que favorecen y protegen a otro, sino de las cosas inanimadas, que en casos arduos sirven de amparo y refugio, como el monte, el puerto, la casa, &c. Lat. *Patrocinium*. (Autoridades, Tomo I, 1726)

Coro. – Ya, señora, no sabemos qué decirte, porque tus desventuras son mayores que nuestros consejos. Ya no pensamos retraerte de tus lágrimas, sino acompañarte en ellas, haciendo como los marineros que en gran tempestad pierden el gobierno^{xcii}.

540 Elecha. – Algo me habéis consolado, en tener mi mal por tan grande. Pero decidme, yo os ruego, si sabéis algún otro semejante.

Coro. – Semejante fue lo de Anfiarao, que Erifile^{xciii} su mujer lo descubrió por un collar de oro que le dio Hermione^{xciii}, y así lo sacaron a morir donde le tenía adivinado.

Elecha. – ¿Y hubo Erifile algún castigo?^{xciv}

Coro. – Su hijo menor^{xcv} la mató.

545 Elecha. – Pues hubo venganza, no faltó consuelo. Mas yo que padezco el mal sin esperanza de consuelo, ¿cuánto más creéis que soy desventurada que los hijos de esa?

Coro. – Dios lo sabe, en quien están los secretos del tiempo venidero, mas ahora sepamos qué hombres son estos que traen este peso.

Orestes. Coro. Elecha. Pílates. Clitemenestra. Egisto. [Escena VII]

550 Orestes. – Decidnos, señoras, ¿cuál es la casa real de Egisto?

Coro. – Esta que tenéis delante. Mas decidnos, ¿qué buscáis en ella?

Orestes. – A la reina, su mujer, traemos aquí un presente muy deseado.

Coro. – Decid, ¿qué presente es?

Orestes. – El cuerpo de Orestes, su hijo, que lo traemos aquí en una caja.

538. baziendo B1] vaziendo B2] vaziando S (lectio facillior?) : Error de lectura en S.

544. hijo] fiyo B₂ S : sólo esta vez presenta esta variante.

546. desa] dessa B2] desta *alt.* S : variación del demostrativo.

^{xcii} Metáfora náutica, como la de Chrisothemis, pero en el sentido inverso: perdida ya la esperanza, aconsejan a Elecha sucumbir a la tristeza.

^{xciii} Mito relatado por Homero en *La Odisea*, mencionado por Sófocles en *Electra* por la clara analogía que presenta con el caso de Orestes: a Anfiarao le es revelado que morirá en el conflicto de los Siete contra Tebas. Polinices, rey de Argos, compra el favor de Erifile ofreciéndole el collar de Harmonía a cambio de que desvelase dónde se ocultaba a su esposo. Obligado finalmente a participar en la batalla, encarga en venganza a sus hijos que den muerte a su madre. Zeus impide su fallecimiento trasportándolo al centro de la tierra durante el conflicto, transformándolo en oráculo. Era venerado en Argos, Atenas y Beocia.

^{xciii} Se refiere al collar de Harmonía.

^{xciv} Transformación de la frase en interrogativa. Véase nota lxxxvii.

^{xcv} Almeón, hijo menor de Anfiarao y Erifile, lleva a cabo el asesinato de su madre.

555 Elecha. – ¡Oh extranjeros! Quienquiera que vosotros seáis, yo os ruego me pongáis aquí ese cuerpo; lloraré sobre él la pérdida de mi esperanza, lloraré sobre él la caída de esta casa de mi padre, lloraré sobre él la muerte de todo mi linaje.

Orestes. – Por tu ruego, y por nuestro descanso, lo haré más.^{xcvi} Ves aquí la caja, dentro está él embalsamado.

560 Elecha. – ¡Oh hermano mío! ¿De esta manera quiso Dios que se cumpliese la esperanza que de tu venida tuve? ¿Eres tú aquel que habías de venir a tomar venganza? ¿Eres aquel, por ventura, que había de ser reparo de la casa de nuestro padre, aquel tan alabado que yo deseaba ver? ¿Dónde está tu esfuerzo? ¿Dónde está tu hermosura? ¿Así vienes, frío y sin fervor, al lugar de tus enemigos? ¿Así vienes a ser puesto en poder de quien tanto
565 aborreciste? ¿Así te hizo mi mala ventura mudo que no me respondes? ¡Oh furias que mi pecho estremecéis, rasgado! Por medio saldrá mi alma de este cuerpo donde es siempre atormentada. Dejadla ir en los aires porque se pueda apartar de mis ojos, que siempre le muestran tales causas de dolor.

Coro. – ¡Oh, palabras bastantes para mover a compasión la misma crueldad!

570 Elecha. – Mas, si bien considero, tú, hermano mío, estás en el puerto y yo en la tempestad. La vida es la mar de las tempestades que mueve la fortuna, y la sepultura es el puerto do reposan los que han navegado^{xcvii}. ¡Oh sepultura, morada perdurable de los que quiso bien la fortuna! En ti yacen los dichosos, apartados de los males y privados del sentido que es la puerta del dolor. En ti no moran cuidados. En ti no vanas esperanzas. Tú sola eres casa
575 cual el hombre ha menester, aunque mal agradecida. A tu puerta deberían^{xcviii} siempre llamar los que tuviesen seso y tú abrir a solos aquellos a quien deseases bien.

Coro. – Deja señora llevar este cuerpo que, con su presencia, tú recibes más dolor.

564. feruor] heruor *alt.* B₁ S: se ha tomado la variante de B₂ teniendo en cuenta la connotación del término: Covarrubias 1611 Fevor, àfervendo, fervoroso, el fogoso, ferviente. (NTLLE) FERVOR. Se toma también por el calor, aplicación y cuidado con que se hace alguna cosa: y en lo moral por devoción ardiente. Latín. *Fervor. Fervida cura, devotio.*

573. es la puerta] *om.* la puerta B₂ y S : omisión del verbo.

576. seso] sesa sust. S : hablando de los juiciosos, sustitución del grafema “a” por “o”.

^{xcvi} En las ediciones críticas de Calderón y Peale interpretan aquí «lo haremos» (Anrique Aires Vitória & Camões, 2011); (Peale, 1976).

^{xcvii} Sebold (1988) señala la relación entre estas palabras de Electra y las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique.

^{xcviii} Deurian: modernización del término a deberían.

Elecha. - ¿Qué aprovecha llevarlo de aquí? Pues donde quiera que fuere ha de ir mi corazón. Antes, dueñas, yo os ruego me dejéis reposar sobre aquesta^{xcix} sepultura, que en
580 tener yo mi cuerpo cercano al de mi hermano recibiré algún consuelo.

Coro. – Manera es de consuelo dejar al dolor hacer sus primeros movimientos porque, después de ellos, se suele reposar. Por eso, vosotros mancebos, consentid que esta doncella amanse su corazón así acostada como la veis en el sepulcro de su hermano, y será también para vosotros descanso esta tardanza.

585 Orestes. – Decid señoras, ¿es Elecha esta doncella?

Coro. – Ella es.

Orestes. – Sus palabras y su cara me tenían en duda. Sus palabras bien parecían de ella, mas su cara no es aquella que solía en otro tiempo. Parece que el dolor tanto poder tiene de destruir el gesto como el corazón. Esta vide^c yo, otra vez, tan hermosa, que el nombre
590 de su hermosura ponía deseo de ser vista en todo el mundo. Entonces parecía que salía de ella siempre un resplandor de alegría, y ahora, la veo tal, que no sé quién desee verla sino la sepultura, o quien amor le tuviere por respecto^{ci} de su virtud.

Coro. – No te debes extranjero maravillar, que según los males que ha pasado, todos hemos^{cii} pensado que ya no tuviera otra figura sino la de sus huesos.

595 Orestes. - ¿Qué es la causa de tantos males?

Coro. – La memoria de su padre y el deseo de su hermano, que aquí le traéis muerto.

Orestes. - ¿Esta doncella no tiene madre que la consuele?

Coro. – Ésa es su mayor desconsuelo.

578. donde] adonde *S add.*

579. sepultura] sepultura B2 *add.*

588 no es] nos es *S alt.* : sustitución de la negación por el pronombre. Se toma por error de adición.

592. le tuviere] la tuviere *v. ling. S* : el testimonio sevillano presenta variantes lingüísticas de leísmo.

^{xcix} 1. Aqueste, ta: Adjetivo demostrativo poético. Este o esta. (DEL)

^c *Vide*, segunda persona del singular del imperfecto de vidêre, ver. CORDE

^{ci} Nebrija, 1495, Respecto. respectus. Us pretextus. Us (respecto, consideración, deferencia). Respecto: 1570 Casas Respectar. Riguardare (preocupación). (NTLLE)

^{cii} Hemos: actualización de la conjugación al término actual 'hemos'.

Orestes. - ¿Por qué le es la causa de desconsuelo?

600 Coro. – Porque esta doncella, llorando la muerte de Agamenón, su padre, que debes tener sabida, y rogando a su hermano que la vengase, ha indignado tanto a Clitemnestra, su madre, y a Egisto, que siempre le han procurado penada vida, y ahora la tienen amenazada con prisión perpetua donde no sea visitada sino de sus enemigos.

Orestes. - ¡Oh doncella afligida, merecedora de mejor fortuna! Pluguiese a Dios que
605 pudiese hallarte descanso siquiera con dar mi vida, que no penarías más en tu congoja.

Elecha. - ¿Qué es esto que oigo? ¿Es venida aquí por ventura la piedad? ¿O alguno tan justo que mirando mis injurias dice aquesto^{ciii}? Como los animalejos^{civ} que so^{cv} el cielo duermen, agravados con la humedad de la noche y su obscuridad, despiertan después con el rayo del sol, así yo, adormida en las tinieblas de mi tristeza, despierto ahora a la lumbre
610 de alguna justa compasión cuyas palabras oí.

Orestes. – Justa es por cierto la compasión que se ha de ti, pues, siendo digna del más alto grado de fortuna, estás caída debajo sus pies.

Elecha. – ¡Oh sólo uno en quien mora verdad y justicia! Dime, yo te ruego, quién tú eres, porque tenga yo tu nombre en mi pensamiento para serte siempre agradecida, pues mi
615 suerte me ha traído a tal estado que no te puedo dar de otra manera el galardón.

Orestes. – Soy un hombre que navega en su sepulcro por las ondas de fortuna^{cvi}.

Elecha. – Cosas me dices obscuras. Dime, yo te ruego, ¿la vida y la fortuna qué tienen que hacer con la sepultura? Cata que me quitas una grande esperanza que yo tengo de verme libre de sus enojos cuando, huyendo de ellas, me encerraren en el sepulcro.

620 Orestes. – Mi vida y mi fortuna están en mi sepultura no como muertas, sino como encubiertas, para que puedan pasar los peligros que de otra manera no podrían. Mas

599 le.es la] le es om. B₁.] om. es la S : lectura diferente en cada uno de los testimonios, omisión en B₁ del artículo, y del pronombre en S. Se sigue la lectura de B₂, entendiendo son utilizados por Orestes al inquirir de forma específica los motivos por los cuales Clitemnestra es quien infunde pesar a Elecha.

608. humedad] humildad B₂: posible caso de *lectio facciliior* : se siguen las variantes de B₁ y S, parece más coherente que se trate de una alusión al rocío vespertino la referencia a la virtud.

^{ciii} Véase nota xcix.

^{civ} ANIMALEJO. dimin. de Animal. Animal pequeño. Lat. *Animalculum*. (Autoridades, Tomo I, 1726)

^{cv} 1. SO. Preposición. Vale lo mismo que debajo. Viene del Latino *Sub*, y hoy se usa en las Pragmáticas, y escrituras. Lat. *Sub. Infra*. (Autoridades, Tomo VI, 1739)

^{cvi} Metáfora que repite en *Hécuba triste*: «Tus ondas sosiegan las mas vezes del año, mas las de fortuna nunca reposan.» (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. P 2 v p. 114 v)

después que se hallen en lugar seguro, ellos^{cvii} parecerán^{cviii} con espanto de quien las viere.
Y, si tú no estuvieses oscurecida con tus pesares, ya podrías ver bien claro quién yo soy.

625 Elecha. - ¡Ay extranjero! Dímelo tú yo te ruego, que mi alma, ya cansada con diversos pensamientos, no tiene tanta lumbre de entendimiento como tú confías.

Orestes. – Si yo te dijese quien soy, no llorarías más ese cuerpo muerto.

Elecha. – Pues si tu nombre es tal que con él yo dejaría mis lágrimas, ahora te ruego me digas alguno su contrario con que se me doblen, no me quites el consuelo que yo tengo en sentir mi piedad.

630 Orestes. – Mayor consuelo te sería mi nombre que tus lágrimas.

Elecha. - ¡Ay mancebo! Grande esperanza me parece que me ofreces con tus palabras, sino que yo, por no perderla después con mayor dolor, no oso recibirla. Mira yo te ruego, no quieras renovar mi alma para mayores penas; más antes, pues me ves en tal ansia, me declara ya quién eres, porque sosiegue mi pecho turbado con mil ondas de pensamientos.

635 Orestes. – Yo te diría mi nombre, mas no querría que estas dueñas que te acompañan lo supiesen.

Elecha. – No debes temerlas, que éstas son mujeres fieles a quien yo tengo encomendados mis secretos.

Orestes. – Pues toma, mira este anillo, que por él sabrás esto que deseas.

622. pareceran] paresceran B₁] pereceran *alt.* S : adiafóra. Lección confusa por el sujeto en masculino «ellos»; se sigue la lectura de los testimonios burgaleses, entendiendo que el verbo se relaciona con la revelación de la verdadera identidad de Orestes («su vida y su fortuna»), la cual causará «espanto» a Egisto y Clitemnestra. En el testimonio sevillano cabría deducir que, o bien se refiere a los temores de Elecha, los cuales se disiparán una vez revelada su verdadera naturaleza de príncipe de Micenas, o bien se refiere a las futuras muertes de la madre y el amante. La opción anticipativa es frecuente en S, pero no en Burgos.

628. consuelo [...] mi piedad *det.* en S. La esquina superior de la página aparece dañada y no se aprecia bien la l. 770.

631. ofresces B₁] ofresces B₂] ofresces S *iter.*

639. desseas] desea B₁ ; dessea B₂ *om.* : hay dos casos en los que se ha seguido el testimonio de S, entendiendo como más correcta la conjugación del verbo en segunda persona, al resultar más acorde para la coherencia gramatical de la sentencia que la forma verbal responda al sujeto omitido (Elecha). cf. 701

^{cvii} La vida y la fortuna de Orestes.

^{cviii} Véase nota xvi.

640 Elecha. – Éste es el anillo de mi padre Agamenón que yo di a mi hermano Orestes, para que siempre le renovase la memoria de mi padre y mía, y fuese la señal por yo lo conociese si tornase mudado con la edad.

Orestes. – Ahora pues, mira hermana, reconoce mi cara, verás que soy Orestes disimulado con el nombre de mi muerte.

645 Elecha. - ¡Oh hermano, oh lumbre, oh clara libertad! No ha sido menos decirme tu nombre que librarme de la muerte cerca de la cual me tenía puesta el dolor de la tuya. Ya veo tu cara, yo la conozco ya. Yo soy la más dichosa de cuantas nacieron, pues ahora, en este punto, me he mudado de increíble tristeza a igual grado de alegría. ¡Oh Dios poderoso que a cargo tienes las justas peticiones! Ya, Señor, conozco cuán culpados son los que de
650 ti desconfían. ¡Oh día alegre que poco antes me parecía noche oscura, y ahora en mis ojos resplandeces! Tú siempre quedarás en mi memoria para hacerte siempre fiesta cuando tú tornares en los años de mi vida. En ti me vide sin esperanza, en ti sin consuelo, en ti sin deseo de vivir. Y después, en ti mismo, con entera bienaventuranza. Parece que este placer había de ser tan grande que mi corazón fue menester que echase todos los otros para
655 recibirlo. Ahora vosotras, dueñas mis amigas, ¿qué decís de mi fortuna?

Coro. – Que ella es cual tú la mereces y tal no cual confiábamos, sino cual tuvimos deseada. Pero tú señora, con tantas señales de alegría, no descubras lo que tan discretamente^{cix} viene encubierto. Y no hagas de manera que, por gozar el placer, lo pierdas.

660 Elecha. - ¿Cómo es posible que fuera^{cx} no parezca lo que dentro no me cabe?

Orestes.- Encubre Elecha, yo te ruego, tu alegría, sino quieres llorarme la verdadera muerte; porque si vieren tu placer, cual saben que tú no puedes tener con mi muerte,

641. yo] ya *alt.* B₂ : sustitución del pronombre por adverbio de tiempo en la segunda edición burgalesa. Se sigue la lectura de B₁ y S, entendiendo que es más apropiada la connotación que enfatiza la intencionalidad de Elecha al entregar el anillo a Orestes.

647. yo la] y la *alt.* S : similar al caso anterior, sustitución en S del pronombre por una conjunción. Se sigue la variante burgalesa por el mismo motivo.

^{cix} 3. DISCRETO. Se extiende figuradamente a las acciones, hechos o dichos con prudencia, oportunidad o agudeza. Latín. *Lépidus. Facetus.* (Autoridades, Tomo III, 1732)

^{cx} 1. FUERA. Adv. Lo mismo que afuera (Autoridades, Tomo III, 1732)

tendrán^{cx1} claras señales de mi vida, y antes de cumplir mi empresa seré sobresaltado y muerto.

665 Elecha. - ¡Ay! Temor grande me habéis puesto, y bien bastante, para poder hacer lo que me amonestáis.^{cxii} Pero, en manera que no seamos sentidos, te ruego, Orestes, que me digas algo de tu vida, que la mía en mi cara puedes ver cuál ha sido.

Orestes. – Esas hablas^{cxiii}, Elecha, son más luengas que ahora me conviene; después yo te daré tiempo largo y seguro en que hablamos.

670 Elecha. – Pues dime, al menos, el mensajero de tu muerte y éste que te acompaña quién son.

Orestes. – El mensajero es el ayo a quien me diste que me criase, y éste es Pílates, un tal amigo cual puedes ver, pues por medio de tantos peligros me acompaña. El cual has de tener por otro hijo de Agamenón como hermano tuyo y mío.

675 Elecha. – Bien muestra en su virtud, pues así guarda el amistad^{cxiv}, que él lo merece todo.

Pílates. – No es difícil cosa seguir el amistad por cualesquier peligros cuando para guardarla hay mayores causas que para guardar la vida.

Ayo. – Vosotros que traéis ese cuerpo muerto, parece que andáis a hacer llorar con él, que así lo presentáis donde sabéis que ha de ser causa de dolor. Traedlo ya, que la reina, con

680 esta vuestra tardanza, tiene por dudosa mi embajada.

Orestes. – Tú pues, Elecha, finge que me lloras como antes, porque se confirme la fama de mi muerte.

669. hablamos] hablemos *alt.* S : variación del presente al subjutivo (*¿iudicum?*) en S. Curiosamente, en las ediciones críticas modernas, se sigue la variante de S, incluso en el caso de Calderón que no consultó la versión sevillana.

670. almenos] a lamenos S *add.* : erro de copia en S // que] que que *iter.* B₁ : error en B₁ que repite el pronombre dos veces seguidas.

^{cx1} Ternan (actualización del término)

^{cxii} Con el sentido de consejo: AMONTESTAR. v. a. Aconsejar, rogar, requerir, advertir persuadiendo. Lat. *Monere. Suadere. Admonere*, que es de donde se tomó. (Autoridades, Tomo I, 1726)

^{cxiii} Con el sentido de diálogo: En Nebrija 1495 “Habla. Locutio.onis loquella. E.” Locutio es discurso. (NTLLE)

^{cxiv} 2.1. El artículo femenino ‘la’ toma obligatoriamente la forma ‘el’ cuando se antepone a sustantivos femeninos que comienzan por /a/ tónica (gráficamente a- o ha-), con muy pocas excepciones (→ 2.3); así, decimos el águila, el aula o el hacha (y no la águila, la aula o la hacha). (DPD)

Elecha. – Andad ya, mensajeros, y llevad ese cuerpo donde no lloren sobre él. Id, veréis la cosa más nueva^{cxv} que vieron vuestros ojos: estar la madre alegre por la muerte de su
685 hijo. Andad y tornad, yo os ruego, por mí, si vosotros sois los acarreadores de la muerte. Dejad allá ese cuerpo y volved por el mío, que los hijos de Clitemnestra no podemos ir a ella de mejor manera que vosotros lo lleváis.

Coro. – Ya deben ser llegados do está Clitemnestra.

Elecha. – Temor tengo no sean detenidos por algún inconveniente.

690 Coro. – Ninguno hay, pero tu deseo de verte vengada te debe representar muchos.

Elecha. – Así es.

Coro. – No dejes señora de fingir tu llanto.

Elecha^{cxvi}. – ¡Oh hermano mío! Allá estás, ahora, donde si yo estuviese así muerta como tú, teniendo tal ocasión, presto resucitaría y daría mi lugar de la sepultura a la reina
695 Clitemnestra, porque justa cosa sería que estuviese la madre do se huelga^{cxvii} ver los hijos.

Clitemnestra. - ¡Oh mis gentes, ayudadme! Venid, que me tiene cercada mi muerte.

Coro. - ¿Oyes señora las voces de Clitemnestra?

Elecha. – Sí oigo, y tales cuales yo más deseaba.

Clitemnestra. - ¡Oh, tú Orestes! ¿Cómo puedes quitar a mí la vida, en quién tú la recibiste?

684. ojos] oyos *sust.* B₁: error de transcripción en B₁. (aparece el término en 16 ocasiones transcrito como “ojos”)

687. lo] le *v. ling.* S : leísmo

694. teniendo] temiendo *alt.* S : variación del verbo en S. Se sigue la lección de los testimonios burgaleses entendiendo que la acción subordinada de “resucitar” resulta más acorde con la connotación de oportunidad respecto a «la ocasión» antes que de riesgo de esta.

698. yo] oyo *iter.* S : error de repetición por atracción, el testimonio sevillano repite el verbo dos veces : «sí oyo, tales cuales oyo más desseaba» l.847 // desseaua] deseaua *add.* B₁ : error de transcripción, adición de la ‘u’ (v).

^{cxv} En el sentido de sorprendente o inesperado: 2. NUEVO. Vale también lo que se vé o se oye la primera vez. Latín. *Novus.* (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{cxvi} En B₁ Aparece el nombre completo sin el punto detrás, como si la sentencia del coro continuase (en lugar de la abreviatura ‘El.’ o ‘Ele’, y ‘Cli.’) en señal de que comienza el parlamento del personaje: «Co. No dexes señora de fingir tu llanto Elecha O hermano»; «mas deseaua. clitemnestra o tu Orestes».

^{cxvii} 3. HUELGA. Vale también placer, regocijo y recreación, que ordinariamente se tiene en el campo, o en algún sitio ameno. Latín. *Oblectatio. Hilaris vatatio.* (Autoridades, Tomo IV, 1734)

- 700 Elecha. – Como recibiera en ti la muerte si otra vez en tu poder lo tuvieras.
- Clitemnestra. - ¡Oh traidor! ¿Cómo pudiste sacar sangre del pecho de donde tú mismo sacaste leche con que te criaste^{cxviii}?
- Coro. – En el pecho la ha herido. Cruel cosa es oírlo.
- Elecha. - ¡Qué maravilla es que Orestes hiera el pecho debajo del cual estaban los deseos
705 de su muerte!
- Clitemnestra. – Ahora, pues en el cielo no ha habido quien esta maldad estorbese, a vosotras, las furias infernales, dejo por vengadoras, para que con vuestros espantos no dejéis a Orestes gozar de la lumbre de esta vida, la cual yo, muerta de sus manos, ya pierdo de mis ojos.
- 710 Coro. - ¡Oh casa desventurada, llena de sangre y muertes! En ti ya no oímos sino voces de los que heridos a cuchillo pierden la vida.
- Elecha. – Orestes viene, la mano sangrienta y el puñal.
- Orestes. – Ya no temerás Elecha más a tu madre, ya no oirás las injurias que te decía. Ves aquí, en este puñal, la sangre de su corazón.
- 715 Coro. - ¡Oh cosa temerosa de ver y triste de pensar!
- Orestes. - ¿Por qué lloras, Elecha? Péstate por ventura de lo que yo he hecho.

700. *tuuieras*] *tuuiera* B₁ B₂ : segundo caso en el que se sigue el testimonio de S, entendiendo como más correcta la conjugación del verbo en segunda persona, al resultar más acorde para la coherencia gramatical de la sentencia que la forma verbal responda al sujeto (Clitemnestra) cf. 639 (También en Calderón Calderón, que curiosamente, no disponía del testimonio sevillano).

701. *mesmo*] *mismo* S : aunque a lo largo de toda la obra se ha ido actualizando el término “mesmo” por “mismo”, cabe señalar aquí, por más que resulte en cierto modo anecdótico, como en la edición sevillana aparece recogido coincidente con la forma actual, sólo esta única vez de las cinco en que aparece el término en la obra.

704. *hiera*] *hiere* S *alt.*: habitual en S, variación del modo.

708. *no dexéis*] *nos dexéis* *add.* S : error de adición en S.

710. *cosa*] *casa* *sust.* S : error de sustitución en S.

711. *que heridos*] *om.* *heridos* S : omisión del pronombre en S, necesario para introducir la subordinada

716. *yo*] *ya* *sust.* S

^{cxviii} Esquilo en *Las Coéforas*, narra el sueño profético de Clitemnestra, anticipación del futuro crimen, en el que Orestes es una serpiente que mamaba de un seno del que manaba sangre en lugar de leche.

Elecha. – No lloro yo porque hubo Clitemnestra tal muerte, sino porque la mereció. Quisiera yo que ella hubiera sido tal que sus hijos deseáramos su vida con aquel ansia que procurábamos su muerte. Pero, pues ella tuvo la causa, nosotros no tendremos la culpa.

720 Coro. – Ved, señora, que viene Egisto.

Elecha. – Escóndete, hermano, detrás esas puertas, que yo lo aseguraré para que, entrando, lo mates en descuido.

Orestes. – Ven presto, Pílates, conmigo.

725 Egisto. – Decid, vosotras, ¿sabe alguna dónde están unos hombres extranjeros que dicen ser muerto Orestes?

Elecha. – A mí lo debes preguntar, a quien suelen primero venir todas las malas nuevas.

Egisto. – Pues dilo tú, si lo sabes.

730 Elecha. – Aquí vino un mensajero que contó la muerte de Orestes, y después llegaron dos hombres con su cuerpo. Estos están ahora con Clitemnestra, la cual, con la muerte de su hijo, debe estar mudada en nueva figura. Ve tú, pues, a tenerle compañía, que yo, sola, quedaré aquí llorando la muerte de mi hermano, que es, para otros, grande alegría.

Egisto. – Grande es tu confianza, pues aún no te quieres dar por vencida de la fortuna que tanta guerra te hace.

Elecha. – Ya veo que por fuerza es darme por vencida.

735 Egisto. – Pues ahora, lo que por fuerza^{cxix} hicieres, no te recibiremos en cuenta, sino los malos deseos que siempre has tenido, en pena de los cuales, yo haré que pases tal vida que todos entiendan cuanto deben ser temidos los poderosos. Vosotras, mujeres, haced que esta puerta no se guarde a nadie, porque todos vengan a ver este difunto y así,

720. señora] señoras *add.* B₁B₂: Se sigue la variante sevillana por lo insólito del plural en el personaje del coro, que jamás se interpela a sí mismo, y entendiendo que se trata de una advertencia que dirige a Elecha.

721. esas] de esas *S add.* : adición de la preposición.

725. muerto? Orestes? B₁ *iter.* : B₁ intercala por error el signo de interrogación entre el adjetivo y la persona.

726. primero venir] venir primero *S tra.* : error del alteración del orden.

730. tener le] tener la *v. ling.* *S* : laísmo.

740. a] *om.* *S* : omisión de la preposición.

^{cxix} Por obligación.

perezcan los pensamientos y malos deseos que algunos tuvieron contra mí, confiando en
740 la venida de su Orestes, y sea yo seguro y acatado como a príncipe se debe.

Coro. – Nosotras seremos pregoneras de tu próspera fortuna.

Egisto. – ¡Oh casas reales^{cxx} do los días yo pasaba con temor y las noches en sobresalto!
Ahora que ha salido de vosotras la sospecha, me seréis muy alegre morada, donde yo,
vengado de mis enemigos y con mis amigos, gozaré los placeres reales. Ya no es tiempo
745 de armas ni de pensar en muerte. Sino de emplear la vida en fiestas de alegría. Quiero ir
a Clitemnestra, porque su placer y el mío crecerán cuando fueren juntos. ¿Pero qué
hombres son estos que vienen a mí demudados? Sus puñales sacan de lugares escondidos.
¡Oh desventurado de mí! Que aquellas, sus manchas de sangre, señales me son de lo que
quieren hacer.

750 Orestes. – Así merecen tales reyes en sus casas ser recibidos.

Egisto. - ¿De qué manera?

Orestes. – De la que ves que tendremos si sabes para qué se suelen sacar los puñales.

Egisto. - ¿Qué os he hecho yo, mancebos?

Orestes. – Mayores males que con tu vida puedes pagar.

755 Egisto. - ¿Vosotros no teméis el castigo que habréis de los míos?

Orestes. – No es tuyo lo que hurtaste.

Egisto. - ¡Oh desventurado yo! ¡Ahora conozco que estoy en las manos de mis enemigos!
Ahora conozco que tú eres Orestes. El cual, si tuvieses memoria de la virtud de tu padre,
me habrías compasión.

760 Orestes. – Cuanto él fue mejor, tanto más tu mereces la muerte.

742. yo pasaua] *om.* passaua S : omisión del sujeto.

748. sus] son *iter.* B₂ y S : se sigue la variante de B₁ entendiendo que en los otros testimonios se trata de un error de repetición del verbo en sustitución del pronombre posesivo, tal vez por la atracción de la siguiente línea «son manchas de sangre señales me son» l. 954 (B₂) l. 901 (S).

752. sabes] *sabeys alt.* S : variación del singular al plural en la persona del verbo. Se sigue la variante burgalesa, equivalente con el verbo de la frase a la que coordina «de la que ves» // se suelen] *om.* suelen S : omisión del pronombre

757. O desventurado [...] manos de] *lac.* S : probable salto de línea, en S se lee «O mis enemigos. Agora conosco»

^{cxx} El Palacio de Micenas

Elecha. – Hermano, no dilates la muerte de este. Y, si por ventura cansaste tu brazo en la muerte de tu madre, dame ese puñal, que yo con él, en un momento, le daré mil heridas.

Orestes. – No es este el lugar donde ha de morir^{cxxi}. Quiero que lo matemos do él mató a nuestro padre, porque viendo que de él se toma tal venganza, le sea la muerte doblada.

765 Egisto. – Llevadme pues presto, que no hay mayor tormento, que la vida con hora determinada de morir.

Orestes. – Esa es otra causa porque no mueres tan presto. Queremos primero atormentarte con dejarte pensar el estado en que te hayas.

770 Egisto. – Dadme presto la muerte, pues la vida no me queréis dar. Mirad que el don que os pido, a los enemigos no se suele negar.

Elecha. – Nunca Egisto demandó cosa con tanta razón como la muerte, según la tiene merecida. Tú hermano, no se la niegues, mas antes cumple esta su voluntad cuan presto pudieres, pues que presto la fortuna suele quitar sus buenas ocasiones. Ve pues a cumplir esta tan justa venganza, que yo y ésta mi compañía te seguiremos.

775 Orestes. – Ten, Pílates, de ese otro brazo, llevaremos a este do reciba el galardón de su merecimiento.

Egisto. – Corona, estado y señoríos, lazos que sois de la muerte, quedaos ahora a escarnecer los otros hombres, que conmigo hecho habéis ya vuestro oficio.

764. tal vengança] *om.* vengança S : omisión del adjetivo.

778. A Dios gracias *add.* S : el testimonio sevillano añade esta sentencia antes del colofón.

^{cxxi} También en Sófocles, las muertes suceden fuera de escena (Clitemnestra) y no a la vista del espectador, cuestión de conocida fama y gusto por parte del espectador en las posteriores tragedias del horror.

3. Ambrosio de Morales, 1586

Este apartado se compone de la versión de *La vengança de Agamenón y Hécuba triste* según la edición que recoge Ambrosio de Morales en la compilación de las obras de Pérez de Oliva.

La vengança de Agamenón incluye el aparato crítico negativo con las variantes que Morales introduce sobre las impresiones anteriores.

LA VENGANZA DE AGAMENÓN

Tragedia que hizo el Maestro Hernán Pérez de Oliva
natural de Cordoba, cuyo argumento es de Sófocles,
poeta griego. ⁱ

ⁱ Tragedia que hizo Hernán Pérez de Oliva, maestro, cuyo argumento es de Sófocles, poeta griego.
Adición de la procedencia de Pérez de Oliva, y alteración del orden del calificativo // de] do B₁

La muerte de Agamenón, parte principal del argumento .

Cuando los griegos querían pasar en Asia a demandar a Elena, mujer de Menelao, que Paris tenía en Troya robada, congregaron el ejército en Áulide, do había una cierva de Diana, la cual mató en la caza el Rey Agamenón hermano de Menelao, sin pensar que
5 fuese suya. Mas, de esto ofendida Diana, que tenía poder sobre los vientos, no les quiso dar buen tiempo hasta que trujesen allí a Ifigenia hija de Agamenón, y la matasen sacrificándola en su honor. Los griegos, por la gran gana que tenían de vengarse de la injuria que habían recibido de Paris, consintieron en la demanda de Diana, y enviaron por Ifigenia a Clitemnestra, su madre, diciéndole que la habían de casar con Aquilesⁱⁱ. Mas
10 Clitemnestra, yendo con ella después que vio para que la había llevado, comenzó a aborrecer a Agamenón su marido. Y por ello, por la larga tardanza de la guerra de Troya, dio lugar a Egisto, que mucho la amaba, de cumplir su voluntad, y así vivió con él en adulterio hasta que pasados diez años Troya fue destruida. Volviendo pues Agamenón a Grecia vencedor, y llegando a Micenas, que era la ciudad principal de su reino,
15 Clitemnestra le dio una vestidura sin abertura por do no pudiese sacar las manosⁱⁱⁱ, la cual

1. parte principal del argumento *add.* : Morales añade un epíteto por el cual sitúa los antecedentes de la trama como el eje central, resaltando la relevancia del asesinato de Agamenón en los acontecimientos futuros que sucederán en la obra.

2.en Asia *alt.*] a Así B₁ B₂ S : variación de la preposición: // Menelao B₁ B₂ S] Menalao: error de transcripción del nombre las dos primeras ocasiones que se menciona en la obra; cuando vuelve a aparecer, por boca de Clitemnestra aparece como Menelao (l.796), así como en la obra de *Hécuba triste* dentro de la edición de las obras completas.

3. Troya robada *add.*] Troya B₁ B₂ S : Adición del adjetivo. Aclaración en la que se insiste en la culpa de Paris como motor de la guerra de Troya, no presente en los testimonios anteriores.

4. mato en la caça *add.*] mato B₁ B₂ S : igual que en el caso anterior, se amplían los detalles sobre la ofensa de Agamenón a la diosa // Menalao B₁ B₂ S] Menelao *sust.* : cf. 2

6. truxessen B₂ C] truxesen B₁; traxessen S : Córdoba sigue la variante del verbo tal y como aparece en B₂

7. sacrificandola *add.* : adición sobre el aspecto oblativo respecto al asesinato de Ifigenia // vengarse *alt.* S C] librarse B₁ B₂: sigue la lectura adífora del testimonio sevillano.

8. Paris *om.*] Paris troyano B₁ B₂ S : omisión del gentilicio.

9. madre] madra *sust.* B₁ : error de sustitución de B₁ no transmitido.

11. ello *alt.*] esto B₁ B₂ S : variación del pronombre // *om.* por la] y por la B₁ B₂ S : omisión de la conjunción// luenga *v.ling.*] larga B₁ B₂ S

13. Boluiendo *alt.*] Tornando B₁ B₂ S : variación del verbo. .

14. vencedor, y [...] Reyno, Clitenestra *add*] vencedor, Clitemnestra B₁ B₂ S : Morales sitúa la trama en la ciudad de Micenas también en la introducción (se menciona después en el apartado del Argumento // Clitemnestra *sust.*] Clitemnestra B₁ B₂ S : error de transcripción del nombre de la madre.

15. do no pudiesse *add.*] do pudiesse B₁ B₂ S : adición de la negación // las manos *alt.*] la cabeça B₁ B₂ S : Morales altera la versión sobre la trampa que Clitemnestra dispone a Agamenón para asesinarlo. La variante de Córdoba resulta llamativa. Véase nota ⁱⁱⁱ.

ⁱⁱ Achilles: actualización del término.

ⁱⁱⁱ Morales permuta la cabeza por las manos, resultando más acorde con la versión de Sófocles en la que varias veces se menciona cómo queda Agamenón decapitado.

vistiéndose Agamenón, entre tanto que se hallaba impedido, Clitemnestra y Egisto, que salió entonces de lugar escondido, lo mataron. Quedaron hijos de Agamenón, que hubo en Clitemnestra, Orestes niño y dos hermanas, Electra^{iv} y Chrisothemis. A Orestes querían matar Egisto y Clitemnestra, porque no quedase quien pudiese vengar la muerte de Agamenón. Mas Electra lo quitó de este peligro, y lo dio a un hombre principal llamado Strophio^v, que lo criase escondido. Éste lo llevó a Crisa, y allí lo crio en tales cuidados cuales a hijo de Agamenón pertenecían.

Argumento de la Tragedia

Siendo ya Orestes de edad para poder vengar la muerte de Agamenón su padre, volvió a Micenas, do estaban Egisto y Clitemnestra, y trujo consigo el ayo que lo había criado y a Pílates, un mancebo su grande amigo. El ayo se hizo como mensajero enviado a Clitemnestra con nuevas de la muerte de Orestes, las cuales ella creyó. Y poco después llegaron Orestes y Pílates con una caja do decían que traían el cuerpo de Orestes difunto, y así, hubieron lugar de entrar seguros en el palacio real, donde mataron a Clitemnestra. Y después a la salida encontraron a Egisto, el cual también mataron. Y así Orestes vengó la muerte de su padre, y libró a Electra su hermana de muy mala vida que le daban Egisto y Clitemnestra, y de infinitas lágrimas y suspiros con que primero lo deseaba, y lo había llorado después por muerto.

17. *om.* Quedaron] Y quedaron B₁ B₂ S : sustitución de la conjunción por un punto.

18. Electra] Elecha B₁ B₂ S : Ambrosio de Morales suprime la castellanización del nombre de la protagonista, recuperando la forma en que aparece en el original griego en el que se basa la obra.

20. principal *alt.*] bueno B₁ B₂ S // llamado Strophio *add.* : Morales atribuye al Ayo o pedagogo el nombre del soberano de Crisa, Estroffio, padre de Pílates. Véase nota ^v.

24. Siendo ya Orestes *add.*] Siendo Orestes B₁ B₂ S : adición del advverbio // boluio] torno B₁ B₂ S : variación del verbo. cf. 13.

29. donde mataron *alt.*] y mataron B₁ B₂ S : sustitución de la conjunción por el adverbio relativo

33. por muerto] de muerto *alt.* S : coincidente con las lecciones de Burgos. La lectura en S parece errónea, pues se hace referencia al dolor por la fingida muerte de Oreste, sin llegar éste nunca a perecer.

^{iv} Morales recupera el Electra clásico frente a la castellanización de Pérez de Oliva que la convertía en Elecha.

^v Estroffio es conocido como el rey de Fócide, marido de una hermana de Agamenón (Anaxibia en Sófocles), y padre de Pílates. Acoge a Orestes cuando Electra lo envía lejos de Micenas para protegerlo de Clitemnestra y Egisto. Del hecho de que Morales otorgue este nombre al Ayo, *nomen nescio* en Pérez de Oliva y Sófocles, cabe conjeturar que el sobrino manejase, o al menos conociese, la versión original griega, pudiendo interpretar el nombre del pedagogo a partir de la intervención de Orestes a su llegada al palacio con la ficción de su muerte: «Orestes. – A mí el anciano Estroffio me ordenó comunicar algo acerca de Orestes.» (Sófocles, 1981, p. 416)

Las personas de la Tragedia

35 Ayo. *Chrisothemis.*

Orestes. Clitemnestra.

Pílates. Egisto.

Electra. Coro. Y son las mujeres que a Electra acompañan.

Ayo. Orestes.

[Escena I]

40 Ayo - Estos son, Orestes, los campos de Grecia do te han traído tus altos deseos. Aquella que ves lejos es Argos, la antigua ciudad. Y mira a esta otra parte, verás el bosque de Ío, hija de Ínaco, la que cobró su figura en las riberas del Nilo. Y a tu parte izquierda se parece el templo de Juno de altos edificios, cerca de do están los valles do sacrifican lobos los sacerdotes de Apolo.

45 Reconoce, pues, ahora a Micenas, esta ciudad que delante tienes, grande y torreada, do tu alma mora. Esta es aquella do tú siempre has tenido tus nobles pensamientos. Aquí tu hermana Electra te libró de los cuchillos de tu madre, y te medio que te criase en buenas costumbres, y te animase siempre a ser vengador de la muerte de tu padre. Aquella casa principal que más alta ves, es la morada de los Pelópidas, ensuciada con la sangre de
50 Agamenón tu padre, donde tú eres venido a ganar gloria en la venganza.

Ahora, pues, ensalza tu ánimo, pensando a cuánto te obliga la virtud de tu padre, acuérdate de sus heridas y contempla la gloria de los tiranos sus enemigos, que por ellas ganaron, y tendrás^{vi} bastante atrevimiento para cumplir la empresa que tomaste. Ya la noche es pasada y el sol muestra las puntas de sus rayos, así que nos queda poco tiempo de tomar

34. Las personas de la Tragedia] Personas B₁ B₂ S : Morales adereza la *dramatis personae*

35. Chrisothemis] Chrisostemis *sust.* B₁ : en el primer testimonio burgalés aparece mal transcrito el nombre de Chrisosthemis en dos ocasiones, habiendo sido previamente nombrado en el Argumento como Chrisothemis. Los testimonios posteriores enmiendan este error.

38. Y son las mujeres que a Electra acompañan *alt.*] El coro es la compañía de las mujeres que Electra tiene consigo. B₁ B₂ S : Morales acorta la descripción del coro que recogen el resto de testimonios.

41 Yo *v.ling.*] Io B₁ B₂ S

43. Iuno *v.ling.*] Juno B₁ B₂ S cf.

45. esta] esa B₁; essa B₂ S.

49 principal] pincipal B₁ : error de omisión de la “n” en B₁

51. aquanto *v.ling.*] a quanto B₁ B₂ S

52. sus enemigos] tus enemigos B₁ B₂ : coincidente con la variante sevillana.

^{vi} Ternás, actualizado por tendrás.

55 consejo, pues es menester, habernos antes determinado que las gentes salgan a sus ejercicios. Mirad pues vosotros Orestes y Píladés, que para la brevedad del tiempo la diligencia es el remedio, y que la negligencia deja pasar las buenas ocasiones.

Orestes – ¡Oh mi ayo, por cuya doctrina yo espero parecer a mis mayores! Con razón te amo como a padre pues tú me amas como a hijo, según que muestras en la amonestación
60 que me haces, tan necesaria a mi honra y contentamiento. Para lo cual yo te prometo, que más he menester consejo que osadía.

Ayo. – Pues consejo no te faltará según lo que he pensado. Iré yo, si te place, a estas casas, y diré a los tiranos, moradores de ellas, que me envió Phanoteo su amigo, con nuevas de tu muerte muy ciertas, las cuales ellos creyendo se descuidarán de manera que tu cuidado
65 aproveche.

Orestes. – Bien me parece esa manera de darnos entrada. Y pluguiese a Dios, mi ayo, que lo que vas a decir fuera verdad, si por algún estorbo de fortuna, que suele ser enemiga de los buenos, yo no he de cumplir mi deseo. Pero yo confío en Dios todo poderoso, a quien nunca plugo hecho tan malo, que Él me dará fuerzas vengadoras, con que derrame aquella
70 sangre culpada de Clitemnestra y Egisto.

Ayo. – Pues entre tanto que yo fuere, vosotros, cubrid una caja capaz de un cuerpo humano, y cuando os pareciere que habré hecho este mensaje, vendréis^{vii} vosotros a la misma casa, y diréis que traéis allí el cuerpo de Orestes enviado de sus amigos, para que en su tierra fuese sepultado. De esta manera podréis entrar seguros a do están vuestros
75 enemigos.

Orestes. – Así será como bien nos aconsejáis. Pero vamos primero -si te place-, protestaré en el templo delante Dios, las causas de mi movimiento. Porque no parezca que yo mato

55. auernos antes *tra.*] avernos antes B₁ B₂ S : alteración en el orden.

59. en la amonestacion *v.ling.*] enel amonestacion B₁ B₂ S

60. necesaria *alt.*] pertenesciente B₁ ; perteneciente B₂ S : variación en el adjetivo // *om.* contentamiento] mi contentamiento B₁ B₂ S : en córdoba se omite el segundo posesivo // lo qual S C] la cual B₁ B₂ : coincidente con la lección del testimonio sevillano.

62. place C *alt.*] parece B₁ ; parece B₂ S : variación en el verbo. Córdoba repite la expresión que más adelante dirige Orestes al ayo: «vamos primero (si te place)» l. 121.

63. embio S C] embia B₁ B₂ : coincidente con la lectura del testimonio sevillano, del modo presente al pasado.

68. todo *alt.*] mas B₁ B₂ S : modificación del calificativo, habitual en referencia al Dios cristiano.

76. aconsejays *add.*] aconsejas B₁ B₂ S : Córdoba utiliza el tratamiento de cortesía hacia el ayo.

^{vii} Verneys: vendréis.

a mi madre en ofensa suya. Y después tú tornarás a hacer el mensaje que has tomado por acuerdo.

80 Ayo. – Vamos. Y también verás el sepulcro de tu padre, do confirmarás la gana de vengarlo con que has venido.

Electra. Coro.

[Escena II]

Electra. – ¡Oh tierra, oh aire, oh lumbres que en el cielo resplandecéis, testigos que sois de mis llantos! Decidme si sabréis, ¿hasta cuándo durará mi vida atormentada? Ya no hay
85 gentes que no sientan mis gemidos, ni lugar de mi morada que no mane con mis lágrimas; todos saben mis querellas, y nadie me da consuelo. Mas ¿qué consuelo puede haber para mí, que estoy puesta entre tales dolores, cuales son la muerte de mi padre y la vida de mi madre?^{viii}

Mi padre, después que venció los troyanos en guerra de perdurable memoria, después que
90 esclareció su nombre y estableció las cosas de Grecia, al tiempo que venía a descansar en su casa como al puerto de sus trabajos, donde por ellos fuese honrado, donde le sirviesen las gentes que fueron salvas por su esfuerzo y su consejo, la malvada de mi madre, con quien él quería comunicar su gloria, lo mató mientras el buscaba una manera de ponerse una vestidura que por su amor vestía. Y tú, Egisto, vencido de sucio amor en que
95 conversas con mi madre, le ayudaste hiriendo la cabeza de mi padre con hachas a tal prisa, que el esfuerzo y fortaleza no hubiese lugar de hallar remedio. ¡Oh padre mío, en las crudas batallas de do viniste vencedor no hallaste peligro do murieses, y hallástelo en tu casa! No pudo enemigo tuyo quitarte la vida, y pudo tu mujer.

¡Ay que los malos no ofenden si no do hallan confianza! La malicia conocida pocas
100 fuerzas tiene. ¡Oh madre traidora a quien ninguna reverencia debo! Pues solamente me pariste para llorar tus malos hechos, dime cómo pudiste matar a quien tanto de ti confiaba,

83. ayre *om.*] ayres B₁ B₂ S : se omite la ‘s’ final, variación al singular// testigos] testigo S : coincidente con los testimonios burgaleses en el uso del plural// que soys de *add.*] de B₁ B₂ S : adición de la locución

87. puesta entre *add.*] entre B₁ B₂ S : adición del participio.

90. cosas] casas *sust.* S : coincidente con los testimonios burgaleses.

94 de suzio *om.* S] del suzio B₁ B₂ : coincidente con el testimonio sevillano, que omite el artículo. // hiriendo B₁ C] firiendo B₂ S *v.ling.*

96. vudiesse] ouiese B₁ ; ouiesse B₂ S *v.ling.*

101. llorar] vengar *alt.* S : coincidente con los testimonios burgaleses.

^{viii} Conversión de la sentencia en interrogativa de forma explícita al añadir el signo de interrogación, no presente en el resto de los testimonios.

¿qué te dio lugar para hacerlo? ¿No miraste el infierno lleno de penas, aparejado para castigar las maldades de las gentes? ¿No miraste el merecimiento de Agamenón? ¿No nuestra orfandad? ¿No las leyes que naturaleza acata? Todo el género humano debería
105 tomar venganza de la grande ofensa que le has hecho, en corromper tan fieramente las santas leyes del ayuntamiento en que él se conserva.

Aunque por otra parte me parece que alguna razón tuviste de matar mi padre, porque no era digna cosa que de tal marido fueses mujer. ¡Oh mi padre, padre de esta hija desventurada que de sus ojos ha vertido más lágrimas que tú de tus heridas vertiste sangre!
110 Si me vieses ahora en vil servidumbre, ligero te sería el dolor de tu muerte. Verías tu hija a quien tanto amaste, aborrecida en su casa, veríasla maltratada por serte piadosa, veríasla^{ix} hecha fuente de lágrimas por ti.

Pero no quiero por serte piadosa, desearte mal. No quiero que veas lo que a mí da gran dolor. Veo yo desventurada a Egisto en tu reino usar tus ornamentos reales, veo su cabeza
115 compuesta con aquella corona que de la tuya quitó, veo tu cetro en sus manos que derramaron tu sangre, las cuales por ser más crueles no han derramado la mía; pues me fueran piadosas si con la muerte me hubieran librado de tantos males cuantos nuestro en mis gemidos. Salid, furias infernales, pues no hay misericordia en las gentes. Salid, furias infernales, y emplead vuestra crueldad en hombres tan dañados, porque sepan las gentes
120 que han visto estas maldades, que sois vosotras constituidas para venganza.

102. hacerlo? *om.* No miraste el infierno] hacerlo? No miraste la injuria, que heziste al cielo? No miraste el infierno B₁ B₂ S : homolieuton. Puede ser un salto de lectura por similitud de inicio en la frase s-guiente, también “No miraste”. // para castigar *alt.*] a castigar B₁ B₂ S : variación en la preposición.

106. santas] sanctas B₁ B₂ S : poco más adelante aparece el adjetivo de nuevo sin la c «donzella de santo zelo y virtud» l. 200

108. *om.* fuesses B₂ S C] tu fuesses B₁: sólo en la primera edición de Burgos aparece el sujeto, Morales sigue la variante omitida en las ediciones posteriores // O mi padre, padre *alt.*] O padre mio B₁ B₂: como en Sevilla, en Córdoba sigue los términos que recoge Electra en esta imprecación, a diferencia de las impresiones de Burgos.

110. tu muerte] mi muerte *alt.* S : coincidente con la lectura de los testimonios de Burgos, Sevilla sustituye la referencia a Agamenón por la de la propia protagonista.

111. su casa] tu casa B₁ B₂ : aquí, al contrario que en la variante inmediatamente anterior, coincide con Sevilla, cambiando el posesivo a la propia Electra en lugar de Agamenón.

116. me fueran] *om.* fueran S : error de omisión del pronombre testimonio sevillano, no transmitido // vuieran C] ouieran B₁ B₂ S *v. ling.*

117. quantos] quanto S : error de omisión del testimonio sevillano, no transmitido.

120. que soys] *om.* soys S : error de omisión del testimonio sevillano, no transmitido. // vosotras constituydas] vosotros constituidos *sust.* S

^{ix} verias la

Coro. – Electra, doncella de santo celo y virtud admirable, más perdió tu padre en ti que en perder la vida. Y los crueles tiranos que matando a él hirieron tu pecho tan duramente, no fueron tan crueles en matar tu padre, cuanto lo fueron en dar a ti tal vida. Plega a Dios que tal sea su fortuna cual su merecimiento, porque hartes tu corazón algún día de
125 venganza. Mas tú, señora, entre tanto, pues has ya satisfecho más que debías al sepulcro de tu padre, y con lágrimas tú no puedes pervertir las leyes de naturaleza por las cuales ha ya de ser siempre muerto, limpia tus lágrimas y renueva tu corazón con algún consuelo, porque nosotras en tu cara recibamos alegría.

Electra. – Dueñas mucho amadas que así me aconsejáis, sabed que no hay mejor acuerdo,
130 que obedecer cada uno a su fortuna, la mía me demanda, que siempre llore y gima, y resistirle es mayor pena. Dejadme pues que haga como aquellos enfermos que aquejados con la sed han por mejor el gusto del agua, que la esperanza de la vida, que a mí como a ellos no puede ser la muerte mala. Principalmente que yo os ruego me digáis, ¿qué llurias pensáis que tengo yo en mi cuerpo, donde se consumiesen tantas lágrimas como vierten
135 mis ojos?^x O, ¿qué capacidad es la de mi pecho para detener en él la muchedumbre de mis gemidos, que salidos fuera no caben en los aires? Habed, yo os ruego, de mí compasión, no queráis atapar con vuestros consejos los respiraderos de las hornazas de fuego que dentro me atormentan.

Coro. – Ya pues que así te place, dinos a lo menos, si tienes alguna esperanza de remedio,
140 porque también nosotras la tengamos de verte alegre algún día.

Electra. – Esperanza he tenido en mi hermano Orestes, más con la mucha dilación es casi consumida.

Coro. – Pues no la dejes perecer.

121. santo] scton B₁ ; sancto S : como en B₂, posibles errores tipográficos en los otros testimonios.

122. hirieron tu pecho tan duramente *tra.*] tan duramente hirieron tu pecho B₁ B₂ S : alteración del orden

125. pues has ya *tra.*] ya pues has B₁ B₂ S : alteración del orden.

129. que no hay] que ya no hay *add.* S : sigue la lectura de Burgos. Sevilla añade el adverbio de tiempo.

131. *Dexadme alt.*] *Dexad* B₁ B₂ S : conversión del verbo de imperativo a pronominal

133. *lluuia alt.*] *lagos* B₁ B₂ S : variación del sustantivo.

134. tengo yo *tra.*] yo tengo B₁ B₂: sigue la alteración del orden de los términos ya presente en Sevilla

139. que *assi add.*] *assi* B₁ B₂ : como en Sevilla, adición de la conjunción // a lo menos] al menos *v. ling.* B₁ B₂ : la locución adverbial aparece con la misma forma que en Sevilla, siendo más usual tal y como se recoge en Burgos (DPD).

141. la mucha dilación *add.*] la dilación B₁ B₂ : sigue la lectura de S que añade el cuantificativo // om. casi] ya casi B₁ B₂ ; ya *quasi* S : omisión del adverbio

^x conversión explícita en interrogativa por la inclusión del signo interrogativo

Electra. – Dura cosa es ya confiarme de quien tantas veces me ha engañado. Esta
145 esperanza me prometía consuelo para cada día, y ninguno ha venido. Ya mi edad requiere
compañía, ya debería^{xi} tener hijos, y contentamiento con la presencia de mi hermano, el
cual temo yo no sea muerto, o que venga tan tarde que de mí no halle sino los huesos.

Coro. – No creo yo, sino que él presto vendrá, pues tú eres tal hermana que todo bien
mereces.

150 Electra. - De él al menos yo tengo mucho merecido, porque mi madre y Egisto queriendo
de él hacer como de mi padre, yo le libré, y lo di a un viejo honrado, que lo criase
escondido en buenas costumbres. Oh hermano mío, a quien yo libre de tan gran peligro
¿cómo te olvidas de darme algún consuelo? Sábetete que yo soy tu madre, si madre es
aquella que te dio la vida. Yo libré tu sangre de los cuchillos que vertieron la de tu padre.
155 Por mí tienes libertad. Por mí tienes placer de todo lo que amas. Tú pues, ahora ¿por qué
tienes tantos días mi alma desterrada allá donde estás? Ven, hermano mío, a satisfacer lo
que me debes, aunque yo me tengo por pagada con la gloria de haberlo hecho.

Coro. – No te aflijas señora, no ocupes tanto tu pensamiento en esas cosas de dolor, habla
si te place en otra cosa, que menos te fatigue.

160 Electra. - ¿Cómo podré yo hablar de otra cosa sino de mis males, viendo que es mi señor
quien mató a mi padre? ¿Viendo que se asienta en la silla real donde él se asentaba?
Viendo que mi madre me aborrece, por ser yo piadosa; viendo que me dice injurias
intolerables, amenguándome con ser hija de mi padre, maldiciendo mi nacimiento,
aborreciendo mis lágrimas, deseando mi muerte. Oh cruel naturaleza que me diste
165 corazón para sentir tantos dolores, y no me diste fuerzas para poderlos vengar.

Coro. – Corazón te dio naturaleza, y ojos y hermosura, y todos los otros dones cuales
perteneían para ser quien eres, si tú con llantos no los corrompieses.

144. Esta] Esto *sust.* S : coincidente con Burgos en el demostrativo. Error de sustitución en S.

145. ninguno] ninguna *sust.* S : coincidente con Burgos, en referencia a Orestes.

147. *om* venga.] no venga B₁ B₂ S : eliminación de la negación. Puede tratarse de una enmienda de Morales, coherente con el sentido de la frase en la que Eletra indica su temor no por la ausencia de Orestes, sino porque la llegada resulte demasiado tardía.

151. le libre *alt.*] lo libre B₁ B₂; *om.* libre S : variación en la forma del pronombre, omitido en S.

157. tengo] tenga S : coincidente con Burgos. Sevilla presenta la variante subjuntiva del verbo.

160. Los signos de interrogación sólo aparecen en esta edición.

161. *assentana sust.*] asentaua B₁; assentaua B₂ S : error de transcripción, confusión de la n por la u

165. fuerças *alt.*.] fuerça B₁ B₂ S : en plural en C // poder los] podellos B₁ B₂ S *v.ling.*

^{xi} Devria: actualización del término a la forma actual para la misma conjugación.

Electra. – Los dones naturales que a las otras gentes son buenos, a mí son dañosos. ¿Para
qué quiero los ojos si con ellos yo no puedo ver sino las alegrías que continuo estos tiranos
170 hacen por la muerte de mi padre? ¿Sino dormir mi madre con Egisto su adúltero en su
cama? ¿Para qué quiero el despierto corazón, si no puedo sentir en él sino la muerte de
mi padre, la culpa de mi madre, y el poder de sus enemigos, y la ausencia^{xii} de mi
hermano? ¿Para qué quiero mi hermosura, si ha de ser siempre desierta? Mejor estáis
vosotros, a quien los ojos fallecen, y oído no tenéis, mejor los que ninguna cosa sentís. A
175 los cuales, si yo pareciera, los males me serían como que no fuesen males, pues no los
sintiera.

Coro. – Di, señora, sabes cierto que estas tus palabras no las puede oír Egisto. Mira por
ventura, según te quejas alto, no te haya oído.

Electra. – Dueñas amigas, ya no temo a Egisto, porque mayor muerte no me puede dar,
180 que no darme ninguna. Cuanto más que él mis palabras no las oye, porque está fuera de
la ciudad.

Coro. – Pues nosotras, según eso, también tenemos seguras las palabras.

Electra. – Sí tenéis.

Coro. – Orestes, tu hermano, ¿sabes dónde está?

185 Electra. – Sé que está en Crisa, y muchas veces me ha escrito que vendrá a cumplir mi
deseo, pero yo nunca veo que hace esta jornada.

Coro. – Ten señora confianza, que vendrá, y no te pese por qué ha tardado, que cuanto
mayor fuere en edad, mejor será para lo que tú desees.

171. puedo] puede *alt.* S : como en Burgos. En Sevilla se modifica el sujeto de la sentencia, de la propia Electra al corazón.

172. y el poder *add.*] el poder B₁ B₂// sus enemigos *alt.*] mis enemigos B₁ B₂ : curiosamente, coincidente con la lectura sevillana en la variación del posesivo.

176. sintiera *alt.*; sentiera S] sentiría B₁ B₂ : similar a la variante sevillana, que permuta el condicional por el subjuntivo.

177. Aquí, sin embargo, C elimina los signos interrogativos presentes en B₁

179. *om.* mayor muerte] él mayor muerte B₁ : omisión del artículo presente en B₁

182. Interrogativa en B₁ y B₂, en S la modalidad es desconocida ya que no incluye en ningún caso el signo de interrogación, tampoco en los casos evidentes; en C entendemos que es afirmativa, pues hay especial cuidado en el aspecto de la puntuación.

185. y muchas] *om.* muchas S : presencia de la conjunción, como en Burgos. // escrito] escrito B₂ *v. ling.*

188. *om.* desees. S C] lo desees B₁ B₂:

^{xii} el ausencia: actualización del género del artículo.

Electra. – En cualquier edad lo deseo ver.

190 **Chrisothemis.** **Electra.** [Escena III]

Chrisothemis. – Muchas veces te he amonestado, hermana mía, que dejes estos tus llantos, y ahora que te veo en más peligro por ellos, deseo más que te consueles. Egisto y Clitemnestra, nuestra madre viendo, que tú diste la vida a Orestes, que temen no sea el cuchillo de la venganza, y que ahora lo provocas con quejas tan ahincadas, han
195 determinado ponerte en prisión, do ninguna lumbre veas, ni yo tu hermana pueda llorar contigo, para darte algún consuelo, ni nadie te vea a quien puedas tú contar tus deshonras. Por tanto, yo te ruego, mires cuán poco bien hacen tus lágrimas, y el remedio que en dejarlas hallarás.

Electra. – Chrisothemis, bien parece cuán poco has sentido la muerte de tu padre, pues
200 por amenazas te parece se deba dejar el dolor de ella.

Chrisothemis. – No el dolor, más las muestras de él.

Electra. – Ligero es el dolor cuyas muestras se pueden encubrir.

Chrisothemis. – ^{xiii} Pues yo te digo que debes guardarlas para otro tiempo, y hacer como los que navegan en tempestad, que no ponen al viento todas las velas, sino quitando todas
205 las más ocasiones que pueden de trastornarse el navío pasan su peligro. Así, tú recoge tus querellas con cordura en tu corazón, porque ahora no te aneguen, que después en bonanza, si la hubiere, las podrás tender.

Electra. – Hermana mía esos consejos de buscar placer que tú me das para ti los guarda, que tienes el placer en más que yo. Tú haciendo así como me aconsejas, vivirás en estos

196. desonras *alt.*] desventuras B₁ B₂ : coincidente con la lectura adífora sevillana. La variación de ‘desventura’, con el sentido de desgracia, infidelidad o desdicha (Autoridades, Tomo III, 1732) al término ‘desonras’, con una clara connotación condenatoria, resulta un tanto extraña dirigida como reproche de Chrisothemis a la hermana; si bien, por otro lado, supone el inicio de la confrontación entre ambas en la discusión dialéctica que sucede en la escena.

200. parece *om.*] parece que B₁ B₂ : como en Sevilla, omisión de la conjunción. // della] dello S : como en Burgos..

209. haziendo assi *tra.*] asi haziendo B₁ B₂: alteración del orden de los términos, ya en Sevilla// biuiras B₁ C] viuiras B₂ S *v.ling.*

^{xiii} En los dos testimonios de Burgos encontramos aquí: «Chriso. Ayo pues yo te digo» (Pérez de Oliva, 1528, lib. a v r); «Chriso. Ayo pues yo te digo» (Pérez de Oliva, 1531, lib. a v v) . En la edición Sevillana desaparece: «Chriso. Pues yo te digo» (Pérez de Oliva, 1541, lib. a v r). En las ediciones críticas de Atkinson, Peale y Calderón, se interpreta esta injerencia como una interjección. Córdoba coincide con la lectura Sevillana, donde no aparece.

210 palacios reales acatada y servida en las mesas do sirven con oro, dormirás en ricas camas,
vestirás ropas preciosas, gozarás de los frescores de los huertos, y las músicas y otros
placeres soberanos que los príncipes acostumbran, y serás bien amada de tu madre
Clitemnestra. Entre tanto yo sola sentada en aquella triste prisión que dices, me mantendré
de mis lágrimas, y el reposo del sueño tomaré acostada en la tierra dura. Quejarme he allí
215 do nadie de mí se duela, y al fin, vencida naturaleza con tantos trabajos, perderé la vida.

Entonces mi ánima tendrá^{xiv} compañía a la de mi padre, y yo mostrando mi amor, y él su
reconocimiento, me habrá sido muerte bienaventurada la que tal vida me encaminare.
Vete tú pues mi hermana, deja estos consejos que a mí me das, y aconseja a tu madre y a
Egisto, de quien eres grande amiga, que abrevien el tiempo de esta mi prisión, y que allí
220 me atormenten, hasta que todos hartéis vuestra crueldad en mí.

Chrisothemis. – Tales embajadas yo no las deseo hacer, mas haría de buena gana
cualquiera cosa, que para tu remedio fuese menester.

Electra – Mi remedio no está en tu poder.

Chrisothemis. – Ahora, pues en vano es mi tardanza en darte consejo, quiero ir do voy
225 enviada de mi madre con esta ofrenda de honor que me mandó llevar.

Electra. - ¿Qué es tu ofrenda?

Chrisothemis. – Es incienso y otros perfumes.

Electra. - ¿En cuyo honor se ha de quemar?

Chrisothemis. – En el de Agamenón, nuestro padre, sobre su sepulcro.

230 Electra. – Debe ser manera de celebrar su muerte.^{xv}

Chrisothemis. – No es sino deseo de aplacar su ánima, que a nuestra madre muchas veces
aparece en el sueño con horribles figuras, do ella espantada con tales visiones ninguna

213. dizes] dize *om.* S : error de omisión en S.

214. del sueño] de sueño B₂ S : coincidente con la variante de B₁ que incluye el pronombre.

218. Vete *alt.*] Ve B₁ B₂ S : conversión del verbo de imperativo a pronominal // y a Egisto *add.*] y egisto
B₁ B₂ : coincidente con la lectura sevillana que añade la preposición delante de cada nombre.

229. sepulcro B₁ B₂] sepulchro C S : esta es la única vez que aparece así transcrito sepulcro en S, en el resto
de ocasiones aparece coincidente con la forma de las ediciones de Burgos.

232. en el sueño *add.*] en sueño B₁ B₂ S : adición del determinante // con horribles *alt.*] en horribles B₁ B₂
S : variación de la preposición.

^{xiv} terna: término actualizado a tendrá

^{xv} Sentencia que Morales convierte en afirmativa. En las dos ediciones de Burgos es interrogativa.

hora reposa, mas antes le parece que tiene siempre arrebatado su espíritu con espantos del infierno que ningún placer de los de esta vida le dejan sentir.

- 235 Electra. – Las grandes maldades, Chrisothemis, ellas son vengadoras de sí mismas, que continuamente representándose delante el pensamiento de quien las cometió, lo atormentan sin poderse defender. Velando tienen tristeza y durmiendo los sueños se les tornan en semejanza de las penas que merecen. Porque es propiedad de la culpa traer consigo siempre el temor por compañero. Este nunca deja los culpados descuidarse en los
240 placeres, nunca olvidarse en las tristezas, antes metido dentro del alma, es allí su perpetuo atormentador.

- Así ahora nuestra madre habiendo sido causadora de tan grave mal las sombras temerá, los rayos que del cielo caen creará que son todos a ella enviados. ¿Cómo crees que podrá ella mirar la tierra, donde sabe que metió con sus maldades el cuerpo de su marido?
245 ¿Cómo será osada de alzar los ojos al cielo, donde sabe que está Dios^{xvi} que juzga los hechos de los hombres? Pues si la desventurada mereció no tener qué mirar, ¿qué quieres que mire sino la culpa de su maldad? Pero yo te ruego que me digas la manera de sus sueños.

- Chrisothemis. – Esta noche postrera soñaba que veía^{xvii} a Agamenón, nuestro padre, beber
250 en una fuente de sangre, así, herido como lo enterraron. Esto fue la causa principal, porque ahora voy a su sepulcro con estos olores, para que sean testimonio que lo tenemos en memoria, si por aventura él por no dejarse olvidar, mueve tales sueños.

Electra. – No es tan ligera cosa la muerte, que por humo de incienso se deba perdonar. Pero ve, perfuma el sepulcro de nuestro padre, que si por la madre no fuere agradable la

240. del alma *alt.*] en el alma B₁ B₂ S : variación de la preposición.

242. causadora] cansadora *sust.* B₂ : error de sustitución en B₂ no transmitido a C.

243. *om.* los rayos] y los rayos B₁ B₂ : como en S, omisión de la preposición // ella] ellas *add.* B₂ ; ellos *sust.* S : coincidente con la lectura correcta de B₁

247. que me *add.*] me B₁ B₂ : coincidente con S en la adición de la conjunción.

249. vey a *add.*] vey a B₁ B₂ S : adición de la conjunción antes del nombre.

250. Esto] Esta *alt.* B₁ : coincidente con B₁ y S, donde el demostrativo se relaciona con el sueño de Clitemnestra. // sueños *alt.*] ensueños B₁ B₂ S : variación del término en C las dos veces que se utilizaba en los testimonios anteriores (poco frecuente en la literatura de su tiempo. En el CORDE sólo se registran 16 casos en 9 documentos entre 1300 y 1600). Curiosamente, Morales sí que lo utiliza en la obra *Hécuba triste*, refiriéndose al sueño profético por el que Hécuba predice la muerte de Polixena: «aparta este ensueño de mi hija Policena» (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. O v p. 105 v)

^{xvi} en mayúsculas sólo en Morales.

^{xvii} vey a : actualización del verbo

255 ofrenda, serlo ha por la hija. Yo entre tanto iré a mi retraimiento, donde sola renueve mis gemidos.

Ayo. Coro. Clitemnestra.

[Escena IV]

Ayo. – Decid señoras, ¿es este el palacio real de Egisto vuestro príncipe?

Coro. – Esta es su morada.

260 Ayo. – ¿Quién es esta mujer poderosa que de allá sale tan acompañada?

Coro. – Es Clitemnestra su mujer.

Ayo. – Ella es luego por quien soy venido. Decirle quiero mi mensaje, que las alegres nuevas no quieren dilación. Señora excelente, Fanoteo^{xviii} tu amigo, por cuyo mandado yo he venido aquí, te envía por presente la embajada que te traigo, porque sabe él cierto
265 que la has de recibir con mucha alegría.

Clitemnestra. – Dime pues esa nueva de placer, que yo lo recibiré doblado por enviarla él, a quién Egisto y yo tanto bien queremos.

Ayo. – Orestes tu hijo cuyas fuerzas y osadía crecían con peligro de tu vida y la de Egisto, ahora que ya era de edad de ser temido, murió en unas fiestas. Éstas son las nuevas más
270 agradables a ti que él pensó poderte enviar.

Clitemnestra. – No me son tan agradables como piensas: porque no es ligera cosa alegrarse la madre de la muerte de su hijo. Ahora se despierta en mí un amor que primero estaba escondido. Como cuando suele el viento llevando la ceniza consigo dejar las brasas manifiestas que primero no se veían, así ahora quitado el temor que a mi hijo tenía con el
275 nombre de su muerte resplandece manifiesto amor, que antes no había sentido. En este punto combaten en mi corazón la seguridad de mi vida y la muerte de mi hijo: mi

258. palacio Real *add.*] palacio B₁ B₂ S : adición del adjetivo. Aclaración que por otro lado parece responder a las dubitaciones planteadas por el Ayo y Orestes, que preguntan al entrar en escena sobre la ubicación del lugar que están buscando.

260. esta *alt.*] esa B₁] esa B₂ S : variación del demostrativo.

272. de la muerte *alt.*] en la muerte B₁ B₂; en la muerte S : variación de la preposición.

274. tenía] tuue B₁ B₂ : coincidente con la variante del verbo presente ya en el testimonio sevillano.

275. antes no auia sentido *alt.*] le tenía no sentido B₁ B₂ S : variación de la sentencia, negativa en C, variando el verbo “haber” por “tener”, incluyendo además un adverbio temporal.

276. mi seguridad] la mi seguridad *add.* S : error de adición en S, del pronombre delante del posesivo.

seguridad demanda alegría, y su muerte no me la consiente. Pero justo es que yo me consuele, pues perdió la vida, que no podía durarle, sin que diese a mí la muerte. Mejor es que muera temprano, que después más tarde, culpado con mi sangre. Pero dime, yo te
280 ruego, si sabes la manera de su muerte.

Ayo. – Sé que los mancebos ilustres como él ordenaron con él unas fiestas^{xix}, do en presencia de muchas gentes aprobasen sus personas. En ella ordenaron ejercicios en que claro pudiesen mostrar todas sus destrezas. Hombres hubo de ellos, que en fuerzas y en armas y en ligereza hicieron grandes cosas; mas Orestes de todos hubo victoria. Y puesto
285 en medio del espacio, en la lindeza de su cuerpo y hermosura de su cara, parecía que la naturaleza lo hizo príncipe de todos. En él, uno solo, estaban puestos los ojos de cuantos había en aquellas fiestas. Los mancebos alababan su esfuerzo, los viejos su tiento, y las mujeres su mesura y gentileza, juzgándolo todos ser digno de gran señorío, y deseándole lo mismo.

Luego Orestes y aquellos nobles subieron a caballo, y partidos en dos partes representaban batalla. Aquí el caballo de Orestes, muy aquejado según la fuerza y presteza del que lo regía, cayó en tierra sobre Orestes, y el caballo se levantó luego, mas Orestes quedó muerto tendido. Parece que quiso aquel día la fortuna en presencia de tantas gentes mostrar su poderío, que a quien poco antes lo había puesto en la cumbre del placer de esta
295 vida, en un momento le abajó con la muerte. Luego por todo aquel espacio había una lluvia de lágrimas, con que la fiesta tornó tal, cuales suelen ser los días que claros amanecen, y anohecen con tempestad. Los de la ciudad encerraron el cuerpo de Orestes en una caja preciosa, en la cual lo envían para que en esta tierra sea sepultado.

277. su muerte] la su muerte *add.* S : error de adición del pronombre antes del posesivo.

281. como el ordenaron con el *alt.*] con el ordenaron B₁ B₂ S : alteración del orden y adición de la preposición, resaltando la naturaleza noble de Orestes y el resto de participantes de la competición.

283. hombres vuo] hombres vno *sust.* B₁ : error no transmitido a los testimonios posteriores // y en armas] y armas *om.* B₂ S : en la primera ocasión coincide con la segunda burgalesa y la sevillana, no obstante, en la inclusión de la preposición en la secuencia de destrezas que probaron los mancebos ilustres en las fiestas, coincide con la primera versión de Burgos, respetando la estructura anafórica de la secuencia.

285. que la naturaleza *add.*] que naturaleza B₁ B₂ S : adición del demostrativo.

288. juzgandolo todos *tra.*] todos juzgándolo B₁ B₂ S : alteración del orden de los términos.

290. subieron] subieron *sust.* B₁ : error no transmitido a los testimonios posteriores.

295. le abaxo *alt.*] lo abaxo B₁ B₂ : coincidente con S en la variación en el pronombre // la muerte *add.*] muerte B₁ B₂ S : adición del demostrativo ya presente en S.

297. de la *alt.*] de aquella B₁ B₂ : sustitución del pronombre, también en S.

298. embian] embio *sust.* S : coincidente en la persona del verbo con los testimonios burgaleses.

^{xix} En referencia a los Juegos Pílicos.

Clitemnestra. – Tales son los hechos de fortuna, que los que con una mano riega, con la
300 otra siega. Orestes mi hijo había crecido en virtud y fama, para que en él se mostrase cuán
poca firmeza hay en las cosas humanas. Ya es muerto y salió de la vida, según me cuentas,
por la puerta menos triste que de ella se puede salir. Ahora, mejor es aparejarle la sepultura
que en vano llorarle la muerte. Tú pues, mensajero que has sido de estas nuevas tan tristes
como seguras, dirás a Fanoteo que no me diste tanta alegría como él pensaba Mas primero
305 quiero que lo mismo digas a Electra mi hija, a quien mucho pertenece saber estas nuevas.
Decid, ¿sabe alguna de vosotras dónde la hallaremos? ^{xx}

Coro. – En su retraimiento queda ahora.

Orestes. Pílates. Ayo. [Escena V]

Orestes. – Ahora pues hemos^{xxi} cumplido lo que antes de este negocio conviene hacer,
310 esperemos aquí a mi ayo, porque según nos avisare de lo que le ha pasado, así nosotros
hagamos.

Pílates. – Yo confío, según tu saber, que habrá puesto a todos en descuido de tu persona.
Por tanto, tú ten el ánimo bien aparejado, no perdieses por alguna mengua la ocasión de
lo que has tanto tiempo deseado.

315 Orestes. – ¿Cómo crees tú, Pílates, que en mí habrá flaqueza alguna para este caso, viendo
el señorío de esta tierra, a mí debido por leyes y quitado por maldad? Ciertamente cuando
yo miro estos pueblos que a mí esperaban tener por señor ahora puestos en mando ajeno,
me parece que sería mayor hecho sufrir la ira que buscar venganza. Y cuando miro estos
alcázares altos a donde yo, siendo morador, estas gentes me habían de servir, no me
320 parece que es cosa tolerable tenerlos perdidos, sin perder la vida.

301. Ya *om.*] Ya el B₁ B₂ S : omisión del sujeto.

302. Agora; agora B₁ B₂] aora *om.* S : de las 53 veces que se utiliza el término en la obra, sólo en dos ocasiones aparece sin la ‘g’ en S. El punto y seguido sólo en la versión de Morales.

304. seguras] seguros *sust.* S : error no transmitido.

307. queda *alt.*] quedaua B₁ B₂ S : variación en la conjugación, del tiempo pasado al presente.

309. conuiene] conniene *sust.* B₂ : error no transmitido.

315. tu Pílates *add.*] tu B₁ B₂ S : adición del nominativo

317. mando ageno *alt.*] mano agena B₁ B₂ S : en la edición de Morales se concreta de forma más específica la referencia al gobierno de Micenas por parte del usurpador Egisto.

319. a donde *add.*] donde B₁ B₂ S : adición de la preposición.

^{xx} Conversión de afirmativa a interrogativa en este testimonio.

^{xxi} avemos: actualización del término como “hemos”

Pues si de aquí vuelvo el pensamiento al sepulcro de mi padre, que ahora venimos de ver, entonces del todo se me hinche el corazón de ira, y todas las otras partes de mi cuerpo parece que consienten en mi pasión. Entonces me parece que hay dentro de mí fuego bastante para quemar esta ciudad. Entonces me parece que el ímpetu me llevaría
325 arrebatado y sin orden a la venganza, si a tal tiempo tú y mi ayo, con mejor consejo, no me detuviereis^{xxii}. Así que no temas que flaqueza de ánimo me haya de impedir, mas debes antes creer que honra, amor, y señorío, y deseo de venganza, me llevan a este hecho tan determinado, que no es el deseo de la vida cosa bastante para detenerme un paso. Principalmente que, mirando yo los grandes hechos que otros hicieron solos, tengo gran
330 confianza viendo que para este caso llevo manos y fuerzas dobladas, pues sé cierto que ningún momento me has de faltar.

Píladés. – Tú sabes que nuestra amistad nos tiene tan ayuntados que ningún peligro es poderoso de apartarnos. Tu voluntad es la mía, y tú sientes lo mismo que yo siento, de tal manera que parece que no hay en nosotros sino un alma que mora en dos cuerpos. Por
335 tanto Orestes, ten de ambos tal confianza cual tienes de ti solo, y no dudes de meterme en cualquier peligro, donde podamos hallar tu honra y tu contentamiento, que yo en él haré que se parezca cuánto puede la verdadera amistad, de tal manera que las gentes que serán después de nosotros nos tomen por ejemplo.

Orestes. – ¡Oh Píladés! No me debe nada la fortuna, pues en recompensa de mi padre me
340 dio tal amigo. Y ahora me parece que no hay tan grave hazaña que yo no acabase^{xxiii} estando tú conmigo. Porque cuando estuviésemos en algún peligro, con el deseo de ver

333. Tu] Tn C *sust.*: error del cajista al variar la u por la n.

334. no ay en nosotros *tra.*] en nosotros no ay B₁ B₂] a nosotros no ay S : coincidente con los testimonios de Burgos en la preposición, pero alterando el orden.

334-5. Por tanto] Por ende *alt.* S : coincidente en la expresión con los testimonios de Burgos // Orestes ten *add.*] ten B₁ B₂ S : como en el caso anterior, se remarca el interlocutor

336. cualquier peligro *alt.*] cualesquier peligros B₁ B₂ S : variación al singular // en él *alt.*] entrellos B₁ B₂] entre ellos S : variación en la preposición y en el determinante, aquí en singular, necesario a raíz de la variante anterior donde se permuta el objeto también al singular.

337. que se *add.*] que B₁ B₂ S : adición de la forma átona.

339. deue] dene *sust.* B₂ : error de transcripción no transmitido.

340. acabasse *alt.*] cumpliesse B₁ B₂ S : adiafóra. Sustitución de cumplir por acabar. Parece responder a un cambio voluntario del sobrino, en el uso de un símil menos evidente, pero de igual connotación. C.f. nota al pie ^{xxii}

341. con el deseo *add.*] con deseo B₁ B₂ S : adición del artículo.

^{xxii} Detuviessedes (detuviessedes en B₁): actualización del término como detuviereis.

^{xxiii} 6. ACABAR. Significa también conseguir, obtener, y alcanzar. Lat. *Obtinére. Cónsequi. Impetráre.* (Autoridades, Tomo I, 1726).

tu persona salva sería yo dos tanto osado, y tú según tu esfuerzo y tu virtud, harías de manera que nos sobrasen fuerzas.

Píladés. – Cierta cosa es que el amor fortalece los corazones. Y en un peligro a do se
345 hallan dos verdaderos amigos, cada uno tiene dos vidas a cargo, por tanto, cada uno hace mucho más que si solo peligrase.

Orestes. – Ya pues no falta sino buena ocasión para nuestro hecho; del cielo la espero, en cuyo desacato se cometió tan gran maldad. Ayudadme, los que allá estáis, a limpiar de tan sucia fama la tierra por donde se ha divulgado la grave querrela de la muerte de mi
350 padre Agamenón. Y tú piedad, que sueles atar las manos en la venganza, suelta ahora las mías, que si te parecieren crueles cuando las vieres bañadas en la sangre de mi madre, mirando cuánto más debo a mi padre, te parecerán piadosas. Principalmente que mi madre, en el arrepentimiento de me haber engendrado, pierde el derecho de ser de mí acatada; y en ser tan mal ejemplo en la vida, merece la muerte de mano de quien sea más
355 cruel, porque teman, los que supieren, que todas las maldades tienen iguales castigos.

Ayo. ¿Qué hacéis aquí vosotros? ¿Queréis por ventura anticipar la ocasión que os aparejo?^{xxiv}

Orestes. – No, mi ayo, sino esperábamos te aquí, porque no errases buscándonos.

Ayo. - ¿Habéis aderezado^{xxv} la caja do has tú Orestes de fingir que viene tu cuerpo?

344. *ado add.*] *do* B₁ B₂ S : adición de la preposición.

346. *si solo om.*] *si él solo* B₁ B₂ : como en S, omisión del pronombre.

344. *desacato v. ling.*] *desacatamiento* B₁ B₂ S :

349. *donde*] *do* B₁ B₂ : como en S, uso del adverbio en su extensión larga.

350. *padre Agamenón add.*] *padre* B₁ B₂ : también en S, adición del nombre de Agamenón.

351. *en la*] *en om.* S : error de omisión en S no transmitido.

352. *mirando*] *y mirando add.* S : error de adición en S no transmitido.

353. *me aver tra.*] *averme* B₁ B₂ : coincidente con S en la alteración del orden que separa la forma pronominal del verbo.

359. *adereçado alt.*] *adornado* B₁ B₂ S : variación del adjetivo. En la edición cordobesa, el término adquiere una dimensión distinta si lo entendemos con el sentido de predisposición, más coherente con la situación que se relata (disposición del ardid de la muerte de Orestes) que en el sentido de engalanamiento sin más. Cf. ^{xxiv} // Orestes de fingir *tra.*] de fingir Orestes B₁ B₂ S : alteración del orden.

^{xxiv} Una vez más en Morales desaparecen los signos de interrogación, en dos sentencias claramente con intencionalidad inquisidora, en las que el ayo demanda explicaciones a Orestes y Píladés para confirmar que el plan sigue los cauces establecidos. Sí se conserva no obstante la interrogativa final de Orestes.

^{xxv} Puede entenderse con un doble sentido. El más evidente, de ataviar el féretro, costumbre, por otro lado infrecuente en los ritos funerarios de los siglos XV y XVI, ya que los ornamentos solían disponerse en el sepulcro definitivo o en la propia parroquia durante el novenario o los aniversarios de los fallecimientos

360 Orestes. – Aderezada está. Pero dinos, ¿han creído las nuevas de mi muerte?

Ayo. – Creídas están, según que tu madre muestra en su contentamiento, y Electra tu hermana en sus lágrimas y en sus llantos, tales que de compasión me he salido fuera.

Orestes. – Tú pues, mi ayo, torna a consolarla, y nosotros iremos por la caja de mi cuerpo fingido.

365 **Electra. Coro. Chrisothemis. Clitemnestra.** [Escena VI]

Electra. - ¿Qué haré, desventurada?^{xxvi} ¿Dónde iré que pueda esconderme de los males que me siguen? Decidme, gentes en quien mora piedad, decidme vosotras si hay lugar alguno. Ayudadme si podéis contra mi fortuna adversa, que en mí va mostrando todo su poder. Mas, ¿para qué, desventurada, demando socorro contra la fortuna, pues en mí no
370 tiene ya lugar sano donde dar nuevas heridas?^{xxvii} Ya tiene en mí consumido todo su poderío, ya me ha hecho tanto mal, que no me ha dejado bien do pueda ofenderme. Yo soy libre de sus manos, pero con gran daño mío, pues me ha traído nuevo principio a mis lágrimas más cruel y más bastante que ninguno ha sido.

Ahora ninguna esperanza queda enhiesta con la triste nueva de la muerte de mi hermano,
375 de la cual el consuelo que puedo tener es ver sus enemigos hacer alegrías por ella. Ahora

360. Adereçada] adornada B₁ B₂ S : cf. 355.

361. en su] *om.* su S : error de omisión de la preposición en S no transmitido.

362. en sus llantos *add.*] sus llantos B₁ B₂ S : adición de una segunda preposición

365. Mas *alt.*] Pero B₁ B₂ S : variación de la conjunción adversativa // *om.* socorro] yo socorro B₁ B₂ : como en S, omisión del sujeto.

367. Deziidme] Deziid B₁ B₂ S : quizás error de repetición por la imprecación que comienza inmediatamente después, donde ya aparece la orden con la forma pronominal // vosotras *atl.*] vosotros B₁ B₂ : en las versiones de Morales y Sevilla, esta sentencia se interpreta como una exigencia que Electra dirige directamente al Coro. En los testimonios anteriores, el sujeto es universal, tal vez en relación con que la demanda de consejo se dirige en las primeras líneas a las gentes.

371. Yo soy libre *alt.*] Ya soy libre B₁ B₂ : como en S, variación del adverbio por el pronombre.

374. ninguna] ningun *om.* S : error de omisión no transmitido.

375. alegrías] alegras *alt.* S : coincidente con los testimonios de Burgos.

(Martínez Gil, 2000). El segundo sentido, haría referencia a la preparación específica de la caja en tanto en cuanto sirviera al ardid planeado para dar entrada discretamente a Orestes: 6. m. desus. Prevención, disposición de lo necesario y conveniente para algo (DEL); también en Autoridades: 4. ADEREZAR. Significa también disponer, y preparar alguna cosa. Lat. *Paráre. Comparáre. Praeparáre. Adornare.*

^{xxvi} En las demás aquí hay una coma, el signo de interrogación sólo aparece en la edición de Morales. Ya hemos mencionado anteriormente, no obstante, como la cuestión de los signos de puntuación habitualmente quedaba relegada al criterio del corrector de imprenta, siendo raramente revisada esta materia por el propio autor. (Sebastián Mediavilla, 2012)

^{xxvii} Interrogación sólo aquí. Punto en las demás.

veré yo a Egisto y Clitemnestra más alegres y soberbios. Ahora los oiré contar entre sus placeres las muertes que a mí son causa de gravísimo dolor. Ahora confirmarán su muy sucio amor. Ahora hartarán su rabia de tomar venganza en los amigos de Agamenón.

380 ¡Oh soberano Dios que en lo alto moras! Dinos Señor, ¿dónde están tus orejas piadosas con que sueles escuchar las justas querellas que te envían las gentes? Tus rayos, vengadores de las grandes maldades que en la tierra se cometen, ¿dónde ahora los tienes escondidos^{xxviii} que no los echas para tomar venganza de los malvados Egisto y Clitemnestra? Que, sin temor de ellos, ni de tu poderío han quebrantado todas las santas leyes según las cuales las gentes viven en tu voluntad. ¿Cómo, Señor, no ves que, no
385 siendo castigados de tantas maldades, dan a entender a las otras gentes que no debes ser temido? Envía, Señor, tu ira sobre ellos, y parezca sobre la tierra tu gran poderío, porque los hombres no se olviden que solo Tú eres el que la gobierna. Y pues tú, Señor, has querido que para los buenos hubiese tanta crueldad, no seas a los malos piadoso.

Coro. – Sosiega señora un poco tus pasiones, ¡no consientas que hagan en ti tal estrago!^{xxix}

390 Electra. - ¿Cómo sosegaré yo, que con mi amor encamino la muerte a quien bien quiero?^{xxx} Mi padre, a quien yo mucho amaba, murió primero, y ahora mi hermano que heredó este amor. Pluguiese a Dios, pues tan desdichada soy en amar, yo pudiese convencer mi corazón que amase Egisto y Clitemnestra, porque, siendo así amados, fuesen destruidos.

395 Coro. - ¿Qué es esto señora, tu medida dónde está?

377. grauissimo; grauisimo B₁] grandissimo *alt.* S : coincidente con el superlativo de Burgos.

378. tomar vengança] tomar su vengança B₂ S *add.* : coincidente con B₁, error de adición de los testimonios posteriores no transmitido a C

383. santas B₂] sanctas : se conserva aquí la forma de B₂ por coincidir con la forma actual.

387. hombres] ombres *om.* S : error de transcripción en S

391. agora] aora *om.* S : agora] aora *om.* S : de las 53 veces que se utiliza el término en la obra, sólo en dos ocasiones aparece sin la 'g' en S cf.298.

392. *om.* yo] que yo B₁ B₂ S : omisión de la conjunción

^{xxviii} Interrogación en la original. Descartada por la imposibilidad de que la frase quede reflejada de forma coherente, máxime cuando vuelve a aparecer detrás de Clitemnestra, de forma que parece lógico pensar que se introduce aquí el final de la interrogación de forma prematura.

^{xxix} Signo de interrogación aquí, no presente en el resto de testimonios. Se interpreta como exclamativa, por la polisemia que el propio signo presentaba en estos primeros años, donde el signo de exclamación aún no se había desarrollado con una intencionalidad única particular.

^{xxx} Conversión de esta sentencia en interrogativa de forma explícita, al colocar el signo de interrogación.

Electra. – Donde no está mi pasión.

Coro. – Vuelve acá los ojos, ves aquí donde viene Chrisothemis, tu hermana, con quien podrás amansar tu congoja.

Chrisothemis. – Nuevas te traigo, hermana, las más alegres que pudiste desear.

400 Electra. - ¿Qué nuevas puede haber con que yo descanse, si no son por ventura de mi muerte? ¿O qué alegría puede entrar en mi pecho, donde es señora la tristeza?

Chrisothemis. – Las nuevas son, hermana, que es venido Orestes.

Electra. – Venido no será, si no lo han traído.

405 Chrisothemis. – Venido es, que ahora yendo al sepulcro de nuestro padre hallé todo el lucillo cubierto de flores, y la imagen de encima con una guirnalda. Y no puedo yo pensar quién sería osado de hacer tal fiesta al sepulcro de nuestro padre, si no fuese Orestes.

Electra. – Al sepulcro de nuestro padre ya Orestes no irá, hermana mía, sino para quedar en él.

Chrisothemis. - ¿Qué es esto que dices?^{xxxix} ¿Por qué viertes tantas lágrimas?

410 Electra. – Porque en la muerte de tal hermano ningunas son demasiadas.

Chrisothemis. - ¿Muerto dices que es Orestes?

Electra. – Muerto dice que es un mensajero que envió Phanoteo.

415 Chrisothemis. - ¡Oh desdichado mancebo de quien dependía la restauración de nuestra casa! Ya contigo murió la esperanza que tuvimos, de ver la muerte de Agamenón nuestro padre vengada, y restaurado su nombre.

397. Buelue] Torna B₁ B₂ S : variación del verbo. cf. 13 y 24 // hermana] hermano *sust.* S : error no transmitido

400. con que *add.*] que B₁ B₂ (falta la frase en S) // descanse *alt.*] desease B₁ : en el verbo coincide con B₂ variando el deseo por el descanso, sin bien, Morales añade antes la preposición, con la que se refuerza aún más la variante siguiente respecto al primer testimonio de Burgos, lo que puede ser un indicio de que se tratase de un error en B₂ que Morales enmienda a través de la adición que dota de contexto al verbo. El testimonio conservado de S en el que se han deteriorado estas líneas no nos permite descubrir si igualmente bebe de B₂.

^{xxxix} Punto en las demás, interrogación sólo aquí.

Electra. - ¡Oh Chrisothemis, hermana mía! ¡Qué sola has quedado a quien de buena gana convierta yo los ojos! Si tú quisieses ahora escuchar mis palabras con aquel amor que a tu padre debes, aún podrías librarme de tristeza.

Chrisothemis. – Yo oiré de buena gana lo que fuere para darte algún consuelo.

420 Electra. – Escucha pues atentamente lo que aquí dijere, que estas dueñas nuestras amigas serán fieles secretarias de lo que oyeren. Tú bien sabes, hermana mía, que el padre que a ti y a mí nos engendró, tenía en voluntad de darnos maridos cuales^{xxxii} perteneciesen a hijas de rey, y ponernos en tal estado que fuéramos habidas por las más dichosas de nuestro siglo, servidas y acatadas, teniendo hijos que se pudieran llamar nietos de
425 Agamenón, de donde fuera nuestro linaje extendido. Ahora, al revés, estamos abatidas, menospreciadas, amenazadas con muerte, desesperadas de haber maridos iguales a nuestra dignidad. No sé yo, pues, para qué tal vida la debamos tener en mucho. Por tanto, yo te ruego que nos hagamos herederas de la empresa de nuestro hermano y matemos estos tiranos, los cuales, al fin, matarán a nosotras si no los anticipamos; y dejaremos con
430 esto a las gentes, después de nuestros días, memoria grande de nuestro esfuerzo femenino. Y, de esta manera, esclareceremos nuestros nombres y seremos habidas por excelentes. Y de otra suerte, seremos siempre viles mujeres, tratadas como siervas y al fin muertas en olvido. Y no te espantes de tal recuesta. Porque si tu madre pudo, siendo mujer, matar el hombre a quien debiera dar si pudiera los años de su vida, ¿por qué no tendremos^{xxxiii}
435 nosotras esfuerzo de matar a quien nos tiene la muerte tan merecida? Créeme que la mayor parte de los grandes hechos es la determinación que para ellos se toma. Y, si te place tenerme compañía, yo te mostraré cuán cerca estamos de ser consoladas si es consuelo la venganza.

Chrisothemis. – Dueñas honradas, primero quiero rogaros que calléis lo que habéis oído,
440 pues la confianza que de vosotras se ha tenido os obliga a encubrirlo.

429. al fin *v.ling.*] a la fin B₁ B₂ S // dejaremos con esto *add.*] dejaremos B₁ B₂] dejarema om. S : adición para especificar la acción que llevará a la consecuencia.

430. *esfuerço*] *esfnerço sust.* B₁: error de copia, más adelante lee ‘*esfuerço*’

432. al fin *v.ling.*] ala fin B₁ B₂ S : cf. 426

435. tan *v.ling*] tanto B₁ B₂ : coincidente con S

436. *determinacion alt.*] *deliberacion* B₁ B₂ S : variación del sustantivo, de significado similar, aunque priorizando la osadía frente al razonamiento.

^{xxxii} qnales: error del cajista, sustitución de la ‘u’ por la ‘n’.

^{xxxiii} Ternemos

Coro. – Nosotras nos ofrecemos a hacer en esa vuestra empresa todo lo que pudiéremos; y así, señoras, seréis seguras, pues nos hacemos parte de este hecho que tendremos^{xxxiv} semejante cargo de encubrirlo.

445 Chrisothemis. – No lo digo por intención que tenga de hacer acometimiento tan ajeno de mis fuerzas, que no me he olvidado que soy mujer; sino dígolo por mi hermana, cuyo es este peligro. Ahora pues, Electra, respondiendo a lo que me has amonestado, digo que bien tengo considerada toda nuestra mala dicha; mas en la paciencia hay mejor remedio que en procurar venganza. Si nosotras tuviéramos tales fuerzas cuales eran menester^{xxxv}, bien me pareciera, como dices, que tan mala vida la trocáramos por fama. Pero bien sabes
450 que nuestras manos no son acostumbradas a tratar puñales, ni nuestros corazones bastantes a ver sangre vertida. Y así, nos hallaríamos en el acometimiento desamparadas de ánimo y de fuerzas, sin haber hecho otra cosa sino porque nos diesen cruel castigo. Y lo que dices de nuestra madre no es a propósito, pues tú condenas con eso tu atrevimiento. Yo, hermana mía, muchas veces he pensado que así es la fortuna como un río impetuoso
455 donde los que nadan según la corriente van seguros, y los que se esfuerzan a ir contrarios del agua, cansan en la porfía y perecen ahogados. Pues tú ahora no quieras ser porfiada contra la fortuna, porque si la obedeces, al fin saldrás a reposar a la orilla.

Electra. – En nadie hallo fe. Nadie tiene ley. No tengo, desventurada, socorro alguno entre las gentes.

460 Chrisothemis. – No es faltar en fe no querer ayudarte a perderte.

Coro. – Callad ya, señoras, que viene Clitemnestra.

Clitemnestra. – Pluguiese a Dios, Electra, que estos tus llantos se tornasen ya en rabia que te quitase la vida, porque acabases de llorarme mi descanso. Tú no dejas pasar hora sin

441. *essa alt.*] *esta B₁ B₂ S* : variación del demostrativo.

449. *pareciera; pareciera B₁*] *parecería alt. B₂ S* : coincidente con *B₁* en la conjugación subjuntiva en lugar de condicional.

452. *cruel castigo add.*] *castigo B₁ B₂ S* : adición del adjetivo.

453. *condenas con eso add.*] *condenas B₁ B₂ S* : adición // *tu atrevimiento alt.*] *su atrevimiento B₁ B₂ S* : Variante que cambia el significado en Córdoba, por la que Chrisosthemis juzga errónea la intención de su hermana en lugar de la de su madre a partir de la aclaración que añade la preposición y el demostrativo, y la variación del posesivo.

456. *cansan alt.*] *causan B₁ B₂ S* (*¿lectio faccilior?*) // *porfiada v.ling.*] *porfiosa B₁ B₂ S*

450. *perderte alt.*] *perder B₁ B₂ S* : adición de la forma pronominal.

461. *Callad ya add.*] *Callad B₁ B₂ S* : adición del adverbio de tiempo.

^{xxxv} Ternemos

^{xxxv} Meneste[r]: falta la r final. Error.

decirme maldiciones y no dejas lugar que no hinchas de gemidos. A todo el mundo dices
465 que fueras dichosa si la suerte de tu padre cayera sobre mí. Estas cosas no osaras tú decir
si aquí estuviese Egisto, mas presto vendrá^{xxxvi} a quitarme delante tan mala lengua como
es la tuya.

Electra. – Haz pues que venga presto aquel verdugo de tu crueldad, que dichosa seré yo
si fuere por el camino por do fue mi padre.

470 Clitemnestra. – Tu padre fue por camino que él mereció, pues fue tan cruel que a Ifigenia,
mi hija, que el engendró y yo tanto amaba, la sacó de mis brazos para llevarla a matar en
servicio de Diana. Escribíome el malvado que fuese a Áulide y llevase aquella miserable
doncella para casarla con Aquiles y, cuando la hube^{xxxvii} llevado, manifestáronme el
consejo de su muerte que habían tomado Agamenón y Menelao, fingiendo que Diana
475 tenía en su poder los vientos y que quería en precio de ellos la sangre de mi hija. Entonces
yo les rogaba que matasen a mí por ella y no quisieron serme tan piadosos. Esto viendo,
quisiera yo otra vez esconderla en mi vientre, porque ningún mal llegara a ella que no
pasara primero por mí. Más no pudiendo, la abrazaba y besaba sus ojos, y mezclaba mis
lágrimas con las suyas pensando en su mala ventura, y contemplando su simpleza virginal
480 según la cual, ella no sabía sino llorar con esta triste de su madre. Y así estando me la
quitaron de mis pechos con no menos dolor que si el corazón me arrancaran; y la llevaron
donde aquel su cuello, semejante al marfil adornado con oro, pasasen con cuchillo. Lo
cual, yo mirando, temía que Agamenón, vuestro padre, no hiciese en los otros mis hijos
lo que en vuestra hermana Ifigenia. Y, por tanto, quise más que muriese él culpado, que
485 vosotros inocentes. Mas pluguiera a Dios, pues me habíades de ser tales y tan
desagradecidos, que yo conservara a él porque hubiéades vosotros perenido.

Electra. – No es cosa difícil saberte responder si tú, para ello, me dieses licencia.

465. osaras *alt.*] osarías B₁ B₂ S : variación de la conjugación, del condicional al subjuntivo.

469. fue] fuere *iter.* S : coincidente con los testimonios de Burgos. Uso dos veces de la misma forma verbal:
«si fuere por el camino por do fuere mi padre» en S.

470. camino que *alt.*] camino qual B₁ B₂ S : modificación del relativo.

476. tan piadosos *alt.*] tanto piadosos B₁ B₂ : uso de la forma apocapada

480. de su madre *add.*] de madre B₁ B₂ S : adición del posesivo.

482. *om.* passasen] lo pasasen B₁ B₂ : omisión del pronombre.

484. Iphigenia] iphegenia *sust.* S : error de transcripción en S no transmitido.

^{xxxvi} verná

^{xxxvii} Vue C S ; huue B₁ ; oue B₂

Clitemnestra. – Di lo que quisieres, que bien sé que si aquí no hartas tu gana de maldecir buscarás otro lugar a donde lo digas con mayor ofensa mía.

490 Electra. – Tú bien sabes que estando el ejército de los griegos en Áulide para ir a la guerra de Troya, Diana les detenía los vientos; y que demandó después por precio de ellos la sangre de mi hermana. Yo no sé por qué dices que lo fingieron. Pues si ellos no podían ir, no es grave cosa que alguno matase su hija por empresa do había de poner su sangre. Y no era digna cosa que nadie tuviese en más el bien de alguna persona que la honra de
495 toda Grecia; la cual ha sido tan grande por aquella guerra, que no digo aun solamente que la muerte de tu hija Ifigenia fuera bien empleada, mas la de tantos nobles varones como quedaron muertos de heridas en los campos de Troya. Lo cual, bien considerado Ifigenia, mi hermana, cuando iba a morir decía – según he oído – que bienaventurada era su sangre, pues por ella Grecia había de ser honrada. Y que no tenía ella en tanto la vida como la
500 gloria de perderla. No sé yo cómo tú dices que iba triste y mudada^{xxxviii} a la muerte.

Cuanto más que, aunque fuera como dices, si te parece que porque Agamenón mató mereció muerte, haces ley muy mala para ti y no respondes a toda la culpa que te ponen. Porque, después de la muerte de Agamenón, es otra culpa principal haber casado con Egisto, donde bien muestras que te movió más el encendimiento de tu sucio amor que la
505 piedad que hubiste de tu hija. La cual se parece bien que tanto amabas, o que tanto te pesó de su muerte, pues los hijos que te quedan querrías matar. A mí amenazas siempre y a Orestes le diste penada juventud, y no vemos en ti sino señales de enemiga. Así que mis

489. adonde *add.*] donde B₁ B₂] para donde S : puede tratarse de una variante de S en la adición de la preposición con otra forma.

493. es] era B₁] ero B₂ : coincidente con S en la variante del pasado al presente.

495. aun solamente *alt.*] yo solo B₁ B₂] un solo S : puede deberse a una reinterpretación sobre S mediante la que se acondiciona la expresión para enfatizar el argumento de Electra.

500. triste y mudada *add. alt.*] muda B₁ B₂ S : innovación evidente, primero en la adición de un segundo adjetivo, y después, con la variación del que utilizó Pérez de Oliva, adjetivo que respondía al reproche de Clitemnestra respecto a las últimas palabras de Ifigenia, en las cuales, según defiende Electra, se mostraba conforme al sacrificio. Morales sustituye esta escueta referencia por una descripción mucho más dramática.

503. principal] priuncial B₁ : error no transmitido.

506. muerte *alt.*] suerte B₁ B₂ S : adíafora, variación del sustantivo. Las alusiones al sacrificio de Ifigenia sufren importantes mutaciones en el testimonio cordobés.

^{xxxviii} 1. MUDADO, DA. part. pass. del verbo Mudar en sus acepciones. Latín. *Mutatus. Commutatus.* 9. MUDAR DE SEMBLANTE O COLOR. Phrase que vale demudarse o alterarse, dándolo a entender en el rostro. Latín. *Vultum mutare.* (Autoridades, Tomo IV, 1734)

quejas son justas y mis manos no crueles. Yo no dejo el quejarme porque bien sé que este es el camino de ir do está mi padre.

510 Clitemnestra. – Con él estarías mejor que no acá para sernos enojo dela vida.

Electra. – Todos aquellos te son a ti enojosos que aborrecen las maldades.

Clitemnestra. – ¿Qué mayores maldades que las tuyas, ^{xxxix} que mí, tu madre, en mi presencia, dices estas injurias? Ni agradeces mis trabajos de parirte y criarte, ni acatas las leyes de naturaleza, ni temes mi poder. Pero yo soy la causa, que con demasiada blandura
515 cebo este tu atrevimiento. Si algún sentimiento tuviese ya tú estarías donde de estas tus querellas te hubieses arrepentido.

Electra. – No pienso yo jamás arrepentirme, antes quejarme siempre. Porque no tengo tales fuerzas cuales mi pasión había menester. Que si estas yo tuviera...

Clitemnestra. - ¿Qué hicieras?

520 Electra. – Lo que decir no puedo, porque ello fuera más que nadie puede pensar.

Clitemnestra. – Mas di algo de lo que hicieras.

Electra. – Fuera luego, rabiosa, a buscar a ti y a Egisto, acompañada de muerte y venganza, y donde os hallara, a crueles puñaladas que yo en vosotros diera, desenconara mi corazón y limpiara el mundo de tan gran fealdad como vosotros sois en él.

525 Clitemnestra. – ¡Oh bestia furiosa! Tanto es tu atrevimiento que osas de tu pecho descubrir tales palabras^{ixl}. Esas son bastantes para ser yo escusada en cualquier deliberación que sobre ti tomare. Tú pues, Chrisothemis, ven ahora conmigo, y esos

508. mis manos] tus manos B₁ B₂ S // no crueles add.] crueles B₁ B₂ S : aquí anticipa Morales la acción de venganza; mientras que en las ediciones anteriores la sentencia forma parte del discurso acusatorio de Electra, al permutar la frase «tus manos crueles» en referencia a Clitemnestra por la sangre vertida de Agamenón, aquí Electra excusa el futuro matricidio al disponer que su asesinato será llevado a cabo por manos «no crueles». // Yo no dejo el quejarme, porque bien sé add.] yo bien sé B₁ B₂ S :

513. parirte y criarte add.] criarte B₁ B₂ S : adición del verbo intransitivo, que refuerza la maternidad de Clitemnestra.

516. ouieses ; ouieses B₁ B₂] ouiese om. S : error de omisión no transmitido.

524. y limpiara] om. limpiara S : error de omisión de la conjunción no transmitido.

525. osas *alt.*] osases B₁ ; osasses B₂ : coincidente con S en la conjugación en presente en lugar de subjuntiva.

^{xxxix} Signo de interrogación partiendo en dos la pregunta de Clitemnestra. En las ediciones anteriores no hay signo de interrogación.

^{ixl} Interrogativa en Burgos. Afirmativa aquí. En S, como no se usa el signo de interrogación en ningún punto, es imposible determinar si sería coincidente con Burgos o Córdoba.

inciensos que no has llevado al sepulcro de tu padre quemaremos en nuestro altar, donde yo a Dios rogaré que estos mis sueños los aparte de mí y los convierta en daño de mis
530 enemigos.

Chrisothemis. – Hermana mía, bien te veo en estado, que habías menester mi compañía. Más bien sabes, que acatar cada cual a su madre es debido y natural.

Electra. - ¡Oh sola, desamparada de los vivos y los muertos! ¿Qué hare en la vida? Donde el mayor abrigo que otros suelen tener es a mí el mayor tormento.^{xli} Todos tienen en sus
535 madres un común reposo de amor, todos en sus hermanas placiente acogimiento, sino yo, triste, desventurada, que viniendo a ellas, echada con ondas de tempestad, las hallo más duras que los riscos a do las manos no pueden hacer presa. Pues decidme ¿qué haré, triste desamparada, sino demandar a la muerte socorro cada día?^{xlii}

Coro. – Ya, señora, no sabemos qué decirte, porque tus desventuras son mayores que
540 nuestros consejos. Ya no pensamos retraerte de tus lágrimas, sino acompañarte en ellas, como los marineros que en gran tempestad pierden el gobierno.

Electra. – Algo me habéis consolado en tener mi mal por tan grande. Pero decidme, yo os ruego, si sabéis algún otro semejante.

Coro. – Semejante fue lo de Anfiarao, que Erifile, su mujer, lo descubrió por un collar de
545 oro que le dio Hermione, y así lo sacaron a morir a donde él tenía adivinado^{xliii}.

Electra. – ¿Y hubo Erifile algún castigo?

Coro. – Su hijo menor la mató.

Electra. – Pues hubo venganza, no le faltó consuelo. Mas yo ,que padezco el mal sin esperanza de consuelo, ¿cuánto más creéis que soy desventurada, que los hijos de esa?

529. sueños *alt.*] ensuenos B₁ : coincidente con B₂ y S. cf. 249.

537. a do *add.*] do B₁ B₂ S : adición de la preposición.

541. *om.* como] baziendo B₁ ; vaziendo B₂] vaziendo S : lectura conflictiva en el resto de testimonios. En la edición de Morales directamente se omite el verbo.

545. adonde *add.*] donde B₁ B₂ S : adición de la preposición // el *alt.*] le B₁ B₂ S : variación del pronombre.

548. le falto *add.*] falto B₁ B₂ S : adición del pronombre, concretando la acción en la persona

549. de essa ; desa B₁ ; dessa B₂] desta *alt.* S: coincidente en el demostrativo con los testimonios de Burgos.

^{xli} No hay ningún signo de puntuación, sin embargo “Todos” empieza con mayúscula.

^{xlii} Interrogación sólo aquí.

^{xliii} Adeuinado

550 Coro. – Dios lo sabe, en quien están los secretos del tiempo venidero, mas ahora sepamos qué hombres son aquestos, que traen este peso. ^{xliv}

Orestes. Coro. Electra. Pílates. ^{xlv} [Escena VII]

Orestes. – Decidnos señoras, ¿cuál es la casa real de Egisto?

Coro. – Esta que tenéis delante. Mas decidnos, ¿qué buscáis en ella?

555 Orestes. – A la reina, su mujer, traemos aquí un presente muy deseado.

Coro. – Decid, ¿qué presente es?

Orestes. – El cuerpo de Orestes, su hijo, que le traemos aquí en esta caja.

Electra. – ¡Oh extranjeros! Quienquiera que seáis, yo os ruego me pongáis aquí ese cuerpo; lloraré sobre él la pérdida de mi esperanza, lloraré sobre él la caída de esta casa
560 de mi padre, lloraré sobre él la muerte de todo mi linaje.

Orestes. – Por tu ruego y por nuestro descanso lo haremos. Ves aquí la caja, dentro está él embalsamado.

Electra. – ¡Oh hermano mío! ¿De esta manera quiso Dios que se cumpliera la esperanza que de tu venida tuve? ¿Eres tú aquel que habías de venir a tomar venganza? ¿Eres aquel,
565 por ventura, que había de ser reparo de la casa de nuestro padre? ¿Aquel tan alabado que yo deseaba ver? ¿Dónde está tu esfuerzo? ¿Dónde está tu hermosura? ¿Así vienes, frío y sin hervor, al lugar de tus enemigos? ¿Así vienes a ser puesto en poder de quien tanto aborreciste? ¿Así te hizo mi mala ventura mudo, que no me respondes? ¡Oh furias que mi pecho estremecéis! Rasgadlo por medio, saldrá mi alma de este cuerpo donde es siempre
570 atormentada. Dejadla ir en los aires, porque se pueda apartar de mis ojos que siempre le muestra tales causas de dolor.

551. aquestos *v. ling.*] estos B₁ B₂ S

557. le traemos *alt.*] lo traemos B₁ B₂ S : variación en el pronombre // esta *alt.*] una B₁ B₂ S : variación del adjetivo, concretando la presencia sobre escena del féretro.

558. que seays *om.*] que vosotros seays B₁ B₂ S : omisión del sujeto.

561. haremos *alt.*] hare mas B₁ B₂ S : variación en la conjugación, que atañe aquí a Pílates junto a Orestes y modifica el sentido de la sentencia, que en el resto de testimonios supone una réplica más áspera.

567. hervor] fervor B₂ S : coincidente con el término tal y como aparece en el primer testimonio conservado, B₁

^{xlv} Morales añade una octava escena al separar en dos la séptima, dividiendo el encuentro de los hermanos y el desenlace en dos secciones: una primera en la que sólo intervienen Pílates, Orestes, el Coro y Electra, y eliminando del sumario de actores los personajes de Clitemnestra y Egisto.

Coro. – ¡Oh palabras bastantes para mover a compasión la misma crueldad!

Electra. – Mas si bien considero, tú, hermano mío, estás en el puerto y yo en la tempestad. La vida es el mar de tempestades que mueve la fortuna, y la sepultura es el puerto do
575 reposan los que han navegado. ¡Oh sepultura, casa perdurable de los que quiso bien la fortuna! En ti yacen los dichosos, apartados de los males y privados del sentido que es la puerta del dolor. En ti no moran cuidados. En ti no vanas esperanzas. Tú sola eres casa cual el hombre ha menester, aunque mal agradecida. A tu puerta deberían^{xlvi} siempre llamar los que tuviesen seso, y tú abrir a solos aquellos a quien deseases bien.

580 Coro. – Deja, señora, llevar este cuerpo, que con su presencia tú recibes más dolor.

Electra. - ¿Qué aprovecha llevarlo de aquí, pues donde quiera que fuere ha de ir mi corazón?^{xlvii} Antes dueñas, yo os ruego, me dejéis reposar sobre este ataúd, que en tener mi cuerpo cercano al de mi hermano recibiré algún consuelo.

Coro. – Manera es de consuelo dejar al dolor hacer sus primeros movimientos, porque
585 después de ellos se suele reposar. Por eso vosotros, mancebos, consentid que esta doncella amanse su corazón así acostada como la veis en el sepulcro de su hermano, y será también para vosotros descanso esta tardanza.

Orestes. – Decid, señoras, ¿es Electra esta doncella?

Coro. – Ella es.

574. el mar *alt.*] la mar B₁ B₂ S : variación del pronombre // de tempestades *om.*] de las tempestades B₁ B₂ S : omisión del pronombre.

575. casa *alt.*] morada B₁ B₂ S : la variación del sustantivo que efectúa Morales podría entenderse como una variante discursiva, según Fernández-Ordóñez, «Cambios muy frecuentes son sustituir palabras que quedan anticuadas (22e-f) y reemplazar un término muy preciso por otro de carácter o uso más general, esto es, un hipónimo por un hiperónimo o por un sinónimo común» (Fernández-Ordóñez, 2019, p. 400). El término /morada/ aparece en tres ocasiones en el texto, siempre en referencia al palacio real de Egisto. Puede intentar aquí distinguir entre la estampa regia, exclusiva, de los gobernantes de Micenas, y el carácter universal de la metáfora mortuoria.

576. que es la puerta] que la puerta *om.* B₂ S : coincidente con B₁. Error de omisión del verbo en B² y S no transmitido.

581. donde] adonde *alt.* S : coincidente con Burgos donde aparece el adverbio sin la preposición.

582. este ataúd *alt.*] aquesta sepultura B₁ B₂ S : La urna funeraria de Sófocles, que en la castellana y cristiana versión de Pérez de Oliva se transforma en “caja”, en la edición de Ambrosio de Morales despeja ya toda duda sobre las dimensiones, apariencia y forma (más adecuada a los ritos funerarios católicos). // *om.* mi] yo mi B₁ B₂ S : omisión del sujeto.

^{xlvi} devrian: deberían

^{xlvii} El signo de interrogación en Burgos se sitúa detrás de “aquí”. En Morales abarca toda la sentencia.

590 Orestes. – Sus palabras y su cara me tenían en duda. Sus palabras bien parecían de ella,
mas su cara no es aquella que solía en otro tiempo. Parece que el dolor tanto poder tiene
de destruir el gesto como el corazón. Esta vide yo otra vez, tan hermosa, que el nombre
de su hermosura ponía deseo de ser vista en todo el mundo. Entonces parecía que salía de
ella siempre un resplandor de alegría, y ahora la veo tal, que no sé quién desee verla sino
595 la sepultura, o quien amor le tuviere por respecto de su virtud.

Coro. – No te debes, extranjero, maravillar, que según los males que ha pasado, todos
hemos^{xlvi} pensado que ya no tuviera otra figura sino la de sus huesos.

Orestes. - ¿Qué es la causa de tantos males?

Coro. – La memoria de su padre y el deseo de su hermano, que aquí le traéis muerto.

600 Orestes. - ¿Esta doncella no tiene madre que la consuele?

Coro. – Esa es su mayor desconsuelo.

Orestes. - ¿Por qué le es causa de desconsuelo?

Coro. – Porque, esta doncella, llorando la muerte de Agamenón, su padre, que debes tener
sabida, y rogando a su hermano que la vengase, ha^{xlix} indignado tanto a Clitemnestra, su
605 madre, y a Egisto, que siempre le han procurado penada vida, y ahora la tienen amenazada
con prisión perpetua donde no sea visitada sino de sus enemigos.

Orestes. - ¡Oh doncella afligida, merecedora de mejor fortuna! Pluguiese a Dios, que
pudiese hallarte descanso siquiera con dar mi vida, que no penarías más en tu congoja.

Electra. - ¿Qué es esto que oigo? ¿Es venida aquí por ventura la piedad^l, o alguno tan
610 justo que, mirando mis injurias, dice aquesto? Como los animalejos que so el cielo
duermen, agravados con la humedad^{li} de la noche y su oscuridad^{lii} despiertan después

591. no es] nos es *add.* S : error de adición en S

598. le es causa] *om.* es causa S] le es *la* causa *add.* B₂: coincidente con B₁ en la omisión del artículo y la presencia del pronombre.

611. humedad] humildad *alt.* B₂

^{xlvi} Avemos: hemos

^{xlix} aquí aparece “a” del verbo haber sin h en todas.

^l interrogación en Burgos: «piedad? O alguno»

^{li} humedad: humedad. 1. HUMEDAD. s. f. Una de las que llaman primeras cuatro cualidades, la cual denomina el sujeto húmedo. Algunos dicen Humidad. Latín. *Humiditas*. FR. L. DE GRAN. Symb. part. 1. cap. 5. §. 2. Y assí vemos con la creciente de ella, crecer la humedad de los árboles y de los mariscos, y menguar con la menguante. (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{lii} escuridad: oscuridad

con el rayo del sol, así yo, adormida en las tinieblas de mi tristeza, despierto ahora a la lumbre de alguna justa compasión cuyas palabras oí.

Orestes. – Justa^{liii} es por cierto la compasión que se ha de ti, pues siendo digna del más
615 alto grado de fortuna, estás caída debajo sus pies.

Electra. – ¡Oh sólo uno en quien mora verdad y justicia! Dime, yo te ruego, quién tú eres, porque tenga yo tu nombre en mi pensamiento para serte siempre agradecida, pues mi suerte me ha traído a tal estado que no te puedo dar de otra manera el galardón.

Orestes. – Soy un hombre que navega en su sepulcro por las ondas de fortuna.

620 Electra. – Cosas me dices obscuras. Dime, yo te ruego, ¿la vida y la fortuna qué tienen que hacer con la sepultura? Cata que me quitas una grande esperanza que yo tengo de verme libre de sus enojos cuando, huyendo de ellos, me encerraren en el sepulcro.

Orestes. – Mi vida y mi fortuna están en mi sepultura no como muertas, sino como encubiertas, para que puedan pasar los peligros que de otra manera no podrían. Mas
625 después que se hallen en lugar seguro, ellas parecerán con espanto de quien las viere. Y si tú no estuvieses oscurecida^{liv} con tus pesares ya podrías ver bien claro quién yo soy.

Electra. - ¡Ay extranjero! Dímelo tú yo te ruego, que mi alma, ya cansada con diversos pensamientos, no tiene tanta lumbre de entendimiento como tu confías.

Orestes. – Si yo te dijese quien soy, no llorarías más ese cuerpo muerto.

630 Electra. – Pues si tu nombre es tal que con él yo dejaría mis lágrimas, ahora te ruego me digas alguno su contrario con que se me doblen, no me quites el consuelo que yo tengo en sentir mi piedad.

Orestes. – Mayor consuelo te sería mi nombre, que tus lágrimas.

635 Electra. - ¡Ay mancebo! Grande esperanza me ofreces con tus palabras, sino que yo por no perderla después con mayor dolor, no oso recibirla. Mira yo te ruego, no quieras

634.me offresces *om.*] me parece que me ofresces B₁; me parece que me offresces B₂; me parece que me ofresces S : omisión del intransitivo. Morales elimina la dubitación de Elecha, reafirmando el surgimiento de la esperanza con la venida de Orestes.

^{liii} Justa

^{liv} escurecida, escurescida en B₁

renovar mi alma para mayores penas, más antes, pues me ves en tal ansia, me declara ya quién eres, porque sosiegue mi pecho turbado con mil ondas de pensamientos.

Orestes. – Yo te diría mi nombre, mas no querría que estas dueñas que te acompañan lo supiesen.

640 Electra. – No debes temerlas, que éstas son mujeres fieles, a quien yo tengo encomendados mis secretos.

Orestes. – Pues toma, mira este anillo, que por él sabrás esto que deseas.

Electra. – Éste es el anillo de mi padre, Agamenón, que yo di a mi hermano Orestes para que siempre le renovase la memoria de mi padre y mía, y fuese la señal por yo lo
645 conociese si tornase mudado con la edad.

Orestes. – Ahora pues, mira hermana, reconoce mi cara, verás que soy Orestes disimulado con el nombre de mi muerte.

Electra. - ¡Oh hermano, oh lumbre, oh clara libertad! No ha sido menos decirme tu nombre que librarme de mi temprana muerte, cerca de la cual me tenía puesta el dolor de
650 la tuya. Ya veo tu cara y la conozco ya. Yo soy la más dichosa de cuantas nacieron, pues ahora en este punto me he mudado de increíble tristeza a igual grado de alegría. ¡Oh Dios poderoso, que a cargo tienes las justas peticiones! Ya, Señor, conozco cuán culpados son los que de ti desconfían. ¡Oh día alegre, que poco antes me parecía noche oscura^{lv}, y ahora en mis ojos resplandeces! Tú siempre quedarás en mi memoria para hacerte siempre fiesta
655 cuando tú tornares en los años de mi vida. En ti me vide sin esperanza, en ti sin consuelo, en ti sin deseo de vivir. Y después, en ti mismo con entera bienaventuranza. Parece que este placer había de ser tan grande que mi corazón fue menester que echase todos los otros para recibirlo. Ahora vosotras, dueñas mis amigas, ¿qué decís de mi fortuna?

642. *desseas alt.*] *desea*; *desea* B₁ B₂ : coincidente con S. Error de omisión en Burgos

644. *yo*] *ya sust.*. B₂ : coincidente con S y B₁. B₂ parece presentar una variante errónea.

649. *mi temprana muerte add.*] *la muerte* B₁ B₂ S : adición del adjetivo que remarca la injusta situación a la que Electra se veía abocada.

650. *y la om.*] *yo la* B₁ B₂ : omisión que permuta el sujeto por una conjunción

^{lv} *escura* : *oscura*

Coro. – Que ella es cual tú la mereces, y no cual confiábamos sino cual tuvimos deseada.

660 Pero tú, señora, con tantas señales de alegría, no descubras lo que tan discretamente viene encubierto. Y no hagas de manera que por gozar el placer, lo pierdas.

Electra. - ¿Cómo es posible, que fuera no parezca, lo que dentro no me cabe?

Orestes. – Encubre, Electra, yo te ruego, tu alegría, sino quieres llorarme la verdadera muerte. Porque si vieren tu placer, cual saben que tú no puedes tener con mi muerte,
665 tendrán^{lvi} claras señales de mi vida y, antes de cumplir mi empresa, seré sobresaltado y muerto.

Electra. - ¡Ay! Temor grande me habéis puesto, y bien bastante para poder hacer lo que me amonestáis. Pero en manera que no seamos sentidos te ruego, Orestes, que me digas algo de tu vida, que la mía en mi cara puedes ver cuál ha sido.

670 Orestes. – Esas hablas Electra son más largas que ahora me conviene, después yo te daré tiempo largo y seguro en que hablemos.

Electra. – Pues dime, a lo menos, el mensajero de tu muerte y este que te acompaña ¿quién son?^{lvii}

Orestes. – El mensajero es el ayo a quien me diste que me criase, y este es Pílates, un tal
675 amigo cual puedes ver, pues por medio de tantos peligros me acompaña. El cual has de tener por otro hijo de Agamenón^{lviii}, como hermano tuyo y mío.

Electra. – Bien muestra en su virtud, pues así guarda el amistad, que él lo merece todo.

Pílates. – No es difícil cosa seguir el amistad por cualesquier peligros, cuando para guardarla hay mayores causas que para guardar la vida.

659. y no *om.*] y tal no B₁ B₂ S : omisión del demostrativo.

670. largas v. *ling.*] luengas B₁ B₂ S

671. hablemos *alt.*] hablamos B₁ B₂ : coincidente en la variante del tiempo verbal con S (*¿idudicum?*), coherente con la acción futura que plantea Orestes.

672. alomenos v. *ling.*] almenos B₁ B₂ S // que] que que *iter.* B₁ : error de repetición no transmitido

^{lvi} ternan: tendrán

^{lvii} Signo interrogativo sólo en Córdoba.

^{lviii} Agamenuon *add.* : error.

Electra. – Sí oigo^{lxi}, y tales cuales oír más deseaba.

Clitemnestra. - ¡Oh, tú Orestes! ¿Cómo puedes quitar a mí la vida, de quién tú la recibiste?

Electra. – Como recibiera de ti la muerte si otra vez en tu poder lo tuvieras.

705 Clitemnestra. - ¡Oh traidor! ¿Cómo pudiste sacar la sangre del pecho de donde tú mismo sacaste leche con que te criaste?

Coro. – En el pecho la ha herido. Cruel cosa es oírlo.

Electra. - ¡Qué maravilla es que Orestes hiera el pecho debajo del cual estaban los deseos de su muerte!^{lxii}

710 Clitemnestra. – Ahora, pues en el cielo no ha habido quien esta maldad estorbese, a vosotras, Furias Infernales, deo por vengadoras, para que con vuestros espantos no dejéis a Orestes gozar de la lumbre de esta vida, la cual yo, de sus manos muerta, ya pierdo de mis ojos.

715 Coro. - ¡Oh casa desventurada, llena de sangre y muertes! En ti no oímos sino voces de los que heridos a cuchillo pierden la vida.

Electra. – Orestes viene, la mano sangrienta y el puñal.

Orestes. – Ya no temerás, Electra, más a tu madre, ya no oirás las injurias que te decía. Ves aquí, en este puñal, la sangre de su corazón.

Coro. - Cosa temerosa de ver, y triste de pensar.

702. *oyr alt.*] yo B₁ B₂] oyo *add.* S : parece este ser el caso clave de filiación, por el cual, Morales enmienda la lectura errónea de S de adición por atracción, acondicionando el verbo a una forma más coherente para el sentido de la frase, originalmente: «las cuales yo mas deseaba» (1528, l.869, B₁) (1531, l. 896, B₂).

704. de ti *alt.*] en ti B₁ B₂ S : variación en la preposición. S // tuvieras] tuviera *om.* B₁ B₂ : Más correcta la lección de S y C, puesto la acción hace referencia al poder en manos de Clitemnestra, de forma que coincidan sujeto (segunda persona), objeto (poder) y forma verbal.

705. de *alt.*] en B₁ B₂ // sacar la *add.*] sacar B₁ B₂ S : adición del determinante

708. hiera] hiere *alt.* S : coincidente con los testimonios de Burgos. Variación del modo en S.

711. *om.* furias] las furias B₁ B₂ S : omisión del determinante // no] nos *add.* S : error de adición no transmitido.

712. de sus manos muertas *tra.*] muerta de sus manos B₁ B₂ S : alteración del orden.

714. *om.* Cosa] O cosa B₁ B₂ S : omisión de la interjección // *om.* no] ya no B₁ B₂ S : omisión del adverbio

715. los que] los *om.* S : error de omisión de la conjunción no transmitido.

^{lxi} Oyo: actualización del término a ‘oigo’.

^{lxii} Signo de interrogación, utilizado indistintamente para las interrogativas y exclamativas. Aquí la sentencia es exclamativa de forma explícita.

- 720 Orestes. - ¿Por qué lloras, Electra? ¿Pésate por ventura de lo que yo he hecho?^{lxiii}
- Electra. – No lloro yo porque hubo^{lxiv} Clitemnestra tal muerte, sino porque la mereció. Quisiera yo que ella hubiera sido tal que sus hijos deseáramos su vida con aquel ansia que procurábamos su muerte. Pero pues ella tuvo la causa, nosotros no tendremos^{lxv} la culpa.
- Coro. – Mira, señora, que viene Egisto.
- 725 Electra. – Escóndete, hermano, detrás de esas puertas, que yo lo aseguraré para que, entrando, lo mates en descuido.
- Orestes. – Ven presto, Pílates, conmigo.
- Egisto. – Decid vosotras, sabe alguna, dónde están unos hombres extranjeros que dicen ser muerto Orestes.^{lxvi}
- 730 Electra. – A mí lo debes preguntar, a quien suelen venir primero las malas nuevas.
- Egisto. – Pues dilo tú si lo sabes.
- Electra. – Aquí vino un mensajero que contó la muerte de Orestes, y después llegaron dos hombres con su cuerpo. Estos están ahora con Clitemnestra, la cual, con la muerte de su hijo, debe estar mudada en nueva figura. Ve tú, pues, a tenerle compañía, que yo sola
- 735 quedaré aquí llorando la muerte de mi hermano que es para otros grande alegría.
- Egisto. – Grande es tu confianza, pues aún no te quieres dar por vencida de la fortuna que tanta guerra te hace.
- Electra. – Ya veo que por fuerza es darme por vencida.

721. yo] ya *sust.* S : coincidente con los testimonios de Burgos. Error de sustitución en S que permuta el sujeto por un adverbio

724. Mira *alt.*] Ved B₁ B₂ S : variación del verbo // señora *alt.*] señoras B₁ B₂ : coincidente con S en la delimitación de la advertencia a Electra.

725. detrás de *add.*] detrás B₁ B₂ : coincidente con S en la adición de la preposición // yo lo] yo *om.* S : coincidente con Burgos en la inclusión del pronombre en referencia a Egisto, necesario para la correcta estructuración de la sentencia.

730. venir primero *tra.*] primero venir B₁ B₂ : coincidente con S en la alteración del orden // *om.* las] todas las B₁ B₂ S : como en S, omisión del indefinido.

^{lxiv} Interrogación sólo aquí.

^{lxiv} Huuo en B₁; ovo en B₂ y S, uvo aquí.

^{lxv} Ternemos

^{lxvi} Interrogativa en los testimonios de Burgos, con doble interrogación en B₁: «que dizen ser muerto? Orestes?» (Pérez de Oliva, 1528, lib. b vi v)

Egisto. – Pues ahora, lo que por fuerza hicieres, no te recibiremos en cuenta, sino los
740 malos deseos que siempre has tenido, en pena de los cuales yo haré que pases tal vida,
que todos entiendan cuanto deben ser temidos los poderosos. Vosotras mujeres, haced
que esta puerta no se guarde a nadie, porque todos vengan a ver este difunto y así perezcan
los pensamientos y malos deseos que algunos tuvieron contra mí, confiando en la venida
de su Orestes; y sea yo seguro y acatado como a príncipe se debe.

745 Coro. – Nosotras seremos pregoneras de tu próspera fortuna.

Egisto. – ¡Oh casas reales do los días pasaba con temor y las noches en sobresalto! Ahora
que ha salido de vosotras la sospecha me seréis muy alegre morada, donde yo, vengado
de mis enemigos, con mis amigos gozaré los placeres reales. Ya no es tiempo de armas,
ni de pensar en muerte, sino de emplear la vida en fiestas de alegría. Quiero ir a
750 Clitemnestra porque su placer y el mío crecerán cuando fueren juntos. ¿Pero qué hombres
son estos que vienen a mí demudados?^{lxvii} ¿Sus puñales sacan de lugares escondidos?^{lxviii}
¡Oh desventurado de mí, que aquellas manchas de sangre señales me son de lo que quieren
hacer!

Orestes. – Así merecen tales reyes en sus casas ser recibidos.

755 Egisto. - ¿De qué manera?

Orestes. – De la que ves que tendremos^{lxix} si sabes para qué se suelen sacar los puñales.

Egisto. - ¿Qué os he hecho yo, mancebos?

Orestes. – Mayores males que con tu vida puedes pagar.

Egisto. - ¿Vosotros no teméis el castigo que habréis de los míos?

760 Orestes. – No es tuyo lo que hurtaste.

744. como a] como *om.* S : omisión de la preposición en S.

746. *om.* pasava] yo pasava B₁ B₂ : coincidente con S en la omisión del sujeto.

748. *om.* con] y con B₁ B₂ S : omisión de la conjunción.

752. *om.* manchas] sus manchas B₁] son manchas B₂ S : omisión del posesivo o del verbo.

756. sabes] sabeys *alt.* S : coincidente con Burgos. Lectura errónea en S. // se suelen] *om.* suelen S : coincidente con Burgos, en Sevilla se omite el pronombre.

^{lxvii} Interrogación sólo aquí.

^{lxviii} Interrogación sólo aquí.

^{lxix} Ternemos

Egisto. - ^{lxx}Ahora conozco que tú eres Orestes. El cual, si tuvieses memoria de la virtud de tu padre, me habrías compasión.

Orestes. – Cuanto él fue mejor tanto más tu mereces la muerte.

765 Electra. – Hermano, no dilates la muerte de este. Y, si por ventura cansaste tu brazo en la muerte de tu madre, dame ese puñal, que yo con él en un momento le daré mil heridas.

Orestes. – No es este el lugar donde ha de morir. Quiero que lo matemos do él mató a nuestro padre, porque viendo que de él se toma así venganza, le sea la muerte doblada.

Egisto. – Llevadme pues presto, que no hay mayor tormento que la vida con hora determinada de morir.

770 Orestes. – Esa es otra causa porque no mueres tan presto. Queremos primero atormentarte con dejarte pensar el estado en que te hayas.

Egisto. – Dadme presto la muerte, pues la vida no me queréis dar. Mirad que el don que os pido a los enemigos no se suele negar.

775 Electra. – Nunca Egisto demandó cosa con tanta razón como la muerte, según la tiene merecida. Tú, hermano, no se la niegues, mas antes cumple esta su voluntad cuan presto pudieres, pues que presto la fortuna suele quitar sus buenas ocasiones, ve pues a cumplir esta tan justa venganza, que yo, y ésta mi compañía, te seguiremos.

Orestes. – Ten, Pílates, de ese otro brazo, llevaremos a éste do reciba el galardón de su merecimiento.

780 Egisto. – Corona, estado y señoríos, lazos que sois de la muerte, quedaos ahora a escarnecer los otros hombres, que conmigo hecho habéis ya vuestro oficio.^{lxxi}

FIN

761. Egi. – Agora conozco que tu eres Orestes] O desventurado yo, agora conozco que estoy en las manos de mis enemigos. Agora conozco que tu eres Orestes B₁ B₂] Egi. O mis enemigos. Agora conozco que tu eres Orestes. : en S se suprime la primera frase de los lamentos de Orestes, posiblemente debido a un salto de línea. Morales, directamente suprime aún más el parlamento, empezando por la segunda aseveración.

767. *assi alt.*] tal B₁ B₂] *om.* S : adíafora; variación del demostrativo, de significado similar.

781. A Dios gracias *add.* S : el testimonio sevillano añade esta sentencia antes del colofón.

HÉCUBA TRISTEⁱ

Tragedia que escribió en griego el poeta Eurípides, y el Maestro Hernán Pérez de Oliva, natural de Córdoba, tomando el argumento y mudando muchas cosas, la escribió en castellano.

ⁱ En las ediciones subsiguientes, el título sufre algunas alteraciones. La edición de Benito Cano, aunque sigue con denostada fidelidad el texto de Morales, suprime la referencia a la procedencia cordobesa. La edición de López Sedano la incluye en la colección del Parnaso Español como la traducción de la original griega, al igual que en el caso de *La venganza de Agamenón* como: «HECUBA TRISTE. Tragedia de Eurípides. Traducida por el mismo Autor [Pérez de Oliva].»

Argumento de la Tragedia .

Cuando los griegos, dejando ya a Troya destruida, navegaban para su tierra, llegaron a Traciaⁱⁱ junto a aquella parte donde estaba el sepulcro de Aquilesⁱⁱⁱ. Deteniéndose pues allí, para concertar su navegación y esperar los vientos, fingieron los Poetas^{iv} que el alma de Aquiles se les mostró sobre su sepultura, pidiéndoles le matasen sobre ella, como en sacrificio, a Policena^v, hija del rey Príamo^{vi}, pues él se la había prometido por mujer^{vii}, y queriéndosela dar, Deífobo^{viii}, amando mucho a Policena, por celos que de esto tenía, con ayuda de Paris, le mató^{ix}. Los griegos, acordándose de los grandes hechos de Aquiles,

ⁱⁱ Tracia (en el texto 'Thracia'), región indoeuropea de la península de los Balcanes, que comprendía parte de las actuales Bulgaria, Grecia y Turquía. Limitaba con Macedona, y las fronteras naturales del mar Egeo y el Danubio. Es mencionada en la *Iliada* por primera vez, donde se ensalza su destreza en la forja de armas y el esplendor de sus corceles. En términos similares la define Eurípides en *Hécuba*, a través de las palabras del espectro de Polidoro: «siembra esta riquísima llanura del Quersoneso, gobernando con su lanza a un pueblo aficionado a sus caballos» (Eurípides., 1977, p. 449 v.10). Tracia también es el escenario de uno de los doce trabajos de Hércules: el robo de las yeguas antropófagas del rey de Tracia Diómedes. Herodoto describe a los tracios como una sociedad tribal, caracterizada por su arrojo. Su cultura introduce la idea de la transcendencia del alma como entidad inmortal. Hécuba estaba vinculada a este reino como descendiente del rey de Tracia, Ciseo para Eurípides y Virgilio, (Homero, sin embargo, la vincula a Frigia como hija del rey Dimante,). Tracia apoyaba a sus vecinos troyanos en el conflicto bélico con los griegos.

ⁱⁱⁱ Aquiles (en el texto 'Achiles'). Agamenón en la *Odisea* describe los rituales funerarios dedicados al héroe aqueo, cuyos restos tras la cremación permanecerían en un portentoso túmulo visible desde las costas, tanto por su relación con el océano siendo hijo de la nereida Tetis, como para enlazar su sepultura como símbolo del faro, de serena guía para las naves griegas. La situación exacta de este túmulo presenta diferentes localizaciones en la mitología y en la lírica. Sobre las diferentes fuentes literarias que contemplaron el culto a Aquiles a partir de la localización de su mausoleo, puede consultarse la dilatada investigación de Marta Oller Guzmán (Oller Guzmán, 2004).

^{iv} La alusión aquí a los 'Poetas', en lugar de a los griegos, puede deberse a la referencia de las fuentes de las que toma Pérez de Oliva el relato sobre el sacrificio exigido de Polixena, que no aparece en la *Iliada* y sobre el que se han recogido diferentes versiones en la poesía épica y lírica clásica, desde los *Cantos Cípricos* en el *Iliupersis*, pasando por el Pseudo-Apolodoro, Ovidio, Higino, Dictis y Pausanias, También se han ocupado de este episodio los dramaturgos griegos, Eurípides y Sófocles, y los latinos, Virgilio y Séneca.

^v Policena, comúnmente traducida al castellano como Polixena, hija de los reyes troyanos Hécuba y Príamo. Resulta llamativo que Morales descartase la castellanización del personaje de Electra (Elecha, en las ediciones anteriores a su recopilación) y sin embargo aquí utilice el nombre con una transcripción que parece responder al afán por adaptar su pronunciación a la lengua vernácula, sustituyendo la 'x' por la 'c'.

^{vi} Príamo: rey de Troya durante su caída frente al ejército de Agamenón, esposo de Hécuba y padre de Héctor y Polixena. La *Iliada* recoge su encuentro con Aquiles para solicitarle el cuerpo de Héctor, bajo la protección del dios Hermes, firmando con éste una tregua para la celebración de los funerales del heredero troyano. En la *Eneida* se narra su muerte por el hijo de Aquiles, Neptólemo.

^{vii} Para poner fin al enfrentamiento, Príamo otorga a Polixena como esposa por Aquiles a cambio de que éste abandone a los aqueos. En otras versiones, es Agamenón quien promete desposar al guerrero con una de las hijas de Príamo tras la victoria.

^{viii} Deífobo (en el texto, 'Deiphobo'), es el segundo hijo de Príamo y Hécuba, después de Héctor. Su participación como líder de las huestes troyanas se ensalza en la *Iliada*. Tras la muerte de París, toma a Helena por esposa. En la *Eneida*, él mismo narra la traición de su esposa, entregándolo desarmado a Menelao y Ulises cuando Troya es asaltada.

^{ix} En el ardor de sus amores, Aquiles confiesa a Polixena su única debilidad. La joven troyana confabula con su familia para engañar a Aquiles, y haciéndole creer que acude a desposarse, le exigen que vaya desarmado al templo de Apolo. Allí le aguardan Paris y Deífobo para acabar con su vida. La mayoría de las versiones (Quino de Esmirna en las *Posthoméricas*; Sófocles en *Filoctetes*; Ovidio en *Metamorfosis*;

deseando honrar su memoria, determinaron sacrificarle a Policena como él lo pedía. Díose a Ulises^x el cargo: que se la tomase a Hécuba^{xi} su madre y la trujese para el sacrificio. Ella vino de buena gana a padecer la muerte, dejando la vida que en vil servidumbre había de pasar.

Queda Hécuba a la ribera del mar, llorando con el nuevo pesar de la muerte de su hija y renovando con él sus pasadas desventuras. En esta ocasión, se le ofrece otra más fresca y no menor que todas ellas. Porque, estando así en su llanto, vido venir por las aguas de la mar un cuerpo pequeño, muerto a cuchillo, y llegado^{xii} con las ondas a la orilla; conoció ser el de Polidoro^{xiii}, su hijo. Habíalo enviado el rey Príamo con mucho tesoro a Polimnéstor^{xiv}, rey de Tracia, cuando las cosas de Troya comenzaron a tener peligro, para que lo criase y lo animase a la restauración de Troya y de su linaje y reino si, como ya temía, ella fuese destruida.

Virgilio en la *Eneida*, Higinio en *Fábulas*) confieren su muerte al dios Apolo, unas veces encarnándose en Paris, otras, guiando sus flechas, retomando las profecías que sí aparecen mentadas en la *Iliada*, por boca de Tetis, Héctor, y su caballo Janto. Eurípides, sin embargo, otorga la muerte al mortal París (en *Andrómaca* y en *Hécuba*). La participación de Deífobo por los celos que sentía de Aquiles la recoge Higinio en *Fábulas*: «Así pues, los dánaos inmolaron junto a su sepulcro a Polixena, hija de Príamo, que fue una doncella hermosísima, por cuya causa Aquiles – por pretenderla y haber hablado con ella- fue asesinado por Alejandro y Deífobo.» (Higinio, 2009, p. 198)

^x Ulises (en el texto transcrito como ‘Vlixes’), u Odiseo, es otro de los protagonistas principales del conflicto troyano, junto con Agamenón y Aquiles, destacando por sus cualidades guerreras, pero especialmente como brillante estratega, siendo el responsable del ardid del caballo para lograr la victoria griega, recompensado con las armas de Aquiles. La épica homérica lo define por el rasgo de la astucia y el pragmatismo. Frente al idealismo de Aquiles, que elige morir honrosamente en el conflicto antes que vivir una larga vida sin heroicidad, Ulises no duda a la hora de tomar decisiones menos decorosas para beneficio del ejército o los hombres a su cargo, como ejemplifica la exigencia de Polixena a la reina troyana. De los grandes tragediógrafos sólo Sófocles y Eurípides trataron su historia, ofreciendo una versión menos amable del héroe de Ítaca. Los dos dramaturgos inciden en el carácter calculador y persuasivo, carente de escrúpulos para conseguir sus fines, en las tragedias de *Ayax* y *Filoctetes* de Sófocles, y en la *Hécuba* de Eurípides que también lo menciona en *Las troyanas*.

^{xi} Hécuba: reina de Troya durante su caída, segunda esposa de Príamo y madre de Polixena, Héctor, Paris, Deífobo y Polidoro, que aquí se mencionan; además, era madre de Creúsa, Laódice, Casandra, Pamón, Polites, Antifo, Hipónoo y Troilo. Hija de Dimas, rey de Frigia, en Homero; del rey tracio Ciseo en Eurípides y Virgilio; y de la deidad río Sangario en el Pseudo-Apolodoro. Tras la victoria sobre Troya, los principales caudillos se repartieron a las mujeres troyanas, quedando Hécuba para Ulises. Según la mitología griega acabó sus días transformada en una perra, con diferentes testimonios sobre la causa de esta metamorfosis: en Eurípides Polimnéstor predice su cambio, conocedor de éste por el oráculo tracio Dioniso. Este mito es recogido también por los autores latinos Cicerón, Ovidio, Higinio, Séneca, Servio y Quinto de Esmirna. Dictis alega como motivo las imprecaciones que sin descanso lanzaba al ejército enemigo, como ladridos.

^{xii} En Benito Cano se lee aquí erróneamente ‘llegando’.

^{xiii} Polidoro: hijo menor de Hécuba y Príamo, entregado a su hermana Ilíona, esposa de Polimnéstor rey de Tracia, para que creciera seguro. En la *Iliada*, Polidoro no llega a escapar de Troya y es asesinado por Aquiles.

^{xiv} Polimnéstor: rey de Tracia, esposo de la hija de Príamo Ilíona. Tras la muerte de Príamo, según Eurípides y los latinos (Virgilio en la *Eneida*, Ovidio en *Metamorfosis*), asesina a Polidoro para quedarse con el tesoro.

Mas Polimnéstor, olvidado^{xv} con la vil codicia del tesoro, el amor y la fe que a Príamo debía, lo mató secretamente y echó su cuerpo en el mar; y así llegó, como decíamos, donde Hécuba lo halló.

Ella, movida con el dolor y con la saña para la venganza, envió a llamar disimuladamente a Polimnéstor que había venido a visitar al rey Agamenón, diciendo le quería mostrar donde quedaba enterrado en Troya más tesoro, para que, sacándolo de allí, se lo guardase también a Polidoro. Él vino con dos hijos suyos, y a estos mató Hécuba con ayuda de sus mujeres^{xvi}, y a Polimnéstor quebró los ojos^{xvii} después de haberle hecho ver con ellos la muerte de sus hijos. Polimnéstor se queja a Agamenón y le pide venganza de Hécuba. Ella se defiende, y él, entendiendo el justo dolor con que se movió y la fealdad del hecho con que Polimnéstor le dio la ocasión, libra a Hécuba de la pena para que él la pedía.

Personas de la Tragedia

El alma de Polidoro^{xviii}. *Ulises.*

Hécuba. *Policena.*

Coro. Y son las mujeres *Polimnéstor.*

Troyanas que a Hécuba *Agamenón.*

acompañan.

El alma de Polidoro^{xix}.

[Escena I]

^{xv} En Benito Cano se interpreta aquí un verbo, leyendo ‘olvidando’, en lugar del sustantivo, que funciona para describir el estado en el que Polimnéstor decide obviar el compromiso sustraído con los reyes de Troya. 2. OLVIDADO. Por hispanismo vale el que se olvida. Latín. *Immemor*. (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{xvi} Encarnadas por el Coro de cautivas que aguarda a compartir el destino de la desgraciada Hécuba. En la versión castellana, aparecen conformadas por criadas y sirvientas de la reina.

^{xvii} Higinio en *Fábulas*, ofrece una versión diferente: es el ejército de los griegos quien solicita a Polimnéstor que mate a Polidoro, para acabar con la descendencia de la casa real de Troya y prometiéndole como esposa a Electra, hija de Agamenón. Éste confunde a su propio hijo, Deípilo. Su esposa lleva a cabo la tarea aquí perpetrada por Hécuba: le arranca los ojos y lo mata.

^{xviii} En la versión original ‘eidolon’ (εἶδωλον), en referencia a la aparición espiritual, o personificación en el plano astral según la teosofía. Pérez de Oliva le otorga un cariz acorde al pensamiento cristiano de su tiempo, en relación con la entidad inmortal de los cristianos.

^{xix} Atkinson, interpreta el monólogo de Polidoro como *Prólogo*, indicándolo así en su edición crítica (Atkinson, 1927a, p. 624). López de Sedano la presenta como *Escena I*. (1772, p.253). No hay indicaciones al respecto en el resto de ediciones.

^{xx}Si vosotros que tan espantados miráis, deseáis conocerme, sabed que yo soy el alma de Polidoro, hijo de Príamo, que ahora vengo de las hondas cavernas del infierno^{xxi} llenas de espanto y tinieblas, a ver otra vez esta lumbre del cielo, la cual perdí de mis ojos antes de tiempo con muerte cruel que me dio Polimnéstor, rey de Tracia, al cual mi padre me había enviado con mucho tesoro cuando Troya estaba en peligro para que, si ella^{xxii} pereciese, yo restaurase su nombre y su casta.

Mas el cruel tirano, amando más el oro que la fe^{xxiii} que había dado, después que estos días supo el perdimiento de Troya, me llevó consigo a un bosque secreto^{xxiv} do decía que íbamos a deleitarnos. Y cuando estuvimos a do mis voces no podían ser oídas ni podían a nadie manifestar hecho tan abominable, sacó un puñal de su cinta y, en el gesto mostrándome la voluntad que tenía, se fue para mí. Yo entonces, inclinado delante de él, le rogaba se acordase del amistad de mis padres y de la confianza que de él tuvieron, y mirase mi edad y mis lágrimas, y el acatamiento que siempre le tuve por el cual merecía ser tratado como hijo. Mas el ciego amor del tesoro, no le dejando sentir mis lástimas, tomó mi cabello con su mano izquierda, y con el puñal que en la derecha tenía, rompió mi garganta.

Y así nos partimos yo y el miserable^{xxv} cuerpo antes que de la vida gozásemos. El cuerpo, él lo echó en las aguas de la mar en cuyas ondas ahora anda; y yo, aborreciendo esta lumbre^{xxvi} que da lugar a tales maldades, descendí al infierno. Y andando por sus sombras

^{xx} Pérez de Oliva no incluye en el texto ninguna indicación explícita en relación al número de escena, sobreentendiéndose el inicio o cambio a partir del listado de personajes que intervienen en el texto a continuación. Las intervenciones de cada personaje vienen señaladas por la abreviación del nombre seguido de un punto. *Hécuba triste* presenta tres extensos monólogos (este es el primero), en los que, al participar un único personaje, no se incluye la indicación del personaje que habla. Es este caso resulta evidente que el texto parte del *alma de Polidoro*.

^{xxi} Pérez de Oliva sustituye el inframundo griego donde va a parar Polidoro tras su defunción, someramente mencionado, por una extensa y vívida descripción de los horrores del infierno, morada de los pecadores para el dogma cristiano, con connotaciones muy diferentes a la neutralidad del Hades heleno.

^{xxii} Se refiere a la casa real de Troya.

^{xxiii} Hablando del testimonio jurado y no de la virtud teologal: 5. FE. Significa también la palabra o promesa que se da de hacer alguna cosa, con cierta circunstancia, como de juramento o pleito homenaje, de suerte que si no se cumple redundará en descrédito del que la dio. Latín *Fides data*. (Autoridades, Tomo III, 1732)

^{xxiv} López de Sedano se omite el adjetivo: «me llevó consigo a un bosque, do decía» (1772, p. 293 (204)). Nada se dice sobre este bosque secreto en Eurípides. Polidoro sólo indica que Polimnéstor acaba con su vida al conocer la caída de Príamo, tirando después su cadáver al mar.

^{xxv} Con la connotación de desgraciado: 1. MISERABLE. Desdichado, infeliz y desafortunado. Latín. *Miserabilis. Miserandus*. (Autoridades, Tomo IV, 1734).

^{xxvi} En referencia a la luz del día en contraposición a las sombras del subterráneo infierno: 4. LUMBRE. Metafóricamente, se tomar por esplendor, o claridad. Latín. *Lumen. Splendor*. (Autoridades, Tomo IV, 1734)

tristes, errado^{xxvii}, con la luz temerosa, do penan los malos vi grandes compañías de almas recientes que entonces habían ido. Y, llegándome a ellas, conocí ser de troyanos, y preguntéles^{xxviii} qué tan gran desventura hubiese acontecido a Troya, porque tantos moradores suyos hubiesen muerto. Y ellos me contaron la grave fortuna en que había perecido Troya, y mis padres y hermanos y toda la otra gente.

Entonces yo, con tristes gemidos me aparté de ellos, y fuíme a otras compañías de griegos que había a otra parte, y entre ellos vi el alma soberbia^{xxix} de Achiles, gravemente^{xxx} suspirando por mi hermana Policena, de quien él había sido en la vida enamorado^{xxxi}. Y no pudiendo sufrir el deseo, se apartó de los otros diciendo que a este mundo venía a decir al ejército de^{xxxii} los griegos que sobre su sepultura matasen a Policena, porque su alma le fuese a tener compañía^{xxxiii}.^{xxxiv} Yo, espantado de tan crueles amores, los cuales me parecían verdaderamente infernales^{xxxv}, me partí de aquella horrible región y me vine a este aire do pienso andar escondido entre las sombras y nieblas, do no sea visto con espanto de nadie y pueda yo ver la fortuna de los hombres y sus vanos cuidados.

^{xxvii} Adjetivo en relación con el verbo 'errar' en el sentido de deambular: 4. ERRAR. Vale así mismo andar vagando sin saber el camino. Latín. *Vagari. Errare.* (Autoridades, Tomo III, 1732)

^{xxviii} En López Sedado se lee 'preguntádoles'. (p.204)

^{xxix} SOBERBIO. Se toma por fogoso, orgulloso, y violento. Aplicase regularmente à los caballos. Lat. *Superbus. Animosus. Impatiens.* (Autoridades, Tomo IV, 1739)

^{xxx} Con el sentido de desmedido o exacerbado: GRAVEMENTE. adv. de modo. Excesivamente, con gravedad. Latín. *Graviter. Molestè. Gravatè.* Y GRAVEDAD. Se toma también por deformidad, y exceso de alguna cosa en su línea. Latín. *Gravitas. Excessus.* (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{xxxi} La relevancia de Polixena en la contienda troyana presenta diferentes versiones, siempre vinculándola al antojo de Aquiles. En algunas, Aquiles queda prendido de Polixena al vislumbrarla en una fuente en compañía de su hermano Troilo (al que el héroe griego asesina en el templo de Apolo para evitar la profecía según la cual Troya prevalecería si el joven príncipe alcanzaba los veinte años) y la rapta. En otras partes se narra cómo Polixena es entregada a Aquiles a cambio del cadáver de Héctor.

^{xxxii} En este punto encontramos un error de adición; repetición de la preposición al final e inicio de los renglones consecutivos: «que a este mundo venia a dezir al exercito de *de* los Griegos». (Pérez de Oliva & de Morales, 1586, lib. N7 r p.103r)

^{xxxiii} El sacrificio de Polixena a Aquiles toma también una connotación distinta en Pérez de Oliva a la que tiene en Eurípides, de carácter ritual, siendo plenamente aceptado y entendido como la justa y debida veneración hacia una divinidad o hacia los héroes caídos en la guerra. También en Séneca (*Troyanas*), vemos como frente a la inicial reticencia de Agamenón y Ulises ante la petición del holocausto, Neptolémo reclama este sacrificio como la compensación tras el saqueo de Troya debida al héroe caído, pues las otras dignatarias troyanas se habían repartido entre los principales caudillos aqueos.

^{xxxiv} En Lopez de Sedano se sustituye el punto por una conjunción «a tener compañía, y yo espantado». (1772, p.255).

^{xxxv} Hallándose ambas almas vagando por el tártaro, el juicio de Polidoro sobre el enamoramiento de Aquiles y su hermana, y la terrible demanda de su sacrificio, se presta a un doble sentido: tanto por la naturaleza maléfica vinculada a la emplazamiento del infierno, donde Aquiles espera la compañía de la princesa, como al sentido perverso de tales amores: 2.INFERNAL. En sentido analógico vale mui malo, dañoso o perjudicial en su línea. *Horrendus. Teterimus. Perniciosus.* (Autoridades, Tomo IV, 1734).

Estos, pues, que veo delante, me parecen los griegos que vienen de Troya con el despojo^{xxxvi} que en ella han habido^{xxxvii}. He aquí sus naves con sus antenas^{xxxviii} alzadas, esperando los vientos. Y ellos pasean por aquesta ribera, partidos en chicas compañías^{xxxix}, contando sus hechos^{xl} de la manera que en Grecia desean decirlos. Al rey Agamenón veo estar lejos, do corren aquellos caballos^{xli}, parado a mirarlos. Y todos estos otros griegos, parece que descansan^{xlii} como salidos de tan largo trabajo^{xliii}, gozando de su cruel prosperidad. Mas no descansan estos miserables troyanos que a las naves veo venir con cadenas, trabados, y cargados de sus propias haciendas^{xliv} para llevarlas do las posean sus enemigos, cuyos esclavos los hizo su mala fortuna.

¡Oh tristes gemidos que oigo sonar de aquella tienda que está en medio del campo sentada! Allí deben estar las mujeres cautivas y sus hijos pequeños, que a tal alarido las mueven. Mas, aquella que veo salir, aquella es Hécuba, reina de Troya, que a mí me parió. ¡Oh cuán mudada la veo de lo que era aquel tiempo pasado, cuando en los ricos estrados de sus aposentos reales, sentada y cercada de nueras y nietos, veía delante sus ojos la felicidad de su vientre y la prosperidad de su reino, siendo con gran reverencia acatada y servida de los príncipes de Asia! Entonces, en su presencia mostraba gran majestad, y en la serenidad de su cara y alto denuedo mostraba quien era. Mas ahora, ¿qué parece así acostada sobre aquel grosero cayado, con sus ropas sucias y mal compuestas, mirando la tierra con ojos llorosos, cautiva y menospreciada? ¿Qué parece? Sino vejez miserable guardada para llorar la muerte de todos. ¡Oh madre afligida! ¿Este era el fin de tu

^{xxxvi} En relación con el saqueo de Troya: 2. DESPOJO. Lo que se haya abandonado por la pérdida de un ejército, o por la muerte o desgracia de alguno. Latín. *Spolium. Manubiae.* (Autoridades, Tomo III, 1732).

^{xxxvii} Con el sentido de 'obtener'. Hace referencia, de forma despectiva, al botín que presumiblemente portase el ejército griego, una vez arrasada la vencida Troya.

^{xxxviii} 1. ANTENA. s. f. Verga, o pértiga de madera pendiente de una garrucha, o mutón que cruza en ángulos rectos al mástil de la nave, y en quien prende la vela. Ya comúnmente se dice Enténa; pero es más conforme a su origen llamarse Antena. Es voz puramente Latina *Antenna, ae.* (Autoridades, Tomo I, 1726)

^{xxxix} COMPAÑÍA. Cierta número de Soldados que militan debajo de las órdenes y disciplina de un Capitán. Latín. *Cohors, tis.* (Autoridades, Tomo II, 1729)

^{xl} Hace referencia a las hazañas de guerra.

^{xli} Puede ser una alusión a la fama de los corceles de Tracia, al encontrarse el ejército en las costas de Quersoneso.

^{xlii} Aquí y en la siguiente, en el sentido de alivio o apaciguamiento. 3. DESCANSAR. Significa asimismo tener alivio en lo que se padece, perder el cuidado que se tenía. En este sentido se usa también como verbo activo, y se dice En creciendo las hijas, descansan a sus madres. Latín. *Cura, aut dolore levare: solatio affici. vel Aliquem levare, et solatio afficere.* (Autoridades, Tomo III, 1732),

^{xliii} En referencia a la recientemente culminada contienda bélica: 2. TRABAJO. Vale también dificultad, impedimento, costa, o perjuicio. Lat. Labor. *Molestia. Studium. Impensae.* (Autoridades, Tomo VI, 1739)

^{xliv} Se refiere a las propiedades de los troyanos, ahora botín de guerra de sus enemigos: 2. HACIENDA. Se llama también los bienes, posesiones y riquezas que uno tiene. Latín. *Bona. Divitiae. Opes. Fortunae.* (Autoridades, Tomo IV, 1734)

prosperidad? ¿Este era el pago de tus merecimientos? ¿A esto vinieron a para las honras^{xlv}, las pompas, los altos placeres que en Troya tenías? ¡Oh áspera muerte! En esto conozco tu gran crueldad: que nunca sigues a quien te ha menester. Mas no quiero detenerme a mirar, olvidado en mi pena, por no ser visto de mi madre desventurada, no sea yo causa de acrecentarle sus graves gemidos. Mas iré por mi cuerpo y traerlo he a estas orillas, do sea enterrado.

Hécuba. Coro.

[Escena II]

Hécuba. – Llegaos a mí, mujeres troyanas, ayudadme a sustentar este cuerpo enflaquecido con vejez y pesares; sentarnos hemos en esta orilla del mar, veremos las aguas por donde nos han de llevar a ser vendidas en Grecia.

Coro. – Vamos, señora, como nos mandas, a contemplar nuestros males, porque nuestros corazones se acostumbren a ellos.

Hécuba. – Aquí me parece que debemos sentarnos en estos ásperos riscos, porque aquestos son convenientes estrados para nuestra fortuna.

Coro. – Tú pues, señora, te pon^{xlvi} en este asiento más alto, y nosotras estaremos sentadas cabe^{xlvii} tus pies.

Hécuba. – Los altos asientos solía yo buscar cuando en ellos podía yo mostrar mi prosperidad. Mas, ahora, no querría ponerme sino donde me pudiese esconder de los ojos de las gentes. Que como los hombres afeados de algunas graves enfermedades, aborrecen la luz y la vista de los que antes conocieron, así yo, cuyo estado ha tanto afeado la fortuna, no querría ser vista de quien antes me vido o puede saber quién yo soy. Pero pues así os parece, veisme aquí puesta donde queréis, porque tengáis delante los ojos con que consolaros de todos los males que pueden veniros. Que liviana será de sufrir vuestra fortuna, si miráis cual está la reina de Troya, la mujer de Príamo, la madre de Héctor, la señora de Asia. ¡Oh tiempos pasados, idos ya sin esperanza de haber de tornar! ¿Por qué

^{xlv} Hay aquí un signo de interrogación que interpretamos como precipitado, ya que la pregunta continúa añadiendo la secuencia de ornatos y lujos de los que ahora la reina se ve desposeída.

^{xlvi} Lopéz de Sedano lee «te pone» (1772, p.258).

^{xlvii} Indicando 'al lado': 4. CABE. prep. Junto, cerca, inmediato. También solía decirse antiguamente Cabo. Latín. *Prope. Juxta. Secundum.* (Autoridades, Tomo II, 1729)

me llevasteis^{xlviii} todos los bienes y me dejasteis^{xlix} sola la vida? ¿Para esto deseaba yo la vejez y las canas cuando veía que de mí salían tales y tantos hijos? ¿Para esto rogaba yo a Dios que me dejase aquí muchos años, cuando creía que había de ver mi sangre multiplicada por gran número de nietos que honrasen mi sepultura?

¡Oh ciegos mortales, engañados con los vanos prometimientos que os hace la vida! No conocéis cuán engañados os lleva a ver vuestros males. Creedme que más piadosa es la muerte, pues que os cierra los ojos para que no los veáis. Y más piadosa me hubiera ella sido que no esta vida si hubiera cerrado los míos antes que vieran tan graves daños como han visto. Porque, de esta manera, mis ojos no vieran a mi hijo Héctor, que era la lumbre de ellos, por los pies arrastrado al derredor de los muros de Troya¹, los cuales, con su brazo y gran corazón, hasta entonces había él defendido. Ni vieran traerlo del carro de Aquiles, do el padeció esta deshonra, con sus ojos sangrientos y su cerebro^{li} vertido, polvorosa su barba y su cuerpo desfigurado^{lii}. No hubieran visto a Pirro^{liii}, el cruel hijo de Aquiles, degollar a mi hijo Polites^{liv} delante mí, y después matar en su sangre a Príamo^{lv}, mi marido y su padre. No vieran quemar mi ciudad y prender mi persona sin acatamiento,

^{xlviii} Llevastes: actualización del término a la forma actual del pretérito perfecto simple. También en López de Sedano (1772, p. 258)

^{xlix} Dexastes: actualización del término a la forma actual del pretérito perfecto simple. También en López de Sedano (1772, p.258)

¹ La *Ilíada* relata en el canto XXIV cómo tras vencer a Héctor, Aquiles, sufriendo aún la ira por la pérdida de Patroclo, al que el príncipe troyano había quitado la vida al confundirlo con él, ata el cadáver a su carro recorriendo tres veces los muros de Troya para que toda la ciudad viera el destino de su principal caudillo, soliviantando con la crueldad de su acción tanto a las deidades como a los hombres. Después de doce días, el cuerpo es recuperado por su padre, entregado por Aquiles hostigado por su madre Tetis. Con esta acción culmina el poema épico, cerrándose con el cese de la cólera de Aquiles, con cuyos versos se iniciaba la magna obra.

^{li} ‘Celebro’, actualizado como cerebro (aparece así también en el CORDE: Cabrera de Córdoba, L., 1599-1614)

^{lii} Los sangrientos detalles son adición de Pérez de Oliva, en orden quizás a acrecentar el dolor de Hécuba, pues Homero relata cómo el dios Apolo, apiadándose de Héctor, veló porque su cuerpo permaneciera intacto cubriéndolo con su égida dorada, protegiendo también su cadáver durante los doce días que los aqueos lo dejan a la intemperie, para que no sufriera el ultraje de las bestias carroñeras.

^{liii} Pirro o Neptólomo: hijo de Aquiles y Deidamía, nombrado Pirro en alusión al apodo de Pirra, que significaba la rubia (Gomá Lanzón, 2014), que recibió su padre cuando Tetis lo oculta en el gineceo con las hijas del rey Licomedes en la isla de Esciros para evitar que acuda a Troya. Tras demostrar su virtuosismo en combate, los soldados aqueos pasan a denominarlo Neptólomo, por su audaz bravura siendo de edad tan joven, obteniendo importantes victorias en el campo de batalla, merecedor por ello de un puesto en el aciago caballo de madera.

^{liv} Polites, el del «grito potente» otro de los hijos de Príamo y Hécuba. La *Ilíada* narra cómo la diosa Iris se encarna en el príncipe para instar a Héctor y a sus hombres que acudan a la batalla. Durante el saqueo, intenta salvar a su hermano Deífobo. Muere huyendo de Neptólomo.

^{lv} En la *Eneida* Virgilio narra cómo Neptólomo persigue y lancea a Polites frente a sus desdichados padres. Príamo le reprocha su crueldad, impropia del hijo de Aquiles, a lo que el joven aqueo responde degollando a Príamo encima de la sangre del vástago. Sobre la visión romana de la impiedad en ambos asesinatos, resultan interesantes las reflexiones de (Mainero, 2005). Pérez de Oliva dispone en su versión que ambos son degollados.

y tenerla ahora en esta prisión, donde no me queda por consuelo de tantos males sino la servidumbre a do mis enemigos me llevan.

Ahora, desventurada, conozco que no son vanos, como dicen, los sueños de los hombres. Porque yo, preñada de Paris, mi hijo, el cual de Grecia trujo el fuego^{lvi} en que ardió la ciudad de Troya, soñaba que paría un hacha encendida^{lvii}. Y todos decían que había de ser, después de nacido, el perdimiento de nuestro reino, y que debíamos a él quitar la vida porque todos no la perdiésemos. Mas yo, con la piedad de madre, fácilmente creía que todos los sueños eran engaños, hasta ahora que, por haber guardado a él, he destruido mi reino. Por donde ahora, esto mirando, me crece un temor en mi corazón que me había venido de un sueño que soñaba esta noche pasada. Do me parecía que en mis haldas^{lviii} tenía una cierva blanca de do la llevaba un lobo cruel a despedazarla con sus dientes agudos. ¡Oh Dios que has permitido con tal perdición perecer mi casa real, aparta este ensueño de mi hija Policena que es un solo consuelo que has a mis ojos dejado!

Otro tengo apartado de mí en aquesta tierra de Tracia do estamos, que es Polidoro, mi hijo, que enviamos a Polimnestor cuando las cosas de Troya tenían peligro. ¡Ay, cómo temo no sea él aquel que yo vi durmiendo, la garganta sangrienta, huir de mis ojos! ¿O, si es por ventura mi mala fortuna, que aún en el sueño que fue dado a todos para descanso común, reposar no me deja? Llamadme, mujeres, a mi hija Policena, que esté aquí conmigo, que gran movimiento^{lix} siento que hace mi corazón pensando en ella.

Coro. – Yo, señora, voy a llamarla, y esta otra compañía quedará aquí contigo.

Coro. **Hécuba.** **Ulises.** [Escena III]

Coro. – Mira, señora, por la orilla del mar, y verás lejos venir gente armada de las tiendas de Agamenón. ¡Ay triste! Miedo me ponen en verlos venir.

^{lvi} Paris se lleva de Grecia secuestrada a Helena, esposa de Menelao, hasta Troya, iniciando con este amor adúltero el conflicto entre ambos pueblos.

^{lvii} Hécuba se refiere al sueño profético que tuvo estando embarazada de Paris, en el que daba a luz una antorcha que prendería fuego a la ciudad de Troya. Esta premonición, extensamente transmitida, presenta diferentes variantes: en el Pseudo-Apolodoro Príamo recurre a Ésaco para que interprete los sueños de su esposa, determinando el rey que fuera sacrificado el infante, sin que el criado encargado de tan horrenda tarea fuese capaz de cumplirla. Así, el joven Paris es abandonado y amamantado por una osa, rescatado por el siervo y criado como hijo suyo; Higinio toma parte de esta historia añadiendo el reconocimiento de Paris por su hermano Deífobo, siendo ya adolescente, aunque esta vez, de la antorcha afloraban serpientes; en Pausanias es la sibila Herifile quien pronostica la caída de Ilión a causa del vástago de Hécuba; para Dictis es el propio Príamo quien tiene el sueño estando en cinta su esposa.

^{lviii} HALDA. s. f. Lo mismo que Falda. (Autoridades, Tomo IV, 1734).

^{lix} Con el sentido de desasosiego o intranquilidad: MOVIMIENTO. Se toma por alteración, inquietud o conmoción. Latín. *Motus*. (Autoridades, Tomo IV, 1734).

Hécuba. – Ya mis ojos corrompidos con lágrimas no pueden ver en lugares tan apartados. Vosotras, mirad y decidme qué es lo que veis.

Coro. – Vemos a Ulises venir acompañado de gente apresurada, aunque algunas veces los hace parar y habla con ellos, como mostrándoles lo que deben hacer^{lx}. Ahora les hace seña que callen con el dedo puesto en la boca. ¿Si quieren, por ventura, deshacerse, con aquellos cuchillos que traen, de carga tan desventurada como somos nosotras? ¡Ay, qué desmayo me viene mirando el resplandor de sus armas y sus gestos feroces!

Hécuba. – No creáis que nos vengán a matar, que no serían ellos nuestros enemigos si eso hiciesen.

Coro. – En verdad, señora, que vienen los gestos mudados con semblante de hacer algún mal.

Hécuba. - ¿Qué mal puede nadie hacer a quien carece de todo bien?

Coro. – ¿Y tú, señora, ningún bien dices que tienes?

Hécuba. - ¡Ay triste yo! Que acordado me habéis de mi hija Policena.

Coro. – Ya Ulises llega. A ti, señora, parece que viene mirando.

Hécuba. – Verá una triste visión, la cual, si él quiere quitar de este mundo, a los vivos quitaría una compañera enojosa y a los muertos dará un alma muchos años antes a ellos debida.

Ulises. – No sé si sabes, Hécuba, la gran maravilla que ha acontecido en el sepulcro de Aquiles, de la cual a mí me han hecho mensajero los griegos para que te la contase y mostrase las causas del acuerdo que sobre ella han tomado.

Hécuba. – Mis cosas, Ulises, tienen tanto en sí que pensar, que no tengo espacio para poner el pensamiento en las vuestras. Mas dime, yo te ruego, ¿qué han menester los griegos dar parte a esta cautiva de sus acuerdos o de sus consejos?

^{lx} En la original de Eurípides, es el Coro quien adelanta la atroz decisión sobre el sacrificio de Polixena a Hécuba, relatándole la abstrusa discusión entre los más notables guerreros de la partida de Troya sobre la justicia o la necedad de seguir la prerrogativa de Aquiles. Agamenón disiente de la demanda, más por interés particular, al haber tomado a Cassandra, la hermana de Polixena, como concubina; pero finalmente «el astuto bribón, de palabra dulce, adulator del pueblo» (Eurípides, 1999, p. 11 v.135), el intrigante Ulises, convence a los aqueos de cumplir con su deber con el héroe caído.

Ulises. – Cosa es que a ti pertenece la que vengo a decirte. Escucha, oirás un milagro muy grande. Estando Agamenón y los capitanes mirando el sepulcro de Aquiles y razonando de sus grandes hechos, vimos salir debajo de la tierra un bulto a manera de sombra^{lxi}. Y nosotros, estando espantados de tan horrible visión, ella nos dijo que era el alma de Aquiles^{lxii}.

Hécuba. – ¿A qué tornaba a esta mísera luz?

Ulises. – A demandar a los griegos un grave don; dinos tú, Hécuba, si debemos negárselo.

Hécuba. – No sé más Ulises, sino que mucho debéis al alma de Aquiles, cuanto yo debo aborrecerlo, pues mató con su mano la honra y el esfuerzo de Troya: Héctor mi hijo, con cuya muerte acabo nuestra esperanza y comenzó la vuestra. Pero dime, ¿qué demanda era la suya?

Ulises. – Cuando nos vido, pasada la turbación, que estábamos atentos a oírlo, nos dijo: “Oh griegos, deudos y amigos, sabed que un deseo muy grave llevé de la vida al infierno, que es el de Policena, hija de Príamo, de cuyo amor la muerte no pudo apartarme. Matadla, yo os ruego, enviadme su alma si no queréis que padezca muy cruda la pena. No os doláis de ella más que de mí, por cuyo esfuerzo, de esta tierra lleváis ahora honra para todos los siglos.”^{lxiii} Y con esta voz desapareció de nosotros. Mas ¿qué es esto que así desfalleces, Hécuba? Tenedla mujeres, rociadle su cara.

^{lxi} La muerte, en el pensamiento homérico, distaba con mucho de la concepción cristiana de Pérez de Oliva. La muerte se vivenciaba como un episodio de naturaleza colectiva, dentro de la comunidad a la que pertenecía el difunto. La realidad de cada individuo se repartía en tres elementos: la parte corpórea; el *thymós*, vinculado a la consciencia; y la *psique*, entidad incorpórea y etérea de la vida, de características similares al concepto católico de alma. Tras fallecer, la *psique* de los caídos se retiraba al Hades, permaneciendo como una especie de sombra, de imagen incorpórea sin capacidad para actuar en el mundo de la vida, recibiendo también el nombre de *eidolon*. No es infrecuente que esta sombra se presentase ante los vivos, especialmente cuando las causas de su muerte habían sido injusta o particularmente terrible, sin engendrar pavor, sino como el recuerdo activo de su vida pasada. Así lo recoge de León Azcárate: «En la concepción homérica el hombre tiene una doble existencia, la de la corporeidad perceptible, y la de su imagen invisible, que cobra vida propia y libre solamente después de la muerte». (León Azcárate, 2007, p. 117)

^{lxii} Existen también diferentes versiones sobre el fantasmal reclamo de Aquiles: en *Metamorfosis* de Ovidio, el difunto se aparece directamente a su hijo Neptólemo para exigirle el holocausto de la princesa troyana sobre su tumba; Séneca realiza un exuberante relato, en el que toda la naturaleza (selvas, ríos, riscos y volcanes) se agita para anunciar la presencia de la airada alma de Aquiles, lanzada a la superficie desde las cavernas del Erebo: «llenaron todo el litoral los gritos de su ira». (Séneca, 1979, p. 197 v.190)

^{lxiii} Ulises reproduce las palabras del espectro de Aquiles, tal y como éste las traslada a los griegos.

Coro. - ¿Para qué la despertaremos del sueño de sus desventuras? ¿Para qué le tornaremos a dar sentido de sus males? Dejadla; por ventura es esta la muerte que ya le quiere ser piadosa.

Ulises. – Ya ella de suyo torna en su primera color, ya abre los ojos.

Coro. - ¡Oh reina desventurada! ¡Oh desventura envejecida! Abre los ojos, mira estas armas, que tanto temíamos, a qué son venidas. Mira que vienen a verter la sangre de tu hija, Policena^{lxiv}, y romper tu corazón con las mismas heridas.

Hécuba. – Grande temor tengo de lo que decís, como mis temblores os muestran. Más no puedo yo creer que los griegos querrán ser tan crueles como son los del infierno^{lxv}. Aquiles tuvo por empresa en la vida perseguir mis hijos y destruir mi sangre, y este es el deseo que él debía llevar de esta vida al infierno, que no el amor de Policena, mi hija. Dime pues, Ulises ¿qué acuerdo han tomado los griegos sobre tan abominable demanda?

Ulises. – El que debían a la persona de Aquiles, por cuyo esfuerzo vengamos nuestras injurias^{lxvi} y honramos a Grecia.

Hécuba. - ¡Ay triste de mí! Según eso, ¿cumplir queréis su voluntad?

Ulises. – A llevar a Policena venimos para cumplirla. Y Pirro nos queda esperando con los aderezos^{lxvii} de la muerte, porque de su mano quiere que el alma de su padre reciba este presente.

Hécuba. - ¡Oh griegos, crueles vertedores de la sangre troyana! ¿Cuándo, decidme, acabará la rabia que tuvisteis^{lxviii} de destruir la gente de Asia? Bastaros debiera la muerte de tantos excelentes varones como han perecido con vuestras armas. Debierais bastar las penas sin cuento de que habéis cargado mi corazón sin que ahora apagarais^{lxix} una sola centella que de mi alegría quedaba. ¿Qué ofensa os ha hecho una niña sin brío^{lxx}? ¿Qué

^{lxiv} López de Sedano lee «la sangre de Policena tu hija». (1772, p. 265).

^{lxv} Se refiere al griego que habita en el infierno, Aquiles, cruel en su demanda de la muerte de Polixena.

^{lxvi} El agravio cometido por Paris contra Menelao, al raptar a su esposa. Con la victoria sobre los troyanos, restaurado el honor de Menelao, la honra se transfería a todos los griegos.

^{lxvii} Es posible que se refiera a las armas necesarias para llevar a cabo el sacrificio: ADEREZO. Se llama también el conjunto, ò aparado de algunas cosas ò piezas, que concurren à algún uso, ò algún ornato: como un aderezo de mesa, un aderezo de diamantes, un aderezo de caballo, ò de espada y daga. Lat. *Apparatus. Paramentum*. (Autoridades, Tomo I, 1726).

^{lxviii} Tuuistes: actualización del término a la forma actual del pretérito perfecto simple. También en López de Sedano, (1772, p.266).

^{lxix} Apagarades: actualización del término a la forma actual del pretérito imperfecto.

^{lxx} Hécuba se acoge a la ausencia de amenaza que la joven princesa suponía para los griegos, tanto por su juventud como por su condición de mujer, cuya dignidad y estado se supeditaba a la categoría del marido

males teméis que os ha de hacer una mujer, vuestra cautiva? Mejor empleados serían vuestros cuchillos en el cuello de Helena^{lxxi}, que os hizo la injuria por do habéis vosotros estado tantos años en destierro, y como viudas vuestras mujeres, con sus hijos huérfanos.

Esta deberíais^{lxxii} vosotros de sacrificar al sepulcro de Aquiles, pues por su causa murió. La sangre de ésta honraría vuestras memorias y sería ejemplo a las mujeres de altos linajes de lo que con sus maridos deberían^{lxxiii} hacer. Mas, si lo habéis^{lxxiv} por la sangre de Príamo, matadme a mí, que yo soy la fuente de do toda ella manó; dejad a mi hija, no hagáis tal injuria a naturaleza que así destruyáis la obra más excelente que ella jamás se ha puesto a hacer.

Ulises. – Bien conozco que Policena es la más excelente obra y más hermosa que en nuestros siglos hizo naturaleza; y así Aquiles lo muestra bien, pues ni con la muerte ni con las penas del infierno ha perdido jamás el amor de su figura. Pero es más la deuda que a Aquiles tenemos que lo que debemos mirar el bien de Policena. Por tanto, tú, reina afligida, olvida tus penas lo más que pudieres y da lugar a la necesidad, que cuanto más ya perdieres, tanto menos tendrás^{lxxv} que temer. Y no te dejes llevar do tus pasiones te guían, que ningún remedio hay contra los males forzosos, sino animosamente sufrirlos.

o el padre. Una vez muerto Príamo, Hécuba y Polixena quedaban como esclavas:1. BRIO. s. m. Animo, esfuerzo, valor, coraje, y grandeza de espíritu. El origen de esta palabra puede venir del griego Briao, que vale tener altivez y esfuerzo. Lat. *Animi virtus. robur, vigor.* (Autoridades, Tomo I, 1736).

^{lxxi} Helena, de legendaria belleza, según los mitógrafos, fue la causa de la perdición de Troya, como vaticina la descalificada Cassandra, al ser raptada de la casa de Menelao por Paris, provocando con ello el posterior conflicto. Ha sido extensamente tratada en la lírica y la dramaturgia griega y latina, describiéndola unas veces como ejecutora y otras veces como víctima de las artimañas de Afrodita, amén de su crucial participación en los poemas homéricos. Sobre su conformidad o no para abandonar al rey Aqueo existen diferentes versiones. Frente a esta versión, donde es objeto de la ira de la destronada Hécuba, Eurípides la exime de culpa en la obra dramática que titula con su nombre, retomando la versión de Estesícoro (coincidente con la, más realista, visión de Heródoto), según la cual Paris se lleva a Troya una sombra fabricada por Hermes, cuando en realidad la joven es transportada a Egisto por la veloz deidad. Como indica Alsina Clota, en su interesante estudio sobre el mito en torno a su figura, funciona en los poemas homéricos «como instrumento divino para provocar la guerra troyana». (Alsina Clota, 1957, p. 8)

^{lxxii} Deuriades: actualización del término a la forma actual del pospretérito condicional.

^{lxxiii} Deurian: actualización del término a la forma actual del pospretérito condicional

^{lxxiv} Con el sentido de exigencia en pago por la ofensa de los troyanos: 3. HABER. Significa también percibir, cobrar y pasar a su poder alguna cosa. Latín. *Recipere. Recuperare.* (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{lxxv} Ternas: actualización del término a la forma actual del futuro.

Hécuba. - ¡Oh Ulises! ¡Ulises! ¿Acuérdate^{lxxvi} ahora cuando en Troya, habiendo entrado de noche a espiar las cosas que en ella pasaban, fuiste preso y traído delante de mí^{lxxvii}?

Ulises.- Sí acuerdo.

Hécuba. - ¿Acuérdate cuán merecida nos tenías la muerte?

Ulises. – Sí acuerdo.

Hécuba. - ¿Acuérdate bien que delante de mí pusiste las rodillas en el suelo y, juntas las manos^{lxxviii}, con muchas lágrimas, demandándome que te soltase de aquel cautiverio y prometiéndome de serme a mí obediente y en todas las cosas cumplir mi voluntad?

Ulises. – También de eso me acuerdo.

Hécuba. – Pues, ¿cómo, dime ahora, para esto cumplí tu ruego? ¿Para esto te di de mis joyas^{lxxix} y te puse en libertad, para que ahora vinieses a ser el verdugo de una sola vida que tengo? ¿Por qué enmudeces? Responde: dime esa alma que tienes, después que en Troya fuiste tomado, ¿quién te la dio? ¿Quién es la causa que veas el mundo, que goces del aire? ¿Que puedas ir victorioso a ver tu mujer y tu hijo y a que ellos puedan cumplir el largo deseo que de ti han tenido? Vuelve, vuelve a los griegos que con tan injusto mensaje te envían; cuéntales la deuda que a mí tenías primero, y, con tu habla suave^{lxxx}, muéstrales la gran crueldad que en esto acometen, porque dejen tan crudo^{lxxxi} propósito y con esta obra me pagues la vida que tienes, pues yo fui quien te la dio, y me satisfagas todo lo demás que confiesas deberme.

^{lxxvi} Acuérdate: forma arcaica de la conjugación pronominal del indicativo ‘te acuerdas’. Aunque la tendencia general ha sido la de actualizar las formas verbales al uso de los mismos siguiendo la perceptiva gramatical actual del castellano, se ha mantenido el verbo enclítico en su la forma sintética por la drástica alteración que suponía la solución de la misma en su forma analítica.

^{lxxvii} En el canto IV de la *Odisea*, Helena narra cómo Ulises, auto hiriéndose y disfrazándose de siervo, se introduce en Troya, y reconocido por ella, tras jurarle ésta que no lo delataría, comparte sus planes para desarmar la ciudad. Eurípides versiona este encuentro, en el que Helena confiesa la verdadera identidad del mendigo a Hécuba.

^{lxxviii} Pérez de Oliva reconstruye la imagen del suplicante de la mitología helena, permutando el ritual griego, por modos más similares a la tradición cristiana del peticionario, que ante Dios se arrodilla y une sus manos en actitud orante.

^{lxxix} Tal vez interpretando las palabras de Helena «luego de haberle bañado y ungido de aceite, de ponerle otra ropa» (Homero, 1993, p. 149 vv.252-253)

^{lxxx} Ulises es conocido por sus sobresalientes dotes de persuasión. Hécuba se dirige a él aquí con evidente sarcasmo, similar al desprecio mostrado por tan sibilino don en Eurípides: «Desagradecido es vuestro linaje, todos cuantos envidiáis los cargos de hablar en público. Ojalá no me fuerais conocidos vosotros, los que no os preocupáis de causar daños a los amigos, por halago a los más». (Eurípides, 1999, p. 15 v.255)

^{lxxxi} . CRUDO. Se toma también por cruel, áspero, sangriento [ii.665] y desapiadado. Latín. *Crudelis. Immitis, et e.* (Autoridades, Tomo II, 1729)

Ulises. – Los bienes que de ti, Hécuba, he recibido, yo los tengo en memoria, mas no es bastante mi vida para por ella no cumplir la voluntad de los griegos, mis naturales, pues tantas veces la puse en el peligro de la guerra por ellos; y, aún entonces cuando tú dices que me la diste, por su mandado^{lxxxii} la puse en aventura^{lxxxiii}. A mí me fue muy grave su mandado, por lo que has dicho, pero no digno de ser desobedecido, habiendo en su obediencia trabajado tanto en la vida.

Hécuba. – Ya yo sabía, Ulises, que los hombres no guardan fe^{lxxxiv} con los que carecen de prosperidad. Haz tu oficio cruel, pues mis gemidos no pueden moverte; ves, ahí viene la que tú buscas.

Policena. Hécuba. Coro. Ulises. [Escena IV]

Policena. - ¿Qué es esto, madre, que lloras con tan tristes gemidos? ¿Qué quieren estos hombres armados?

Hécuba. – Vienen hija por ti. ¡Oh hija triste, a qué tálamos te han de llevar!

Policena. - ¿Cómo, di madre, entre tantas desventuras nuestras me quieren casar?

Hécuba. – Sí hija, Policena, a do nunca me veas.

Policena. – ¿El esposo quién es? ¿O^{lxxxv} do está?

Hécuba. – Está con los muertos.

Policena. - ¡Ay madre mía! ¿Con hombre muerto me quieren casar?

Hécuba. – Sí hija mía, con muerto muerta te han de casar.

Policena. - ¡Oh desventurada^{lxxxvi}! Y qué temblores siento en mi corazón, ¿tan cerca tenía la muerte y no lo sabía? ¿Quién es este que así cruelmente me ama?

Hécuba. – Aquiles, que para te demandar apareció a los griegos en su sepultura, do tú has de morir.

^{lxxxii} 1. MANDADO. s. m. Lo que una persona superior manda a otra inferior y súbdita suya. Latín. *Praeceptum. Mandatum.* (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{lxxxiii} AVENTURA. Se toma también por peligro o riesgo, [i.499] o por el acto de ponerse en duda alguna cosa. Lat. *Dubia sors.* (Autoridades, Tomo I, 1726)

^{lxxxiv} C.f. Nota xxiii.

^{lxxxv} López de Sedano lee «a donde está?» (1772, p. 270).

^{lxxxvi} López de Sedano lee «¡O desventurada de mí, y qué temblores siento» (1772, p.270)

Policena. - ¡Oh madre! ¡Madre desventurada! ¿Esto te quedaba por ver al fin de tus días? De ti, triste, me duelo, por ti vierto estas lágrimas. Que yo, cuando me acuerdo de mí, que era hija de reyes, deseada para casamientos de hombres de altos estados do hubiese de ser acatada y servida según el merecimiento de mi linaje, por bien aventurada tengo la muerte que me ha de quitar de la cruel fortuna que ahora pasamos, do yo, triste, temía que mi cuerpo no fuese ensuciado^{lxxxvii} como no debía por alguno de nuestros enemigos.

O. si esto no fuera, ¿qué podía yo esperar sino el casamiento de algún siervo, vendido como yo había de ser? ¡Oh madre, madre, no llores tanto! Deja ir a tu hija donde va, contenta, a hallar una sola libertad que le dejó la fortuna.

Coro. – No hay quien sufra en la vista cosa tan cruda. La cara quiero en tierra poner y mi cabeza cubierta, si ser pudiere, darme al olvido.

Ulises. – Espantado me tiene la hermosura y el ánimo grande de esta doncella. Compañeros, quitadla ya de los brazos de su madre^{lxxxviii} para llevarla, que con esta tardanza atormentamos estas mujeres echadas por tierra y hechas en ella fuentes de lágrimas.

Policena. – Toma, madre, este beso de mi boca postrero, que ya, como ves, por fuerza me quitan de ti.

Hécuba. - ¡Ay, que me arrancáis el alma! ¡Ay que me despegáis el corazón!

Policena. – Queda en paz, madre mía, si paz puede haber para ti. Y vosotros guerreros, no toquéis a mi cuerpo, que yo de mi gana andaré este camino.

Coro. – Vamos algunas de nosotras con ella.

Hécuba. – ¡Oh hija mía! ¡Oh luz de mis ojos! ¿A dónde te llevan? ¿Do vas miserable cercada de armas? ¿No miras tu madre desventurada cómo la dejas? ¿Cómo no miras a

^{lxxxvii} 1.ENSUCIADO, DA. part. pass. del verbo Ensuciar en sus acepciones. Latín. *Pollutus. Foedatus. Maculatus*. AYAL. Caíd. de Princ. lib. 4. cap. 21. La castidad una vez ensuciada, no se puede jamás reparar. (Autoridades, Tomo III, 1732). Policena prefiere la muerte antes que verse como concubina de sus enemigos, ultrajada su pureza.

^{lxxxviii} La descripción de la despedida entre las desdichadas Hécuba y Policena es muy similar al relato de Clitemnestra e Ifigenia que incluye Pérez de Oliva en *La vengança de Agamenón*: «Entonces yo les rogaua que matasen a mi por ella, y no quisieron ser me tanto piadosos. Esto viendo, quisiera yo otra vez esconderla en mi vientre, porque ningun mal llegara a ella, que no pasara primero por mi. Mas no pudiendo, la abraçaba, y besaua sus ojos, y mezclaua mis lagrimas con las suyas, pensando en su mala ventura, y contemplando su simpleza virginal según la qual ella no saba, sino llorar con esta triste de madre. Y asi estando me la quitaron de mis pechos con no menos dolor, que si el coraçon me arrancaran. Y la lleuaron donde aquel su cuello semejante al marfil adornado con oro lo pasasen con cuchillo.» (Pérez de Oliva, 1528, lib. bii)

quién te parió? Mira hija estas canas, que arranco por ti. Vuelve los ojos a mis gemidos, moriremos ambas aquí de dolor. No quedaré yo, penando en la vida, y tú no serás herida a cuchillo. ¡Oh hija mía, qué prisa te das a irte de mí! ¿Por qué huyes de tan buena gana, de quien con tanto dolor te deja de sí?^{lxxxix} Dejadme seguirla, iré a defenderla, moriré yo cubriendo su cuerpo y poniendo mis carnes a las primeras heridas. Dejadme mujeres, no me detengáis, no queráis apartarme la muerte, que con más voluntad yo no puedo jamás recibir.

Coro. – No pongas, señora, tal fuerza en soltarte, que no dejaremos irte de aquí.

Hécuba. – ¡Oh fuerza cruel que a mí vida hacéis en querer ampararla! Tenedme muy firme en estos tormentos, que bien sé, que la fortuna, a mí perseguidora, os mueve a hacerlo aunque pensáis que es piedad. Mas no me habléis, dejadme aquí sola.

Coro. – Aquí, tras ella, nos pongamos sentadas.

Coro. Hécuba.

[Escena V]

Coro. – ¡Oh aires de la mar que movéis continuo^{xc} sus ondas! ¿a qué tierras nos habéis de llevar? ¿Iremos por caso a servir a los dóricos^{xcii}? ¿O a las tierras do corre el río Apídano^{xciii}? O, ¿si nos llevareis a la isla do la primera palma nació? Do está el laurel dedicado a Latona^{xciii}. O ¿a la ciudad que se dice de Palas, a pintar lienzos con seda y aguja^{xciv}? O ¿dónde a otra parte nos llevareis a ser esclavas en tierras ajenas? Do siempre lloraremos la memoria de Troya que ahora dejamos humeando en el suelo.

^{lxxxix} Aunque no hay aquí signo de interrogación, parece clara la intencionalidad interrogativa de esta sentencia. También así lo disponen López de Sedano y Benito Cano en sus ediciones.

^{xc} 2.CONTINO. adv. Lo mismo que Continuamente o De continuo. Latín. *Iugiter. Omni tempore.* (Autoridades, Tomo II, 1729)

^{xcii} En referencia a la región de Dóride o Dórida, situada entre el Etna y el Parnaso, de donde se considera que partían los pueblos griegos.

^{xciii} Apidano: deidad fluvial hija del dios Océano y la nereida Tetis. Palabras muy similares a lamento del coro en la *Hécuba* de Eurípides en el Primer Estásimo: «Brisa, brisa marina, que transportas sobre el oleaje del mar las rápidas naves surcadoras del Ponto. ¿A dónde me vas a llevar, desdichada de mí? ¿En posesión de quién llegaré como esclava conquistada para su casa? ¿Acaso a un puerto de la tierra doria, o de la de Ptía, donde dicen que el padre de las aguas más hermosas, el Apídano, fertiliza los campos?» (Eurípides, 1999, p. 22 vv.445-455)

^{xciii} Se refiere a la isla de Delos, anteriormente Ortigia, único lugar de la tierra que acogió a Leto (aquí Latona) para el parto cuando se hallaba embarazada de Zeus de los hermanos Artemisa y Apolo, por temor a los celos de Hera (en el *Apolodoro*), y al mito según el cual los alumbró bajo una palmera. Es mencionada en la *Odisea*, bajo los adjetivos de grácil y joven.

^{xciv} Se refieren a Atenas y a la costumbre de las jóvenes que bordaban un peplo para ser portado en procesión hasta la Acrópolis y ser ofrecido a la diosa Atenea con motivo de las fiestas Panateas.

Hécuba. – Ya que la fuerza del dolor me parece que ha amortiguado mi corazón para poder no sentirlo tan recio, quiero con vosotras, amigas, hablar de mis cosas. ¿Qué remedio tendría^{xcv} para librar mi alma de estos cuidados?

Coro. – Ninguno señora, sino olvidar el tiempo pasado, y pensar en sólo el venidero.

Hécuba. - ¿Qué puedo esperar del tiempo venidero con que pueda más consolarme que con lo pasado?

Coro. – Puedes, señora, esperar que Polidoro, siendo de edad, pues tiene para ello bastantes riquezas, podrá librar tu persona de este cautiverio y vengar las muertes que te son causa de tanto dolor.

Hécuba. - ¡Ay! Aún podría bien ser que aquella flor que de mi salió después hiciese fruto de sí con que yo me consolase. Pero, ¿qué es lo que digo? ¿Qué espero yo ver con tantos años y tal fortuna? ¡Oh! ¿por qué deseo ver a mi hijo en contienda de griegos do han todos los otros percido? Vive, mi hijo, do quiera que estás, y goza en sosiego de tu vida suave. Pierde el cuidado de vengar a tus padres, que sus casos no tienen remedio. ¡Oh hijo mío! Cuando de ti me acuerdo, conozco cuanta fue mi prosperidad, pues habiéndome seguido tan ásperamente mi cruda fortuna, aún no ha podido tanto hacer que no me dejase consuelo de mis pensamientos.

Coro. – Consuelo en verdad te puede ser Polidoro, si tú haces cuenta que a él solo pariste y que está vivo y hermoso, de a^{x cvi} donde se espera que adelante procederá tu linaje.

Hécuba. – Sí espero yo que de allí procederá generación adelante que resucite la memoria de Troya. ¡Mas ay, desventurada! Esto yo hablando, en esperanza y consuelos, y mi hija muriendo^{x cvii}.

Coro. - ¡Oh señora, qué veo venir por la mar! ¿Es pece^{x cviii}? ¿O es tronco? Mas no es sino cuerpo anegado en las aguas.

Hécuba. – No alcanzo yo a verlo.

^{x cv} ‘Ternia’, actualización del término.

^{x cvi} En López Sedano se omite la preposición: «de [a] donde se espera» (1772, p.275)

^{x cvii} En Benito Cano se interpreta esta sentencia como interrogativa.

^{x cviii} 1.PECE. s. m. Lo mismo que Pez, animal que nada, que es como más comúnmente se dice. (Autoridades, Tomo V, 1737)

Coro. – Niño parece en su pequeña estatura. ¡Oh, qué miembros tan blancos! ¡Oh, qué rubios cabellos!

Hécuba. - ¡Oh niño desventurado, quién quiera que tú^{xcix} eres, que así periciste en tan tierna edad! Mas mucho más desventurada tu madre si viva la tienes, principalmente, si no tenía más de a ti. Traedlo, mujeres, tomadlo del agua que a tierra es llegado ya. Enterrarlo hemos aquí, hacerle hemos con nuestras manos una sepultura pues es compañero de nuestras desventuras.

Coro. - ¡Oh cielo! ¡oh tierra! ¡oh gran poderío de Dios! ¿No pereceríamos ya todos de una caída sin que para nuestra muerte se hiciesen por menudo tan crudos aparejos?

Hécuba. - ¿Qué es lo que habéis visto, mujeres? Cata^c que me ponéis en grande espanto.

Coro. - Hemos^{ci} visto tus espantables persecuciones, tus grandísimos males, tus gemidos eternos, tu muerte postrera.

Hécuba. – Mostradme qué es eso.

Coro. – Veslo aquí, míralo tú.

Hécuba. - ¡Oh hijo, Polidoro! ¿Así vienes a consolar a tu mísera madre de la muerte de tu hermana? ¿Así vienes, con tus heridas patentes, a doblar mis dolores? ¡Oh^{cii} fuego que siento, oh tinieblas, oh furias, oh infierno! ¿Dónde voy? ¿Dónde iré? ¿A quién llamaré? Dadme armas, traedlas, mujeres; iré a Polimnéstor, a Polimnéstor quiero buscar.

Coro. – Grande es la fuerza de la ira. Mirad, un cuerpo tan flaco que apenas antes se podía sustentar sobre un cayado, que enhiesto está, qué fuerte se muestra, qué meneos^{ciii} hace de sí.

Hécuba. – Acabad ya, desventuras, de seguirme; hartaos ya, venid si algunas quedan, cubridme toda de pesares y duelo; quitad de mí cualesquier consuelos, apartad lejos la piedad, tenedme, en vuestras duras prisiones, de tal manera cautiva, que ninguna mujer

^{xcix} López de Sedano omite el pronombre: «quien quiera que [tu] eres» (1772, p.276)

^c 3.CATAR. Significa también mirar, advertir, considerar, o meditar alguna cosa. Latín. *Attentius quid notare, inspicere, considerare*. (Autoridades, Tomo II, 1729)

^{ci} ‘Habemos’: actualización del término a su forma actual para la misma conjugación.

^{cii} En el texto encontramos aquí una H mayúscula, en lo que parece ser un error de sustitución por salto de una interjección: «H fuego que siento» (lb. O8 r p. 112 r). López de Sedano lo interpreta «¡A fuego que siento!» (1772, p.277); Benito Cano dispone: «¡O fuego que siento.» (1786, p. 263). Coincidimos aquí con esta segunda lectura, al continuar con la misma expresión la secuencia en sus dolorosas imprecaciones.

^{ciii} Referencia específica a las convulsiones del cuerpo en el Diccionario de Autoridades: 1. MENEÓ. s. m. El movimiento del cuerpo o de alguna parte de él. Latín. *Motus. Agitatio*. (Autoridades, Tomo IV, 1734)

afligida en algún siglo sea a mí comparable. Siquiera seré en esto excelente, pues no lo pude ser en lo que me prometía mi falsa fortuna.

Coro. – Acostumbrada Hécuba a recibir tantas heridas, ya no las teme.

Hécuba. - ¡Oh sueño de la noche que en sus sombras figuraste mis desdichas venideras!
¡Cuán verdadero has salido!

Coro. – Tristes y verdaderos.

Hécuba. - ¡Oh mujeres! Ahora siento que los dolores de nuestros partos son dolores que parimos que nos quedan guardados para cuando los graves casos de nuestros hijos sabemos.

Coro. – Así lo sentimos nosotras.

Hécuba. – Ahora pues, ¿pareceos que debemos algo hacer en caso tan desastrado?

Coro. - ¿Qué pueden hacer gentes tan flacas como nosotras y tan menguadas de poderío?

Hécuba. – Yo sé qué haremos, que este caso me mueve ya más a venganza que a dolor. Tú, vieja criada, que en mi cámara solías servirme, ve a Polimnestor con el mensaje que te diré. Hallarlo has ahí entre los griegos, que yo lo vide ir allá con sus hijos. Dile pues, que yo mucho le ruego que me venga a hablar, porque quiero decirle dónde queda en Troya nuestro tesoro enterrado para que lo guarde a mi hijo Polidoro. Y mira en tu gesto no muestres más dolor o tristeza que requiere tu cautiverio. Vosotras, mujeres, llegadme^{civ} acá ese cuerpecito, envolverlo he en estos lienzos de mi cabeza, pues no me ha dejado fortuna otras riquezas con que enterrarlo. Haremos un hoyo en esta arena, y esconderlo hemos en él, no lo vean nuestros enemigos. Y hiciesen por ventura, de él, como de Héctor, su hermano, hicieron^{cv}.

Coro. – Ves lo aquí señora, limpio y lavado con las aguas que lo traían. ¡Oh mezquino^{cvi} niño, qué heridas trae en el cuello! Bien parece la rabia con que le mataron, que según es grande su herida, un elefante pudieran matar. ¡Qué lindos pechos, qué brazos tan lindos,

^{civ} En el texto encontramos 'llegame'; se ha interpretado, coincidente con la edición de Benito Cano (1786, p. 265), como la segunda persona del imperativo, al dirigirse a las mujeres del Coro exigiéndoles que le traigan el cuerpo de Polidoro para envolverlo en su manto. López de Sedano lee «llevadme acá ese cuerpecito» (1772, p.279).

^{cv} Hécuba se refiere aquí a la profanación que del cadáver de Héctor quiso hacer Aquiles tras acabar con su vida. C. f. nota 1

^{cvi} En el sentido de desdichado y desguarnecido: 2. MEZQUINO. Significa también miserable, escaso y apocado. Latín. *Sordidus homo, vel nimis parcus*. (Autoridades, Tomo IV, 1734)

qué piernas, qué pies! ¡Oh qué cabello de oro! ¡Qué frente, qué boca, que hermosura tan grande que aún la muerte no pudo quitarla! No desprendas, señora, tus tocas, no dejes tus canas así descubiertas, ves aquí, nosotras tenemos lienzos que guardamos del despojo de nuestras haciendas.

Hécuba. – Atadlo vosotras, que no puedo verlo ni puedo hablar.

Coro. - ¿Dónde va Hécuba así desmayada? En aquella peña se sienta, vueltos los ojos a la soledad. Dejémosla estar, mientras la cansa el dolor, que es un sólo remedio que puede tener para menos sentirlo. Nosotras, ahora, pongamos este cuerpecito en este lienzo más limpio. Los pies así juntos, las manos en el pecho, y bien compuesto su cabellico^{cvii}. Parece flor cortada a la mañana que está desmayada con el sol de medio día. Cosedlo ahora, mira no rompáis con el aguja sus carnicicas^{cviii}. Así está muy bien. Cojamos ahora de aquestas hierbas más verdes de que le hagamos una camita, y la cabecera sembremos de flores. Muy bien esta así. Sentémonos ahora alrededor de él, guardémoslo todas mientras Hécuba vuelve, porque ella señale el lugar de su sepultura.

Coro. Hécuba^{cix}.

[Escena VI]

Coro. – Ya vuelven las mujeres, nuestras compañeras, que con Policena habían ido. Llamemos a Hécuba, sabremos con ella lo que ha pasado. Señora despierta, oye señora. No responde, muerta parece que está. Levanta señora, verás las mujeres que fueron con Policena, que han ya vuelto.

Hécuba. - ¿A do están?

Coro. – Aquí estamos, mira señora, ya somos llegadas.

Hécuba. – ¿Mi hija?

Coro. – Ya está en reposo fuera de estos nuestros trabajos.

Hécuba. – ¿Muerta?

^{cvii} Apelativo cariñoso en referencia a los cabellos del infante.

^{cviii} Como en el caso anterior, el uso de diminutivos durante los preparatorios para sepultar el mísero cuerpo, descubren el tierno afecto que las mujeres de Hécuba sienten hacia su príncipe. López de Sedano lee ‘carnecitas’ (1772, p. 280).

^{cix} Nótese que el Coro, que había quedado antes dividido en la comitiva que acompañase a Policena al holocausto, ahora regresa. Tal vez de ahí la partición en dos de esta escena, para indicar la adición al personaje colectivo, ya que la acción prosigue en el mismo espacio y con los mismos interlocutores.

Coro. – Muerta queda sobre el sepulcro de Aquiles.

Hécuba. – Tomad algún arma y enviadme con ella.

Coro. - ¿Qué grave decaimiento es este, señora? ¿Ya no sabías su muerte que así echas de nuevo tanta muchedumbre de lágrimas? No pongas tu cabeza en esa piedra tan dura: ves aquí mis rodillas y mis faldas compuestas, a do podrás acostarte. No son los blandos y ricos estrados do tu solías tomar tu reposo, más son los cojines que nos dejó la fortuna para poder ofrecerte. Alza, señora, un poco más la cabeza; así estarás menos mal. Vosotras, compañeras, sentaos aquí cerca, oiréis las nuevas de la muerte miserable de Policena, que el cuerpo de Polidoro desde aquí lo^{cx} veremos. Di, señora, ¿quieres tú saber las nuevas de la muerte de Policena? ¿no respondes? ¿no quieres oírlas? En ninguna cosa parece viva sino en estas lágrimas que arroyo hacen por mis faldas abajo. Espantada estoy, do hay tanta humedad en cuerpo tan seco. Dejémosla ahora acabar este llanto hasta que oírnos quiera, y miremos estos mares por donde hemos^{cx} de ir para nunca tornar.

¡Oh mar extendido de aguas profundas! Aunque eres tenido por tan bravo y cruel, otro mayor hay que es la fortuna, de mayores tempestades que las tuyas y más continuas. Tus ondas suben no más de cuanto puede subir el agua movida con viento, y bajan después otra tanta caída; mas las de fortuna hasta el cielo suben^{cxii} algunas veces a los que andan en ellas, y en breve espacio los descenden hasta el infierno. Como en Hécuba vemos, que habiendo subido a tal gloria de prosperidad, ahora la vemos haber descendido al profundo de tantos dolores.^{cxiii}Tus ondas, mar, cuando más daño hacen, dan al hombre una muerte muy presta; mas las de fortuna, cuando andan en furia, no matan antes de dar muchos tormentos primero. Tus ondas sosiegan las más veces del año, mas las de fortuna nunca reposan. De tus tempestades hay ciertas señales para guardarse de ellas, mas de las que ordena fortuna, ningún aviso podemos tener. Para los trabajos^{cxiv} que en ti se pasan hay

^{cx} López de Sedano lee «le veremos» (1772, p.282)

^{cx}i ‘Auemos’: actualización del término a la forma actual para la misma conjugación.

^{cxii} López de Sedano presenta error de *transmutatio*: «suben hasta el cielo» (1772, p.283)

^{cxiii} López de Sedano presenta un extraño error de *omissio ex homoioteleuton* en la primera sentencia «dolores. [Tus ondas mar... tormentos primero.] Tus ondas, mar, sosiegan». (1772, p.283). Nótese que incluye ‘mar’ en la siguiente sentencia que también se inicia con los mismos términos, sin embargo, aquí ‘mar’ no aparece en Pérez de Oliva por segunda vez.

^{cxiv} Con el sentido de infortunio: 3.TRABAJO. Vale asimismo penalidad, molestia, tormento, ò suceso infeliz. Lat. *Molestia. Ærumna. Calamitas*. (Autoridades, Tomo VI, 1739)

puertos donde ir a parar; más en la fortuna, los puertos que queremos tomar son de mayor tempestad^{cxv}.

Como ahora en Hécuba vemos, que dos solos puertos^{cxvi}, que para su descanso tenía, se le han tornado en perfecta desesperación de hallar puerto jamás. Pues, si yo miro a nosotras, ¿qué más bien podré decir de las ondas de fortuna^{cxvii}? ¡Qué han anegado nuestra tierra y llevado con su perdimiento nuestras haciendas y nuestros solaces^{cxviii}!^{cxix} ¿Qué diré de ellas? ¿Que nos traen con nuestros hijos en brazos para que los llevemos a ser esclavos de nuestros enemigos? Bienaventurados sois los que en Troya perecisteis, los que entre sus cenizas quedáis hechos polvo, a quien la vida no duró más de cuanto duró su buena fortuna. Ahora conozco que mejor es la crueldad de los enemigos, que mata y acaba, que la piedad que de nosotras, por ser mujeres, tuvieron, con que nuestra vida alongaron para solos tormentos.

Hécuba. – ¡Oh cuán verdaderamente habéis hablado de la fortuna!

Coro. – Ya me parece, señora, que escuchas lo que decimos; ¿quieres que te contemos ahora la muerte de tu hija Policena^{cxx}?

Hécuba. – Decidla, yo os ruego, que saberla deseo.

Coro. – Después que de ti nos apartamos, con pasos apresurados fuimos hasta el sepulcro de Aquiles, que está muy alto sobre tierra, levantado en medio de un campo; y allí hallamos a Agamenón sentado en una silla real, sobre unas gradas que hay para subir al sepulcro. Y Pirro estaba detrás de la silla, puesto el codo en un canto de ella, con el rey razonando. Y los otros nobles estaban por las gradas sentados. Y cuando nosotras llegamos, de todos los campos venía la otra gente corriendo; y subimos con Policena al

^{cxv} El coro establece una metáfora irónica jugando con el sentido de puerto, tanto en su connotación marinera como en su noción alegórica de resguardo, estableciendo una dramática paradoja en la que la adversidad de la fortuna hiere más donde menos se la esperaba (1. PUERTO. s. m. Lugar seguro y defendido de los vientos, donde pueden entrar los navíos con seguridad, y hallan asilo contra las tempestades. Tosc. tom. 8. pl. 187.; 4. PUERTO. Metafóricamente se toma por asilo, amparo o refugio.; Latín. *Portus*. – Autoridades, Tomo V, 1737-).

^{cxvi} En referencia a Polidoro y Polixena, quienes debían continuar la estirpe troyana, y ser el amparo de su madre.

^{cxvii} Interrogación aquí que parte la interpelación.

^{cxviii} López de Sedano y Benito Cano leen ‘solares’ (1772, p.283; y 1876, p. 269 respectivamente), tal vez relacionándola con el primer sustantivo de ‘tierra’ en referencia a la patria troyana. Con ‘solaz’, el coro lamenta la pérdida de todo consuelo o alivio conjuntamente a los bienes materiales.

^{cxix} Única vez que aparece el signo de exclamación.

^{cxx} López de Sedano presenta un error de *transmutatio*: «¿quieres que te contemos agora la muerte de Policena tu hija?» (1772, p. 284).

sepulcro, que estaba enramado. En poco espacio vimos todo el ejército de los griegos ayuntado en lo bajo, mirando a Policena como espantados de su hermosura.

Luego Pirro se vino a nosotras y, poniendo su capa en el hombro su paje, puso la mano derecha en el sepulcro del padre y la izquierda en el lado do tenía la espada. Y así estando, mandó a un pregonero^{cxxi} que en alta voz al pueblo dijese que tuviese silencio. Entonces, con la codicia que todos tenían de saber lo que allí había de pasar, callaron en un silencio tan grande que, quien no viera, juzgara que aquella era una gran soledad. Luego Pirro, oyéndolo todos, dijo así:

“Padre excelente, de perdurable memoria, cuyo grande esfuerzo fue menester para destruir tan gran ciudad, recibe el sacrificio que tu hijo te hace. Ves aquí la que demandabas, traída para honrar tu sepultura y cumplimiento de tu voluntad. Cosa áspera parece, en paz y sosiego, un hombre mancebo matar la más hermosa doncella del mundo, pero más áspero me sería no obedecerte. Quiero que ahora conozcas qué servicios te hiciera en vida, pues después que eres muerto tanto te acato. Y vosotros, gente de Grecia bien agradecida que esto miráis, no os mueva la inocencia de aquesta doncella a creer que hacemos lo que no se debía. Porque, habiendo de quedar Aquiles, mi padre^{cxxii}, en tan larga memoria de griegos, conviene que todos sepan cuan bien agradecidas fueron sus grandes hazañas, porque los hombres animosos que de nosotros nacieren, hagan en todo como valientes, sabiendo que, vivos o muertos, siempre tendrán su galardón.”

Después que esto dijo, hizo señal a unos mancebos que subiesen a tener a Policena. Más ella, sintiendo para qué los llamaba, dijo: “No toquéis a mí, hombres de guerra, dejadme morir sin tocamiento alguno de hombre, que yo tendré^{cxxiii} mi cuerpo tan quedo como tengo perdido el temor de la muerte.” Oídas estas palabras, el pueblo, hablando entre sí, levantaron un grande rumor. Y ella, entonces, con ambas manos rompió sus vestiduras desde el pecho al vientre y descubrió su cuerpo, que parecía imagen de alabastro. Y así descubierta, hincando las rodillas en el suelo, le dijo a Pirro: “Ves aquí todas las partes por do puedes ligeramente matarme. Si quieres el cuello, veslo tendido; si quieres el

^{cxxi} En la original de Eurípides, es Taltibio, personaje que elimina Pérez de Oliva, quien silencia a la multitud por mandato de Pirro, y quien relata a Hécuba, profundamente conmovido, la muerte de Polixena, enviado a ella por mandato de Agamenón para que la reina procediera al entierro de la joven: «Me hace señas para que pregone silencio a todo el ejército de los aqueos. Y yo, colocándome en medio, dije lo siguiente: “Callad, aqueos. Que esté en silencio todo el ejército. ¡Callad! ¡Silencio!” Puse en calma a la multitud.» (Eurípides, 1999, p. 25 vv. 530-535)

^{cxxii} López de Sedano presenta error de *transmutatio*: «habiendo de quedar mi padre Aquiles en tan larga memoria» (1772, p. 286).

^{cxxiii} ‘Terne’: actualización del verbo como ‘tendré’.

pecho, veslo patente.” Entonces, Agamenón volvió la cara y limpiaba sus ojos. Y Pirro, como dudando, tardó un poco; mas, al fin, sacó su espada resplandeciente y con ella le cortó la garganta. Y aunque estaba en paso tan trabajoso, no se olvidando Policena de su honestidad^{cxxiv}, con las manos detuvo sus ropas entre sus piernas porque en la caída no hiciese fealdad alguna su cuerpo^{cxxv}.

Cuando esto fue hecho, todos decían por aquel campo que ninguna mujer parió tales hijos como tú pariste. Y, movidos de grande compasión, todos le hacían la fiesta que un cuerpo muerto puede recibir. Cubríanla toda de flores y hacían grandes prometimientos para adornarle la sepultura^{cxxvi}. Y el rey Agamenón nos mandó que viniésemos a decirte que luego fueses al entierro, porque allí estaría guardado el cuerpo de tu hija hasta que tú fueses.

Hécuba. – La fama, hijos, que quisiera yo que en vida tuvierais^{cxxvii}, ganáis en la muerte. Cuanto fuisteis^{cxxviii} vosotros más excelentes tanto yo quedo con mayores causas de haber de vosotros dolor. ¡Oh si alguno hubiese que mis fortunas contase a las gentes que han de nacer cómo ellas han sido, porque todos los siglos me ayudasen a gemir mi gran desventura!

Coro. – Tiempo es, señora, que a Polidoro enterremos, porque los griegos, si hay viento, querrán luego partirse^{cxxix}.

Hécuba. – Vamos, ponerlo hemos do jamás a él tocarán los males de nuestra fortuna.

Hécuba^{cxxx}.

Coro.

Polimnéstor.

[Escena VII]

^{cxxiv} Con el sentido de recato: 2. HONESTIDAD. Vale también la moderación y pureza contraria al vicio de la lujuria. Latín. *Pudicitia. Pudor.* (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{cxxv} También del pudor de Policena se ocupa Eurípides: «Y ella, aun muriéndose, sin embargo, tenía mucho cuidado para caer de buena postura, ocultando lo que hay que ocultar a la mirada de los varones». (Eurípides, 1999, p. 26 vv. 565-570)

^{cxxvi} Pérez de Oliva cristianiza las exequias de la multitud griega, que sobrecogidos por el carácter de Polixena ante la muerte, se acercan a la pira con ánimo de honrar a la princesa troyana.

^{cxxvii} ‘Tuuiérades’: actualización del verbo a la forma que adquiere en la actualidad para la misma conjugación.

^{cxxviii} ‘fuistes’: actualización del verbo a la forma que adquiere en la actualidad para la misma conjugación. También en López de Sedano.

^{cxxix} En Eurípides, el sacrificio de Polixena es ofrecido a Aquiles, de modo similar al caso de Ifigenia, en solicitud de vientos propicios con los que partir de retorno a Grecia, y así lo expresa Pirro antes de clavar su espada en el cuello de Polixena: «¡Oh, hijo de Peleo! Acéptame estas libaciones propiciatorias que atraen a los muertos. Ven, para que bebas la negra y pura sangre de la muchacha, sangre que te regalaremos el ejército y yo. Sé propicio para nosotros y concédenos soltar las popas y los frenos de las naves y volver todos a la patria, consiguiendo un regreso propicio desde Troya.» (Eurípides, 1999, p. 25 vv. 535-540)

^{cxxx} Error de sustitución: Morales lee “Mecuba”. Corregido en las ediciones posteriores.

Hécuba. – Harto hondo está ya este hoyo, no cavéis, mujeres, más.

Coro. – Traigamos pues a Polidoro. Mas, ¿quién es este que viene a nosotras tan acompañado? Polimnéstor parece; él es señora.

Hécuba. – Esconded presto este cuerpo con alguna cubierta^{cxxxii} y yo de aquí lo llevaré a nuestra tienda. Algunas de vosotras quedaréis aquí, y las otras me acompañaréis, para un gran hecho que tengo pensado.

Coro. – Como nos dijeres, señora, así haremos nosotras.

Polimnéstor. – ¡Oh Hécuba, a quien yo siempre he tenido deseo de agradar y servir! Mujer que fuiste del hombre con quien mayor amistad en este mundo tuve; en ti se ve cómo en las cosas humanas no hay firmeza^{cxxxiii} ninguna. No hay cosa recia contra la fortuna; ni bastan riquezas, ni estado, ni merecimientos, pues tú, todo esto tenías y todo lo tienes perdido. De lo cual he recibido tanta pena como a las buenas obras pasadas que de ti he recibido, yo debo. Esta tu hija, que ahora mataron, me ha puesto mucho dolor, así porque murió tan sin culpa como porque sé que tú de ello habrás habido gran pena.

Aunque poco aprovechan las lágrimas, pues la fortuna ni se mueve^{cxxxiii} ni se remedia por ellas. Verás pues, si en algo me has menester, porque ésta tu criada con tu mandado me hizo venir con estos, mis hijos, del ejército de los griegos, do había ido por^{cxxxiv} saludarlos, para disimular la encomienda que de ti tengo. Y demandarte quisiera a Agamenón, que te me diera por cualquier rescate, porque aquí quedaras en mi tierra, conmigo y con tu hijo, si no hubiera miedo que por aquí no sospechasen los griegos el mal que se les queda criando en mi casa. Pero hacerlo he si te parece.

Hécuba. – Perdóname Polimnéstor, si los ojos no puedo alzar a mirarte, porque de los males que me han perseguido me ha quedado vergüenza de ser vista, cual ellos me han

^{cxxxii} Aunque con una connotación muy similar a la actual, cabe señalar cómo incidía el diccionario de autoridades en su utilidad para ocultar: 1. CUBIERTA. s. f. Lo que se pone encima de otra cosa para su resguardo, o para que no se vea: como la cubierta de un fardo, de una mesa, &c. Latín. *Tegmen. Operculum.* (Autoridades, Tomo II, 1729)

^{cxxxiii} Polimnéstor señala la cruel mutabilidad de la fortuna, en una idea que reitera Pérez de Oliva en varias de sus obras, acorde con el ideario cristiano en la inestabilidad de las riquezas terrenales: 1. FIRMEZA. s. f. Estabilidad, constancia, seguridad y fortaleza. Latín. *Constantia. Firmitas. Fortitudo. Stabilitas.* (Autoridades, Tomo III, 1732)

^{cxxxiii} Con el sentido de apiadarse: 5. MOVER. Significa también alterar, o commover. Latín. *Commovere.* (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{cxxxiv} López de Sedano permuta la preposición: «dó había ido para saludarlos,» (1772, p.289).

parado^{cxxxv}. Pero tus ofrecimientos te agradezco mucho, más por la voluntad que en ellos muestras que por el provecho que algún consuelo pueda traer. Ahora yo te pregunto, ¿mi hijo Polidoro, está bueno? ¿Deséame ver?

Polimnéstor. – Tal está, que si lo vieses, pienso que de todas tus adversidades te consolarías.

Hécuba. - ¿Está sano? ¿Muéstrase^{cxxxvi} a buenas costumbres?

Polimnéstor. – Sano está, y el más hermoso de cuantos pariste y es de todos más amado y querido en mi casa que estos, mis hijos, y muy inclinado a las cosas de caballería. Yo te digo que parece bien hijo de quien es y, siendo de edad competente, que él hará conocer a los griegos cómo no han acabado de destruir a Troya. Ahora quería venirse conmigo a verte cuando supo que estabas aquí, y aunque yo le decía que no debía venir donde estaban los griegos, no lo llevasen cautivo, él no quería sino venirse delante^{cxxxvii}, con tal atrevimiento, que me puso temor y le hice detener en casa por fuerza guardado.

Hécuba. – Hablas, Polimnéstor, como quien eres, y de tu persona no se espera otra cosa. Mas dime, ¿el tesoro hubístelo^{cxxxviii} todo? ¿Estase guardado?

Polimnéstor. – Guardado está, sin que de él sepa nadie. Y si aquello no le bastare a Polidoro, con el mío pienso ayudarle para los hechos que memoria de sus padres él quisiere emprender.

Hécuba. – Ahora, pues tal amor nos tienes, y tan fiel has sido en guardar lo que te encomendamos, decirte quiero dónde en Troya queda enterrado el tesoro de Príamo, porque de allí lo hayas y lo guardes con lo otro.

Polimnéstor. - ¿Es mucho?

Hécuba. – No es la décima parte lo que con Polidoro te enviamos.

^{cxxxv} Hécuba se refiere a la mengua de su posición, desde reina de Troya a esclava de Agamenón: 10. PARAR. Se toma también por reducirse o convertirse una cosa en otra distinta de la que se juzgaba, o esperaba. Latín. *Vertere, vel devenire in.* (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{cxxxvi} 4. MOSTRAR. Dar a entender o conocer con las acciones alguna calidad del ánimo: como mostrar valor, mostrar liberalidad o escasez, &c. Latín. *Ostendere.* (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{cxxxvii} Entendiéndose como delante de Hécuba: DELANTE. Vale también lo mismo que en presencia de alguna persona: como Cubrirse delante del Rey, decir o hacer algo delante de testigos, o Escribano. Latín. *Coram. Apud.* (Autoridades, Tomo III, 1732)

^{cxxxviii} López de Sedano lee ‘vístelo’ (1772, p.291)

Polimnéstor. - ¿Luego gran suma será?

Hécuba. - Así es.

Polimnéstor. - Pues dime dónde está, que mucho será menester para lo que tengo pensado sobre la destrucción de Grecia, aunque ahora lo disimulo.

Hécuba. - En la huerta de mi casa real, al pie de un laurel que muchas veces verías siendo nuestro huésped, cabe^{cxxxix} una alberca.

Polimnéstor. - Bien me acuerdo de ese laurel, pero ahora que estará todo talado, no se podrá conocer si otras señas no me dices.

Hécuba. - Encima de do el tesoro está verás un montón de tierra con una piedra negra^{cxl} hincada en él. Mas verás, yo te ruego Polimnéstor, pues tantas cosas confío de quien eres, que en todo guardes la fe como yo tengo esperanza.

Polimnéstor. - Pena recibo, Hécuba, que pienses tú que es menester amonestarme^{cxli} con esas palabras. Sabe que por harto amonestado^{cxlii} me tengo del amistad que contigo y con Príamo siempre he tenido; y aunque esta no interviniera^{cxliii}, mi condición natural es amar poco el dinero. Que dígotte de verdad que ninguna cosa en menos estimo, ni por cosa alguna ya menos se me da, si no es encomendado que lo guarde, que entonces la fe a que soy obligado me hace que tenga de ello mucho cuidado.

Hécuba. - Pues que tal eres, también quiero darte otro tesoro, que estas mujeres y yo trujimos con nosotras, el cual, pensando que no te pudiéramos hablar, queríamos enterrar en este hoyo que aquí hacíamos, porque no viniese a poder de los griegos.

Polimnéstor. - ¿Es aquel bulto que está encubierto debajo de aquel paño?

^{cxxxix} C.f. xlvii

^{cxl} Pérez de Oliva sustituye hábilmente el lugar en el que se oculta el supuesto tesoro, del templo de Atenea, pagano y extraño a los espectadores de su tiempo, por el huerto del palacio real. Si bien, mantiene la señal de la piedra negra, con una connotación vinculada a localizaciones proféticas: «Las piedras negras en el mundo grecolatino tenían la función de señalar los hitos del *axis mundi* como en el caso del ónfalo de Delfos, piedra que se supone tragó Crono creyendo que era su hijo Zeus.» (Vélez Sainz, 2019, p. 5)

^{cxli} En el sentido de petición o ruego: 1. AMONESTAR. v. a. Aconsejar, rogar, requerir, advertir persuadiendo. Lat. *Monere. Suadere. Admonere*, que es de donde se tomó. (Autoridades, Tomo I, 1726)

^{cxlii} En el sentido de persuadido. C.f. nota anterior.

^{cxliii} 'Entreuiniera': actualización del término (ENTREVENIR. v. n. Lo mismo que Intervenir. Es voz antigua. - Autoridades, Tomo III, 1732)

Hécuba. – No es cosa tan poca, que mucho más es. Vamos a esta tienda más cercana a donde nosotras estamos, que allí está escondido.

Polimnéstor. – Vamos a donde mandares.

Hécuba. – ¿Son estos tus hijos?

Polimnéstor. – Estos son.

Hécuba. - Oh, ¡qué lindos y qué gentiles niños! Plega a Dios, Polimnéstor, que nunca los veas en la fortuna que yo he visto los míos. Vayan ellos con nosotros, y está tu compañía mándale que se aparte lejos^{cxliv} de aquí, no entiendan^{cxlv} los secretos en que andamos, no fuesen por ventura descubiertos a los griegos, para daño tuyo y mío.

Polimnéstor. – Vosotros hombres de mi guardia, tornaos al aposento de Agamenón y esperadme allí, que yo y mis hijos nos iremos paseando por esta ribera del mar.

Hécuba. – Ahora vamos, darte he el tesoro.

Coro. Polimnéstor. Hécuba.^{cxlvi}

[Escena VIII]

Coro. - ¡Oh Troya, la gran ciudad! Ya no te dirás^{cxlvii} la nunca vencida. Tus torres muy altas de que estabas cercada, los muros, los templos, la casa real y los otros sus edificios muy grandes, en tierra están todos, humillados^{cxlviii} a la fortuna. Y el suelo do estabas, a donde tantos grandes hombres nacieron, ahora será soledad para bestias fieras. Ya no iré yo a deleitar mis ojos por tus calles hermosas, no veré más por tus plazas sentado tu

^{cxliv} Error de omisión: «leos» (1586, lib. P7 r p.119 r).

^{cxlv} Con el sentido de escuchar: ENTENDER. Se toma también por oír, percibir lo que se habla o dice, comprenderlo y hacerse capaz de ello: y así cuando hablan muchos a un tiempo y con alboroto y confusión, o en lenguaje diverso que uno ignora, se dice que no entiende lo que dicen. Latín. *Percipere. Audire.* (Autoridades, Tomo III, 1732)

^{cxlvi} Una vez más, se divide la escena, tomando participación en los acontecimientos los mismos personajes; si bien, parece darse a entender, que Hécuba, con parte de su séquito, y Polimnéstor con sus hijos, se han dirigido a otra parte (la tienda de las prisioneras). En López de Sedano subdivide la siguiente sección, indicando en este punto ‘Coro.’ al inicio del texto, entendiendo que las intervenciones de Polimnéstor y Hécuba se realizan como apartes y fuera de la vista del hipotético público, reseñándolo como ‘Polimnestor dentro’. (1772, pp.295-296)

^{cxlvii} En el texto de la edición de Morales sólo se aprecia: «di.as» (1586, lib.P7 v, p.119 v); es difícil determinar la causa, pudiendo deberse al deterioro o a un error de copia.

^{cxlviii} En referencia a la adversa suerte de Troya, antaño erigida soberbia y dichosa, ufana de su próspera suerte: 2. HUMILLAR. Metafóricamente vale abatir el orgullo y soberbia de alguno, haciéndole conocer su bajeza. Latín. *Alicujus superbiam frangere.* (Autoridades, Tomo IV, 1734)

pueblo, no veré ya tus caballeros salir a las fiestas^{cxlix}. ¡Oh, noche triste, oscurecida con tinieblas infernales, que a mí fuiste principio de mi perdición cuando los griegos, en descuido, tomaron nuestra ciudad! ¡Cómo nunca de mis ojos te partes! ¡Cómo no puede el sol echarte de mí!

Siempre te veo, siempre te tengo delante, acordándome con cuanto descuido estando en mi casa, haciendo fiesta por la partida de los griegos, que ellos con sus engaños^{cl} nos habían hecho creer, oímos decir que en los muros estaban. Mas aún no lo habíamos bien entendido^{cli} cuando en nuestras casas parecieron^{clii} con sus armas resplandecientes, y en las manos derechas las espadas desnudas para herir, y en las izquierdas fuego para quemar las moradas. ¡Oh qué clamor por todo sonaba! ¡Qué de humo y de polvo subían mezclados! ¡Cuántos golpes se oían, cuántos gemidos, cuán grandes temblores había del hundimiento de las casas! Y salí yo, mezquina^{cliii}, en medio la calle, y viendo las llamas que a todas partes ardían, me parecía que todos estábamos metidos dentro en una hoguera, a cuya lumbre veía los griegos, flacos y negros de los grandes trabajos, con sus barbas crecidas. No creo yo que el infierno es de otra manera que entonces Troya me parecía.

Hasta que los enemigos, venciendo con los fuegos que les ayudaban, pudieron acabar de matar los que les daban estorbo y atar los otros en duras prisiones para llevarnos a ser esclavos en Grecia. ¡Cuán caros nos cuestan Paris y Helena vuestros amores!

Polimnéstor. –Dejadme, mujeres, soltadme el cabello.

Coro. – Asido tienen nuestras compañeras por el cabello a Polimnéstor.^{cliv}

Polimnéstor. – ¡Oh, que matan mis hijos! ¡Oh, crueles malvadas!

^{cxlix} Perez de Oliva introduce ciertos anacronismos en el nostálgico lamento del coro de troyana, recreando escenas costumbristas más próximas la realidad rural castellana.

^{cl} Referencia al famoso Caballo de Troya, construido por la destreza de Epeo, auspiciado por Atenea, con el que los griegos, ocultos en el interior de la magna escultura, consiguen penetrar en la ciudad enemiga para asaltarla desde dentro Homero detalla este episodio en el canto VII de la *Odisea*. Higino en las *Fábulas* también hace referencia a la artimaña. El Pseudo Apolodoro y Quinto de Esmirna atribuyen el ingenio a Ulises. Dictis Cretense, en *Historia de la Guerra de Troya*, otorga la idea a Heleno, oráculo hijo de Príamo.

^{cli} C.f cxlv.

^{clii} En el sentido de presentarse o surgir: 3. PARECER. v. n. Aparecer o dejarse ver alguna cosa. Es del Latino Apparere, que significa lo mismo, y tiene la anomalía de los acabados en -ecer. Latín. *Apparere*. (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{cliii} En el sentido de infeliz, tomando mezquino como sinónimo de miserable. C.f. cvi

^{cliv} Como se mencionaba en la nota cxlvi, parece natural que el asesinato de los infantes de Tracia, y la herida cegadora de Polimnéstor, por cuestiones de decoro, se relaten fuera de escena, pero no se impongan al visionado de los espectadores.

Coro. – Tú diste el ejemplo.

Polimnéstor. – ¡Oh, mi ojo derecho, quebrado^{clv} lo han! ¡Agujas^{clvi} me meten por el izquierdo! Valedme^{clvii}, si oís, gente de Tracia.

Coro. – Los ojos le quiebran.

Polimnéstor. – Esperad, esperad, ¿do huis?

Coro. - ¡Oh, qué tropel de mujeres huyendo! A Hécuba sacan afuera. ¡Ay, qué cosa tan temerosa! Los muchachos muertos sacan arrastrando. Polimnéstor viene tras ellas los ojos sangrientos y la espada en su mano derecha, la izquierda tendida adelante. ¡Oh, qué cosa tan espantable, aunque bien merecida! Vamos allá, ayudarlas hemos.

Polimnéstor. –¿Dónde está Hécuba? ¿Dónde va? ¿Dónde iré? ¿Por dónde la seguiré? Comeré de sus carnes, moleré con mis dientes sus huesos.

Hécuba. - ¿Qué dices malvado? ¿Qué buscas en esa noche perdurable do te hemos^{clviii} metido?

Polimnéstor. – ¿A qué parte está? Hacia aquí la oía hablar.

Hécuba. – Quiero apartarme.

Polimnéstor. – ¡Oh, si hubiera algún hombre de tal poderío que ahora me prestara sus ojos para después tornárselos yo con mi vida y mi reino! Mas quiero correr a todas partes que con alguna encontraré do emplee mi ira.

Hécuba. – Apartaos mujeres, dejadlo cansar.

^{clv} Es posible que Pérez de Oliva jugase aquí con el doble significado asociado al término ‘quebrar’, refiriéndose tanto a la herida física de los ojos como al dolor por la cruenta pérdida de los hijos a la que Hécuba le somete antes de dejarlo ciego: 15. QUEBRAR LOS OJOS. Frase que vale ejecutar alguna acción que se sabe que otro ha de sentir mucho. Latín. *Contra mentem vel amorem alicujus agere. Desiderium infringere.* (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{clvi} Seguramente se refiere al adorno del cabello con el que las damas componían sus peinados: AGUJA. s. f. Instrumento de hierro, acero, ù otro metal con un ojo al cabo, que sirve para coser, de que hay diferentes especies: como aguja de Espartero, que es grande y suele ser algo corva, de ensalmar, que es con que cosen los Albarderos, de madera, que es con que se hacen redes, y las que se ponen en el pelo las mujeres, que regularmente son de plata ò marfil. Viene de la palabra *Acus, us.* Latina, que significa esto mismo. (Autoridades, Tomo I, 1726)

^{clvii} 5. VALER. Se toma también por ser, ò servir de defensa, ù amparo alguna cosa. Lat. *Valêre. Protegere.* (Autoridades, Tomo VI, 1739)

^{clviii} ‘Abemos’: actualización del término a su forma actual para la misma conjugación.

Coro. – Caído ha, señora, en aquella piedra.

Polimnéstor. – ¡Oh fortuna que así me destruyes y así me embarazas^{clix}! Toma esta espada y acábame ya.

Coro. – La espada ha echado de sí.

Polimnéstor. – Oh, capitanes de Grecia, venid a vengar vuestro amigo, venid gentes de Tracia a ver vuestro señor. Venid, veréis muertos mis hijos y mis ojos sacados. Venid, veréis cuál me han parado^{clx} vuestras enemigas, las mujeres troyanas. Venid, que tardáis para mi ardor de vengarme.

Hécuba. – ¿Qué venganza puedes, desventurado, tomar de quien su vida no la quería para más de esto?

Polimnéstor. – ¡Oh mujer infernal que tal has osado! ¿No pudieras pasar sola tu gran desventura, en ti bien empleada, sin que procuraras tener compañía? Mas ahora vendrán^{clxi} mis valedores, ahora vendrán a trocar la venganza. ¡Oh vasallos, oh amigos! ¿No habéis entendido mis voces?

Hécuba. – Traed acá eso, mujeres, que estáis mirando, ponedlo aquí donde está Polimnéstor sentado.

Polimnéstor. – ¿Qué es esto, malvada, que mandas traer?

Hécuba. – Es el tesoro que a mi hijo Polidoro yo envió.

Polimnéstor. – ¡Oh, qué triste tesoro, verdadero tesoro para esconder debajo la tierra! Mis hijos son estos que han bañado las manos de sangre. ¡Oh desventurados, cuya muerte entró en nuestra casa con Polidoro! ¿Qué tenía que ver su mala ventura con vuestra prosperidad? ¡Oh, hijos míos, cuya muerte es la postrera cosa que hube de ver en la vida!

^{clix} Aunque la connotación es similar a la que dispone el Diccionario de la Lengua Española, en el Diccionario de Autoridades se contempla para este verbo, junto al impedimento, el estorbo y la demora, la capacidad para detener la acción emprendida: 1. EMBARAZAR. v. a. Impedir, detener, retardar, y en cierto modo suspender lo que se va a hacer o se está ejecutando. Este verbo parece se formó de Embrazar, pues al que le embarazan, detienen e impiden, casi le atan [iii.381] los brazos para que no obre. Latín. *Impedire. Implicare.* (Autoridades, Tomo III, 1732)

^{clx} En el sentido de maltratar o herir: 6. PARAR. Significa también tratar mal de palabra u obra. Latín. *Verbis vel factis afficere, tractare.* (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{clxi} ‘Vernan’: actualización del término.

Pensaréis donde estáis que vuestro padre quedó salvo en el mundo, y está entre vuestros cuerpos llagados sin poder veros ni echar lágrima alguna, cercado de quien tantos males nos hizo, vistos para que de cruel venganza se harten.

Coro. – Agamenón viene, señora, con grandes compañías.

Hécuba. – Traed pues, vosotras, el cuerpo de Polidoro.

Agamenón. Coro. Polimnéstor. Hécuba^{clxii}. [Escena IX]

Agamenón. – Si Troya no estuviera destruida gran miedo me hubieran puesto las voces que he oído, según me parecían espantables y de grandísima ira. Mas, ¿qué es esto que veo? ¿Es Polimnéstor aquel que está en tierra sentado? Él es, y sus hijos aquellos que están muertos cabe^{clxiii} él. ¡Oh Dios perdurable! Sangre parece que llora.

Coro. – Cuán espantados están Agamenón y los que vienen con él.

Agamenón. - ¿Cuál furia infernal^{clxiv}, Polimnéstor, ha puesto tan crudamente las manos en ti?

Polimnéstor. – Oh, Agamenón, a quien por sólo el oído conozco, que ya de los ojos todas las cosas me han desaparecido; pues vienes al^{clxv} tiempo que no puedes darme remedio, dame venganza.

Agamenón. - ¿Qué venganza habría igual a tan gran desventura?

Polimnéstor. – Tener yo a Hécuba entre mis manos.

Agamenón. - ¿Hécuba es la que ha hecho esto?

^{clxii} López de Sedano dispone de forma diferente el orden de los personajes: «Polimnestor. Hecuba. Agamenon. Coro» (1772, p.299)

^{clxiii} C. f. xlvii

^{clxiv} Las Furias en la mitología latina, o Erinias en la griega, eran las divinidades encargadas de perseguir y castigar los delitos, particularmente aquellos crímenes cometidos contra la propia sangre. C. f. nota ^{clxiv} en *La Venganza de Agamenón*.

^{clxv} López de Sedano elimina el determinante dejando sólo la preposición: «pues vienes a tiempo que no puedes darme remedio» (1772, p.300)

Polimnéstor. – Ella con su compañía. Dámela luego^{clxvi}, Agamenón, si algún consuelo piensas de darme de tantos males como en mí ves.

Agamenón. – ¿Tú, Hécuba, osaste hacer cosa tan espantable?

Hécuba. – No te parecerá espantable Agamenón, si miras que traen aquí estas mujeres.

Polimnéstor. – A Hécuba oigo, ¿a do está? ¡Tenedla, tenedla!

Agamenón. - ¿Qué es esto, Polimnéstor, que así te levantas? ¿Do vas tan furioso?

Polimnéstor. – ¡Oh, manos inciertas que no prendéis sino el aire! ¿No me asiríais^{clxvii} esta malvada?

Agamenón. – Polimnéstor, sosiega, que quiero entender este hecho. ¿Qué difunto es este que aquí traéis, mujeres?

Coro. – Señor, es Polidoro, hijo de Hécuba.

Agamenón. - ¿Es este tu hijo?

Hécuba. – Mío era, y este malvado, que lo tenía para criarlo, lo mató y lo echó en las aguas del mar.

Agamenón. - ¿Tú, Polimnéstor, mataste este niño? Di la verdad, pues se ha de saber.

Polimnéstor. – Yo lo maté, si es Polidoro, pero con grande razón. Mas no tardes, te ruego, en mandarme entregar la malvada de Hécuba.

Agamenón. – A ambos, vosotros, veo muertos los hijos, y ambos veo que tenéis grandes causas de quejaros. Decidme este hecho cada uno por sí, y entendido, haré lo que fuere razón. Y tú, Polimnéstor, primero.

Polimnéstor.

[Escena X]

Polimnéstor. – Por ti, Agamenón, y por la verdadera amistad que contigo he tenido, estoy de la manera que ahora ves; y el deseo que de tu seguridad y los tuyos he tenido me ha

^{clxvi} 1. LUEGO. adv. Al instante, sin dilación, prontamente. Covarr. citando al P. Guadix, dice que es voz Árábica, y que sale de la voz *Lalguaqt*, que significa a la hora. Latín. *Statim. Illicò*. (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{clxvii} ‘Asiriades’: actualización del término.

puesto a mí en tal desventura, porque sabrás que, cuando Príamo conoció el peligro de Troya, me envió con mucho tesoro ese muchacho que ahí dicen que está muerto, para que yo lo criase y pudiese él después vengarle su sangre. De lo cual, el muchacho, en sus hablas^{clxviii} mostraba siempre gran voluntad, diciendo que no deseaba tanto la vida por gozar de ella, cuanto por tomar venganza en la tuya. Y para esto apercibía siempre a todos los troyanos que podían verle, con tanta osadía y tal denuedo, que nunca vi cosa más semejante que él era a Héctor su hermano. Viendo pues yo, cuanta guerra y cuanto afán para Grecia se criaba con ese muchacho, lo maté, porque he más siempre estimado tu amistad que no la de Príamo, y porque no me parecía que debía yo complacer a quien tal peligro me enviaba a mi casa.

Ahora ésta, su madre, hállolo en las aguas de la mar do yo lo había echado, y viendo que le había quitado la esperanza que ella tenía de vengarse de ti, me envió a llamar diciendo que quería mostrarme dónde quedaban en Troya enterrados unos tesoros. Y yo, descuidado^{clxix} de sus engaños, vine a ella, y sólo con estos, mis hijos, entré en esa tienda do están las cautivas, y en medio de ella a mí me sentaron en una silla y a mis hijos los tomaron en brazos, y, como deseándolos todas ver y tocar, de una en otra los apartaron de mí a diversas partes, y entonces sacaron debajo sus ropas unos puñales, que para esto tenían, y a gran prisa les daban muchas heridas. Y yo, queriendo ir a socorrerlos, hálleme detenido por todos mis miembros de las que me tenían cercado. Unas habían asido mis pies y otras mis brazos, y otras me tenían por los cabellos tirando atrás. Y estando así, Hécuba, con las agujas de su tocado me quebró los ojos, y así me quitaron dos vidas dulcísimas y dejáronme una miserable.

Ahora pues, Agamenón, primeramente considera la gran soberbia de esta mujer y el desacatamiento que a ti ha tenido, pues siendo tu cautiva ha hecho en tu ejército, contra tu amigo y en tu ofensa, lo que en Troya siendo reina aún no debiera osar hacer; y de mí mismo podrás considerar lo que a ti desea. Porque, si a mí por haberle muerto un solo hijo ella me mató dos, y me dio a mi peor muerte, ¿qué piensas que haría de ti, si en su poder te tuviese, por cuyo mandado y autoridad tantos hijos suyos han muerto y ha perecido su reino y su estado? Manda, yo te ruego, que me la den en poder, no lleves

^{clxviii} Es decir, en sus intenciones: 2. HABLA. Vale muchas veces razonamiento, oración o arenga. Latín. *Oratio*. (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{clxix} En el sentido de confiado: 3. DESCUIDADO. Vale también el que está sin recelo o sospecha, o sin advertencia de alguna cosa, y por eso le coge de nuevo, o le sobreviene impensadamente. Latín. *Incautus, a, um*. (Autoridades, Tomo III, 1732)

contigo tan manifiesto peligro a tu tierra para ti y para Orestes, tu hijo; ni te confíes de su flaqueza, que en mí has aprendido cuánto es el daño que puede hacer. Ningún engaño, ni traición, ni ponzoña, dejará de probar para vengarse de ti.

Déjala aquí en mi poder, que yo acabaré de librarte de tus peligros, como te he comentado. También de mí te debes doler, que estoy cual ves, sin hijos, sin luz, sin cosa alguna porque quiera vivir. No me dejes sin venganza del mal que por ti, y viniéndote a ver, he recibido. Que aunque la sangre de Hécuba, ni los tormentos con que ella la verterá si está en mi poder, será bastante consuelo de tantos males, cosa es que mucho desean los que son destruidos de sus enemigos, quitarles el deleite de la venganza.

Agamenón. – Oído te he, Polimnéstor, ahora tú Hécuba, responde.

Hécuba.

[Escena XI]

Hécuba. – Nunca, Agamenón, después de mis desventuras, pensé jamás ponerme a defender mi vida hasta ahora que veo que Polimnéstor desea mi muerte. Y porque ningún deseo suyo se cumpla, quiero responder y librarme de este tormento para que me demanda. Y acordándome lo poco que yo, Agamenón, te he merecido, no osara tomar tal empresa si no supiera que para demandarte justicia no hay necesidad de favor, pues sé cierto que para hacerla, más te obliga tu mucha virtud que nadie por obras de intereses^{clxx} te puede obligar. Y aunque la fortuna tan duramente me haya seguido y despojado tan crudamente de marido, hijos^{clxxi} y tierra, y me haya dejado la vida para solo gemir, bien sé que no por eso querrás tú menospreciar mi derecho; pues los hombres excelentes nacieron para ayudar a los miserables y librarlos de sus desventuras, y no para ayudarlos a caer.

Ahora pues considera, yo te ruego, como éste habiendo recibido de Príamo y de mí tales buenas obras, que no hallamos hombre que más obligado nos pareciese a guardar nuestro hijo y nuestro tesoro, se encargó de él, y nos dio fe^{clxxii} de pagarnos en esto lo mucho que confesaba debernos. Y después, al mísero huésped que con esta fe recibió, siendo de edad

^{clxx} ‘Interesse’. Posible error de transcripción. Aunque López de Sedano respeta la forma que recoge el texto original, coincidimos con Benito Cano, interpretándolo como ‘intereses’ en relación con el sustantivo plural al que acompaña: ‘obras’.

^{clxxi} López de Sedano incluye el término en singular, limitándose para el caso a la muerte de Polidoro.

^{clxxii} C.f xxiii

en^{clxxiii} que ninguna culpa se puede sospechar, lo robó^{clxxiv} y degolló, y lo echó a do lo comiesen los peces. Conociendo él mismo el gran delito que hacía, pues le pareció que debía encubrirlo con tanta diligencia de los ojos de los hombres. Y aún ahora venía el malvado con aquella misma sed^{clxxv} con que su fe quebrantó, a saber de mí do quedaba el tesoro de Troya, con tal cara y tal semblante, como si con buenas obras me lo mereciera.

De los leones y dragos^{clxxvi} y otras bestias fieras se cuenta que amparan aquellos que sienten de ellos quererse favorecer; y este hombre, peor que drago y león, mató a mi hijo de quien él, por su voluntad, se había encargado. ¿Qué tigres rabiosos, si razón alcanzasen, matarían los hijos de quien bien los quisiese? ¿O qué malicia tan viva tuvo alguno jamás que sobre tan gran maleficio^{clxxvii} mesurase la cara y pudiese en sosiego hablar con quien él principalmente había ofendido? No escuches este fiero animal, Agamenón, que espanto es oírlo. Confiesa el malvado^{clxxviii} delito tan grave, ¿y demanda venganza a hombre tan justo como tú eres? ¿Qué piensa este hombre abominable? ¿Que eres tú, por ventura, amparador de tales maldades? Piensa, yo creo, que el avaricia con que tal cometió es buena excusa para delante ti.

Aparta tus ojos y tu pensamiento, Agamenón, de hombre tan malo, y ponte a pensar, si hallases tu hijo Orestes degollado por mano de aquellos a quien encomendado lo dejaste, qué les harías. Qué penas, qué muertes, qué graves tormentos te bastarían para tomar de ellos venganza. Pues así debes pensar que es este agravio que a mí se ha hecho. Que aunque la fortuna quita los bienes, no quita el derecho^{clxxix} ni la justicia a los miserables.

^{clxxiii} López de Sedano omite la preposición: «siendo de edad [en] que ninguna culpa se puede sospechar» (1772, p.305)

^{clxxiv} Parece aquí Hécuba, con este término, reprochar a Polimnéstor la injusta depredación que de su hijo les hizo, despojando a Troya de su legítimo heredero (1. ROBAR. v. a. Quitar o tomar para sí, con violencia o con fuerza, lo ajeno. Viene del Latino *Rapere*. - Autoridades, Tomo V, 1737 -)

^{clxxv} Con el sentido de codicia: 3. SED. Metafóricamente vale deseo ardiente, anhelo y gana de alguna cosa. Lat. *Sitis*. (Autoridades, Tomo VI, 1739)

^{clxxvi} Reptil legendario, caracterizado por su fiereza y voracidad. (2. m. desus. dragón. DEL). La analogía entre el inclemente Polimnéstor en contraposición al resguardo piadoso de las fieras salvajes es una innovación de Pérez de Oliva, que no aparece en el original de Eurípides. Vélez Sainz analiza esta novedad como la adaptación al *mundus significans* propio del pensamiento renacentista (2018, p. 200).

^{clxxvii} 1. MALEFICIO. s. m. Daño o perjuicio que se causa a otro. Es voz Latina *Maleficium*. (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{clxxviii} López de Sedano lee: «¿Confiesa él maldad tan grave, y demanda venganza a hombre tan justo como tú eres?» (1772, p.306)

^{clxxix} Parece que Hécuba, apelando a Agamenón, viene a decir que aun habiendo sido desposeída de sus bienes y de su posición de gobierno, su dignidad permanece, exigiendo el amparo de la justicia: DERECHO. Se suele tomar asimismo por representación. (Autoridades, Tomo III, 1732); 3. REPRESENTACIÓN. Significa también autoridad, dignidad, carácter, o recomendación de la persona: y así se dice, Fulano es hombre de la representación en Madrid. Latín. *Decor. Dignidad*. (Autoridades, Tomo V, 1737)

Y por esto, no me tengas a mí por soberbia ni por menospreciadora de tu majestad como éste dice, por haberle tratado en tu real^{clxxx} como él merece, que en los tiempos oportunos, cuales no se espera que tornarán otra vez, suelen los cuerdos y bien mirados usar de la licencia que saben ligeramente^{clxxxii} se les daría si lugar hubiese para demandarla. Y no creía yo que para tan justa venganza, hombre tan justo como tú eres, me la había de negar.

¿Piensas tú, infernal^{clxxxiii}, que en el real de los griegos no hay lugar para hacer buenos hechos? Si yo^{clxxxiiii} con mi mano no te hubiera destruido, mil manos de griegos hubiera sobre ti que vertieran tu sangre por quitar de sí tal pestilencia^{clxxxiv}. Por eso, no esperes que de ti habrán misericordia alguna, ni a mí darán sino mucha honra por ello. Esos otros espantos, Agamenón, que éste te pone con la crueldad que he usado con él, la cual yo llamo verdadera piedad de las leyes con que los hombres han de vivir virtuosamente, bien ves como no son a propósito. Porque este malvado, no habiendo de nosotros recibido injuria ninguna, más antes tales obras que cualquier^{clxxxv} desagradecimiento suyo mereciera el mal que tiene, quiso engañarnos con la misma amistad por la cual tanto era obligado a favorecernos. Mas tú, ni^{clxxxvi} fuiste nuestro amigo, ni de nosotros recibiste obras porque lo debieses ser. Y créeme que yo no deseo mal sino a aquel de quien lo recibo sin culpa.

Y a los griegos, yo conozco^{clxxxvii} que fuimos muy culpados todos los troyanos en haberles hecho injuria tan grave y haberla defendido diez años. Y conocer hombre su culpa es gran señal de no desear venganza de su pena. Cuanto más que yo soy tu cautiva y puedes me enviar donde quisieres y apartarme de ti. Y, si tenerme quisieres contigo, con haberme librado de la rabia con que este me sigue me habrás tanto obligado que de nadie debas más confiar que de mí. Porque como las ofensas de los amigos son causa de grandísima

^{clxxx} 7. REAL. s. m. El campo donde está acampado un Ejército: y rigurosamente se entiende del sitio, en que está la tienda de la Persona Real, o del General. Latín. *Stativa. Castra*. (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{clxxxii} Hécula sabe que Agamenón contemplara favorablemente su causa: 4. LIGERO. Significa asimismo fácil; pero en este sentido no tiene hoy mucho uso. Latín. *Facilis*. (Autoridades, Tomo IV, 1734)

^{clxxxiii} Dirigiéndose a Polimnéstor.

^{clxxxiiii} López de Sedano omite el sujeto: «Si [yo] con mi mano» (1772, p.307)

^{clxxxiv} En sentido metafórico en tanto en relación a lo pernicioso y lo inmoral: 2. PESTE. Se llama también cualquier cosa mala o de mala calidad en su línea, o que puede ocasionar daño grave. Latín. *Pestilentia. Pernicies.*; 4. PESTE. En sentido moral se toma por la corrupción de las costumbres, y desordenes de los vicios, por la ruina escandalosa que ocasiona. Latín. *Pestis. Pestilencia*. (Autoridades, Tomo V, 1737)

^{clxxxv} López de Sedano lee 'qualquiera'. (1772, p. 308)

^{clxxxvi} López de Sedano altera la negación: «Mas tú no fuiste nuestro amigo» (1772, p.308)

^{clxxxvii} En esta ocasión, y la siguiente, con el sentido de admitir: 10. CONOCER. Se toma también por confesar el pecado o el delito, en juicio y fuera del: como Conoció su pecado, conoció su delito: esto es, Confesó su pecado, o su delito. Latín. *Reum se fateri*. (Autoridades, Tomo II, 1729)

enemistad, según entre mí y éste se ha visto, así las buenas obras de los enemigos, de quien nada se esperaba, son causa de juntarse a ellos con grandísimo amor.

Y, si por ventura, por compasión te quisieras mover, de mí la habrás mayor si mirares cuántos más males sufro que éste y cuan sin culpa mía él me puso en ellos. Y pues a ti, Agamenón, te ha parecido muy justa la destrucción de Troya, donde tantos excelentes hombres han muerto porque mi hijo Paris, vencido de amor, trujo la mujer de Menelao, en cuya casa había sido bien recibido sin fuerza y sin muerte de nadie^{clxxxviii}, ¿qué castigo te parece que merecerá el huésped nuestro que llevó consigo nuestro hijo y vencido de codicia lo mató? Bien he mirado cómo éste, con todas sus mañas, ha procurado mostrarte que es tu amigo y que por ti mató a Polidoro; pero tú, con tu alto juicio, conocerás qué amistad puede tenerte no habiendo de ti recibido beneficio alguno, pues con nosotros, de quien había recibido tantos, no pudo tenerla. Sabe Agamenón, que aqueste no muestra amistad sino a quien espera robar y al que quiere matarle los hijos, como a Príamo hizo. Por tanto, no creas nada de su amistad si bien te quieres a ti y a tu hijo Orestes.

Aún ya, si hubiera contigo destruido a Troya y socorrídotte en tus necesidades, debieras creerle. Más el malvado, otra cosa no hizo sino matar un niño inocente y robarle el tesoro, pudiéndolo todo a ti entregar. Por lo cual, verdaderamente Agamenón, mucho te ha obligado Polimnéstor, pues degolló ese tu valiente enemigo que ahí ves muerto. Grande ánimo fue menester y grande osadía para hecho tan noble^{clxxxix}, y mucho le debes por tan grande trabajo como ha pasado por ti. Cierto, en grandes peligros te vieras si Polidoro viviera. No pudo Troya estando entera y potente resistirte en sus muros y los desperdicios que de ella quedaban temía éste que fuesen a destruirte en tu tierra.

¡Oh ciego, oh vano, cuán desatinado^{cx} te traen tus pensamientos malvados! Encubrías la muerte de mi hijo de los ojos de Agamenón, ¿y dices ahora que por su amor lo hiciste? Llevaste por ella el tesoro que con él te enviamos, ¿y demandas ahora otro galardón? El

^{clxxxviii} Príamo envía a Paris a Salamina para recuperar a su hermana Hesíone, entregada a Telamón por Hércules tras ser estafado por el rey troyano. A su regreso, Paris descansa en Esparta, donde, en algunas versiones, es atendido hospitalariamente por Menelao (en otros, lo recibe directamente Helena, c.f. lxxi).

^{clxxxix} López de Sedano lee 'notable'. Son unas palabras cargadas de ironía, pues Hécuba pretende mostrar la bajeza y cobardía del acto de Polimnéstor al degollar un niño presentándolo como un aguerrido enemigo en la misma sentencia.

^{cx} En López de Sedano se cambia el adjetivo, permutando la falta de juicio por el enfado: «quan desayrado te traen tus pensamientos malvados» (1772, p.310)

galardón que merecías yo te lo he dado, y otro no esperes del justo Agamenón, que tales acontecimientos toma por ocasiones de manifestar a todos su virtud y su severidad.

Tú pues, piensa Agamenón, que lo que aquí hicieres ha de quedar en muy larga memoria de gentes, y que en esta sentencia has de mostrar a todos los que en los siglos venideros hablen de ti en qué estima tienes los hombres quebrantadores de su fe y amistad, robadores de sus amigos y vertedores de la sangre de los que por huéspedes tienen. Si a ti te parece que debes favorecerlos, favorece tú a éste; pero si ves cuan abominable cosa es un rey ensalzado para hacer justicia a todos y dar al pueblo ejemplo de vida, consentir en un maleficio^{cxci} tan grande como éste ha cometido, no quieras por contentar un hombre tan malo escurecer tu fama, que con tantos trabajos en esta vida has esclarecido.

Agamenón. – La sentencia está dada con haberse el hecho entendido, pues se debe haber por justa la venganza que se toma de quien no guarda la fe.

^{cxci} C. f. 176

^{cxcii} **Al lector.**

Aunque es verdad, que algunas de las Tragedias Latinas de Séneca^{cxci} acaban de tal manera, que parece se tuvo cuidado de que el fin fuese al tiempo que menos se pensaba, según las razones que se habían comenzado, mas todavía parece falta aquí algo, pues Agamenón es un hecho tan grande, debía decir y proveer más. Así me pareció sería bien poner aquí una sentencia, que hizo Gerónimo de Morales^{cxci} mi hermano, por pensar esto mismo; y aunque parece más pronunciada en juicio, que fin de tragedia, pero no me pareció debía dejarla. Y aunque no iguale con el estilo de la obra, tiene a lo menos algún buen gusto de él. Y si no tiene el mismo rostro, todavía atiende en él mucho del parentesco.

YO^{cxci}.

[Agamenón. -]^{cxci} Yo Agamenón, rey de Grecia, vengador de su injurias con derramamiento de la sangre troyana y destrucción de su ciudad, queriendo mantener mis reinos en justicia, con tanto cuidado como el de defenderlos y acrecentarlos con las armas, deseo juntamente mostrar la real clemencia con los vencidos, en igual grado que sintieron mi poderío para vencerlos; porque entiendan, como serán tratados con amor, después de ser sujetos. Pues habiendo ellos hecho en su defensa lo posible, hasta el punto de perecer, la fortuna nos dio la victoria y no su flaqueza. Y así como a ella se le ha de agradecer el premio de la guerra, así a ellos su mengua de estar sin libertad, no ha de redundar en vituperio de sus noblezas.

^{cxci} López de Sedano finaliza la versión con la parte original de Pérez de Oliva, y no incluye ni el comentario de Ambrosio de Morales ni el final apostillado que éste suma a la versión de su tío con las palabras de su hermano. Benito Cano, puesto que realiza una reedición del compendio de Morales, lógicamente sí que lo introduce en su edición moderna.

^{cxci} La alusión a Séneca, cordobés como Pérez de Oliva y el propio Ambrosio de Morales, resulta especialmente perspicaz en tanto en cuanto que arroja cierta luz sobre la intencionalidad subyacente de este texto, por el planteamiento retórico, en la modalidad de elocuencia de carácter casi, diríamos, procesal, especialmente evidente en el debate que se abre en el último tramo, con los discursos de defensa de su causa de Polimnéstor y Hécuba frente a un Agamenón que actúa como juez - tema ampliamente tratado en (Peale, 1976)-. Como reseña Luque Moreno, en la introducción a sus tragedias Este tipo de recursos argumentativos fueron explotados brillantemente por el filósofo latino en sus composiciones dramáticas. (Séneca, 1979)

^{cxci} Apenas se registran datos sobre la vida y obras de este Gerónimo de Morales, del que descocemos incluso su ocupación o qué méritos le atribuía Ambrosio de Morales, más allá del amor fraternal, para incluir este alegato a la composición de su tío, ya que no se le conoce ninguna otra obra literaria. A menudo se le confunde con el sobrino de Ambrosio, hijo de su hermano el doctor Agustín de Morales, con el que compartía nombre y apellidos, y al que también hace referencia Ambrosio de Morales en sus escritos, siempre distinguiéndolo con el sobre nombre de Licenciado (Redel, 1909, p. 36).

^{cxci} Ambrosio de Morales.

^{cxci} Aunque el discurso empieza sin ningún tipo de aclaración respecto al personaje al que pertenece, se sobrentiende que se trata de Agamenón.

Y también porque la soberana dignidad de mi persona e Imperio no se ofenda con crueldad, principalmente en mujeres y reinas, y vencidas, es mi voluntad, a quien sola la razón manda, que basten a ti Hécuba los daños de mí, a quien tuviste por enemigo, recibidos, sin que te ofendan los de alguna tiranía. Y dado caso que ningunos desperdicios libres ni vivos de Troya no hayan quedado, quiero que por donde quiera que fuere oída mi sentencia, todos entiendan, como claramente con todos libres y cautivos mantengo justicia; porque de esta manera los míos me amen, y los extraños me deseen. También quiero, pues la fortuna me ha puesto en esta soberana cumbre, que cualesquiera tiranos, que a los suyos, o a sus amigos no guardare la fe, sepan cómo no me faltan fuerzas ni voluntad, para deshacer los agravios y poner en orden el universo. Por tanto mando, que tú Polimnéstor, habiendo quebrantado tan agramente la fe, que como amigo y rey, de reyes tus amigos recibiste, no me pidas venganza, sino templanza del castigo que mereces.

Así, mando también que Hécuba sea restituida en sus tesoros, que aquí luego mandaré traer, y quiero que estando ella en mi poder use de ellos a su voluntad. Y porque parece que yo podría apoderarme de ellos como de despojos, quiero que los reciba de mí por don. Porque no quiero ser tenido por vencedor codicioso de tesoros, baste los que los míos en Troya ganaron. Y serán traídos en tu presencia los tesoros, porque Hécuba sea luego restituida, y porque aquello por cuya codicia fieramente quebrantaste la fe, lo oigas entregar a quien te hizo tanto bien de quitarte la vista, porque no murieses de pesar, viéndote desposeer. Y cierto fuera injusta cosa tener vista, quien para más no la quería, que para ver tesoros con horrible crueldad adquiridos. Puedes por esto tener por beneficio, haberte quitado la vista, pues quitándote tus deleites, has quedado sin ocasión de ser triste.

Y no podrás quejarte con razón, de que excedió con injusticia el matarte dos hijos, pro uno solo. Porque yendo Hécuba cautiva en mi poder, viuda de su marido, despojada de su reino, muertos todos sus hijos, y sudando la fresca sangre que Policena ahora sacrificada vertió, viendo sobre las aguas del mar cruelmente muerto el fin de toda su esperanza, su hijo Polidoro, púdote de presente haber a las manos, y obrado con ira su justo dolor, te sacó los ojos y te mató los hijos; hizo bien. Porque la muerte de un hijo de Príamo, hermano de Héctor, con cien muertes de hombres, que fueran sus hijos, se ha'bi ade satisfacer. Verdaderamente si yo pudiera haber vivo a Polidoro, yo lo tomara por yerno, para acerar mi sangre.

Y ¿qué esperanza se había de tener de muchachos hijos de tal padre? ¿No te parece bien hecho, limpiar el mundo de mala semilla? Y declarándolo por tal, es mi voluntad que vivas la vida que Hécuba me espantó, como te la quiso dejar, con el luto que sin ojos te ha puesto. Y acertó en quitártelos, porque las cosas justas no deben ser lloradas. Y cuando no teniendo esta consideración llorar quisieses, el no poderlo hacer te diese más dolor tal que ella pudiese templar con él sus grandes pesares. Y me maravillo cómo Hécuba pudo llegar a tomar tal remedio en tal tempestad, deteniendo hasta entonces su alma, que no se le saliese de las carnes.

Ahora pues Polimnéstor, aprende a tener paciencia en la justa pena que padeces; y si tu soberbia otra cosa te pidiere, sabe que hicieron los dioses, hombres excelentes, para que los malos vivan debajo su gobierno y castigo. Acuérdate del amistad que con Príamo tenías, de los beneficios que de él recibiste, de la gran confianza que de ti hizo, y de la fe que le diste y tan malvadamente quebrantaste; y tendrás bastantes consuelos de tu desventura. Sólo resta que sea entregada a Hécuba en la posesión de sus tesoros, sin tú partirte de aquí; y entonces recogerás los tuyos para volverte a tu reino, y nosotros esperaremos aprestados el tiempo para navegar

FIN.

4. Glosario y variantes lingüísticas

4.1 Glosario de *La vengança de Agamenón*

abraçava - abrazaba	coraçon -corazón
absencia - ausencia	creydo - creído
adeuinado – adivinado	cuydados – cuidados
agora – ahora	debaxo - debajo
amaua – amaba	descuydarse – descuidarse
ascondido - escondido	descuydo – descuido
ascondidos – escondidos	detuviesedes - detuviéseis
aeis – habéis	deuria – debería
ayres – aires	deurian – deberían
besava - besaba	dexar – dejar
beuer – beber	dina – digna
bozes – voces	donzella – doncella
braços – brazos	dormiendo - durmiendo
bueluo – vuelvo	embaxada – embajada
calleys – calléis	encienso – incienso
cauallo - caballo	escura – oscura
cayda - caída	esfuerço - esfuerzo
comigo – conmigo	esotro – ese otro
confiança – confianza	estendido - extendido
confiauamos – confiábamos	estorvasse - estorbase
congoxa – congoja	exemplo - ejemplo
continamente – continuamente	fingendo – fingiendo

fuerças – fuerzas	qual – cual
govierna - gobierna	qualesquier – cualquier
gyrnalda – guirnalda	quasi - casi
hizieron - hicieron	rasgaldo – rasgado
Iusta - justa	ravia - rabia
luzillo - lucillo	recebirla - recibirla
maldezir – maldecir	requesta – recuesta
manterne – mantendré	respecto – respeto
mesmas - mismas	retraymiento - retrainimiento
mezclava - mezclaba	reyno – reino
muger – mujer	rogaua – rogaba
muger – mujer	sereys – seréis
offensa - ofensa	tardança -tardanza
ouiste – hubiste	ternan – tendrán
oy - oí	ternemos – tendremos
oydo – oído	traeldo – traedlo
oygo – oigo	trays - traéis
oyo - oigo	tyranos - tiranos
oyrlo – oírlo	verna – vendrá
passion - pasión	verná – vendrá
perescer - perecer	verneys - vendréis
plazer - placer	vezes - veces
podellos -poderlos	yazen – yacen
priessa – prisa	yguales – iguales

ymagen – imagen

yua – iba

ynocentes – inocentes

yzquierda – izquierda

yr – ir

zelo - celo

yra - ira

4.2 Variantes lingüísticas en *La vengança de Agamenón*

Tabla 4.

Comparativa entre las variantes lingüísticas de los testimonios.

B1	B2	S	C
aborrescen	aborrecen	aborrescen	aborrecen
aborrescer	aborrecer	aborrescer	aborrecer
absencia	absencia	absencia	ausencia
acabases	acabasses	acabasses	acabasses
ageno	ajeno	ageno	ageno
agradesces	agradeces	agradeces	agradeces
agradescida	agradecida	agradecida	agradecida
amanescen	amanecen	amanecen	amanecen
amase	amasse	amasse	amasse
aparesce	aparece	aparece	aparece
aprouassen	aprouassen	aprouassen	aprouassen
asconderme	asconderme	asconderme	esconder me
ascondido	ascondido	escondido	escondido
ascondidos	ascondidos	escondidos	escondidos
ascondidos	ascondidos	ascondidos	escondidos
asi*	assi	assi	assi
auentura	auentura	auentura	ventura
avn	avn	avn	aun
bañadas	bañadas	vañadas	bañadas
biuen	viuen	biuen	biuen
biuio	biuio	viuio	biuio
biuir	viuir	biuir	biuir

biuos	viuos	biuos	biuos
casi	casi	quasi	quasi
ceuo	ceuo	ceuo	cebo
cibdad**	ciudad	ciudad	ciudad
communicar	communicar	comunicar	comunicar
compassion	compassion	compassion	compassion
conociese	conociesse	conociesse	conociesse
continamente	continamente	continuamente	continuamente
creceran	creceran	creceran	creceran
crecian	crecian	crecian	crecian
crecido	crecido	crecido	crecido
criase	criasse	criasse	criasse
defunto	defuncto	difunto	defuncto
desacatamiento	desacatamiento	desacatamiento	desacato
desagradescidos	desagradecidos	desagradecidos	desagradecidos
deseada	desseada	desseada	desseada
deseo	desseo	desseo	desseo
dezime	dezime	dezidme	dezidme
diese	diesse	diesse	diesse
dificil	difficil	difficil	difficil
dina	dina	dina	digna
diña	diña	digna	digna
disimulado	dissimulado	dissimulado	disimulado
dixese	dixesse	dixesse	dixesse
do	do	do	do/ado
dormiendo	dormiendo	dormiendo	durmiendo
dubda	duda	duda	duda
dubdes	dudes	dudes	dudes
dubdosa	dudosa	dudosa	dudosa
edad	edad	hedad	edad
encubrillo	encubrillo	encubrirlo	encubrirlo
encubrir	encubrir	encobrir	encubrir
errases	errasses	errasses	errasses
escalesceremos	esclareceremos	esclareceremos	esclareceremos
escarnescer	escarnecer	escarnecer	escarnecer
escrito	escrito	escrito	escrito

escurecida	escurecida	escurecida	escurecida
esotro	essotro	essotro	essotro
estuiésemos	estuiésemos	estuiésemos	estuiésemos
fallescén	fallecen	falleen	fallecen
fingendo	fingendo	fingendo	fingiendo
fortalesce	fortalece	fortalece	fortalece
fuese	fuesse	fuesse	fuesse
fuesen	fuessen	fuessen	fuessen
guyrnalda	guyrnalda	guyrnalda	guirnalda
han	an	an/han	han
has	as	as/ has	has
hasta	fasta	fasta	hasta
hazer	fazer	hazer	hazer
hecho/ echo	hecho/ fecho	hecho	hecho
heredo	heredo	eredo	heredo
hija	fija	hija/fija	hija
hijo	fijo	fijo	hijo
hiriendo	firiendo	firiendo	hiriendo
hombres	hombres	ombres	hombres
honra	honrra	honrra	honra
huesos	huessos	huessos	huessos
huue	oue	vue	vue
huuierades	ouierades	ouierades	vuierades
huuo	ouo	ouo	vuuo
ilustres	illustres	illustres	illustres
indinado	indinado	indignado	indignado
justa	justa	justa	iusta
linage	linaje	linage	linaje
maldiziones	maldiciones	maldiciones	maldiciones
manterne	manterne	mantendre	mantendre
matasen	matassen	matassen	matassen
mensajero	mensajero	mensajero	mensajero
mensaje	mensaje	mensaje	mensaje
meresce	merece	merece	merece
merescen	merecen	merecen	merecen
merescés	merces	merces	merces

merescio	merecio	merecio	merrecio
mesma	mesma	mesma	misma
mesmo	mesmo	mesmo***	mismo
mostrase	mostrasse	mostrasse	mostrasse
muriese	muriesse	muriesse	muriesse
nascieron	nacieron	nacieron	nacieron
obedesces	obedesces	obedesces	obedeces
obscuras	obscuras	obscuras	escuras
obscuridad	obscuridad	obscuridad	escuridad
ocasiones	ocasiones	ocasiones	ocasiones
ofenderme	offenderme	ofenderme	offenderme
ofensa	offensa	ofensa	offensa
ofensa	offensa	ofensa	offensa
officio	officio	oficio	officio
ofrenda	offrenda	ofrenda	ofrenda
ofrecemos	offrecemos	ofrecemos	ofrecemos
ouieran	ouieran	vuieran	vuieran
ouieron	ouieron	ouieron	vuieron
ouiese	ouiesse	ouiesse	ouiesse
ouiste	ouiste	ouiste	vuiste
oyos	ojos	ojos	ojos
padesco	padezco	padezco	padezco
parezca	parezca	parezca	parezca
parece	parece	parece	parece
parece	parece	parece	parece
parece	parece	parece	parece
parescia	parecia	parecia	parecia
pasado	passado	passado	passado
pasados	passados	passados	passados
pasar	passar	passar	passar
paso	passo	passo	passo
paso	passo	passo	passo
peligrase	peligrasse	peligrasse	peligrasse
pensays	pensays	pensays	pensais
perdiesses	perdiesses	perdiesses	perdiesses
peredela	perderla	perderla	perderla

perescer	perescer	perescer	perecer
pertenesce	pertenece	pertenece	pertenece
pertenescian	pertenecian	pertenecian	pertenecian
pertenesciesen	perteneciessen	perteneciessen	perteneciessen
pluguiese	pluguiesse	pluguiesse	pluguiesse
podellos	podellos	podellos	poderlos
podiendo	pudiendo	pudiendo	pudiendo
podiste	podiste	podiste	podiste
posible	possible	possible	possible
pudiesen	pudiessen	pudiessen	pudiessen
quisieses	quisiesses	quisiesses	quisiesses
quitase	quitasse	quitasse	quitasse
rauia	rabia	ravia	rauia
rauiosa	rabiosa	rauiosa	rauiosa
reconosce	reconoce	reconoce	reconoce
reconoscimiento	reconocimiento	reconocimiento	reconocimiento
renouase	renouasse	renouasse	renouasse
rescebir	recebir	recebir	recebir
rescebirla	recebirla	recebirla	recebirla
rescebirlo	recebirlo	recebirlo	recebirlo
rescibes	recibes	rescibes	recibes
rescibire	recebire	recebire	recebire
resplandesce	resplandece	resplandece	resplandece
resplandesces	resplandeces	resplandeces	resplandeces
resuscitaria	resucitaria	resucitaria	resucitaria
sanctas	sanctas	sanctas	santas
sepulcro	sepulcro	sepulchro****	sepulchro
sosegare	sossegare	sossegare	sossegare
sosiega	sossiega	sossiega	sossiega
sosiegue	sossiegue	sossiegue	sossiegue
sospiros	sospiros	sospiros	suspiros
supiesen	supiessen	supiessen	supiessen
ternerme	ternerme/tenerme	ternerme/tenerme	tenerme
tornase	tornasse	tornasse	tornasse
touiste	touiste	touiste	tuuiste
trays	trays	traeys	traeys

truxesen	truxessen	traxessen	truxessen
tyranos	tyranos	tyranos	tíranos
vees	vees	ves	ves
vengase	vengasse	vengasse	vengasse
vistiendose	vestiendose	vistiendose	vistiendose
vuó	ouo	vuó	vuó
ynocentes	ynocentes	innocentes	innocentes

*asi: aunque en B₁ mayoritariamente aparece el término con una sola /s/, 9 veces se transcribe con doble /s/

**cibdad: B₁ utiliza /ciudad/ en el colofón.

***mesmo: una vez aparece como /mismo/ en S.

****sepulchro: en tres ocasiones aparece transcrito en S como /sepulcro/, coincidente con la forma en la que recogen este término los testimonios de Burgos.

4.3 Glosario de *Hécuba Triste*

acompañareys -acompañaréis	barua - barba
acordasse - acordase	biudas - viudas
adereços - aderezos	biuos - vivos
agenas - ajenas	boz - voz
agora - ahora	bozes - voces
alça - alza	braço - brazo
alçadas - alzadas	buelto - vuelto
algunna - alguna	Buelue - vuelve
animasse - animase	cativas - cautivas
apercebia - apercibía	cativerio - cautiverio
apressurada - apresurada	cauallos - caballos
assi - así	caueys - cavéis
assiento - asiento	començaron - comenzaron
ataldo -atadlo	comiessen - comiesen
auemos - hemos	comigo - conmigo
auer - haber	compassion - compasión
auia - había	complazer - complacer
auialo - habíalo	confessaua - confesaba
auras - habrás	confiança -confianza
authoridad - autoridad	conoceys - conocéis
ay - hay/ahí	consolasse - consolase
ayre - aire	contasse - contase
ayudauan - ayudaban	contino - continuo

coraçones - corazones

corpezito - cuerpecito

coseldo - cosedlo

coxines - cojines

creya - creía

criasse - criase

cudicia - codicia

cuydado - cuidado

cuydados - cuidados

decienden - descien den

defunto - difunto

dejasse - dejase

dejastes - dejastéis

del - de él

deleytar - deleitar

deleytarnos - deleitarnos

delicto - delito

demandauas - demandabas

descuydo - descuido

deshazerle - deshacerle

desparecido - desaparecido

desparecio - desapareció

despedaçarla - despedazarla

despegays - despegáis

desposseer - desposeer

desseame - deséame

desseaua - deseaba

desseays - deseáis

desseo - deseo

destruyays - destruyáis

destruycion - destrucción

destruyda - destruida

deuernos - debernos

deuia - debía

deuirades - deberíais

dexalda - dejadla

dexando - dejando

dexasse - dejase

deziamos - decíamos

dezilda - decidla

donzella - doncella

elephante - elefante

embiadme - enviadme

embiado - enviado

emboluerlo - envolverlo

enrramado - enramado

ensalçado - ensalzado

entreuiniera - interviniera

escusa - excusa	haziendas - haciendas
esfuërço - esfuerzo	hiziera - hiciera
esperança - esperanza	hiziesse - hiciese
essa - esa	hiziessen - hiciesen
esso - eso	honrassen - honrasen
estaua - estaba	honrramos - honramos
estendido - extendido	huessos - huesos
estoruo - estorvo	humidad - humedad
exemplo - ejemplo	huyr - huir
exercito - ejército	innocencia - inocencia
forçosos - forzosos	juyzio - juicio
fuesse - fuese	lexos - lejos
fuistes - fuisteis	lienços - lienzos
fuyme - fuíme	lleuaua - llevaba
fuyste - fuiste	llevastes - llevastéis
ganays - ganáis	magestad - majestad
gozassemos - gozásemos	matalda - matadla
grossero - grosero	matassen - matasen
guardasse - guardase	mirasse - mirase
hableys - habléis	mirays - miráis
hagays - hagáis	mochachos - muchachos
hallasses - hallases	mostrasse - mostrase
haze - hace	mostraua - mostraba
hazeys - hacéis	moueys - movéis

muger - mujer	qual - cual
mugeres - mujeres	qualesquier - cualesquier
nauegauan - navegaban	quan - cuan
officio - oficio	quando - cuando
offrecimientos - ofrecimientos	quedaua - quedaba
ouiera - hubiera	quexa - queja
ouiesse - hubiese	quexaros - quejaros
oyan - oían	quitalda - quitadla
oydas - oídas	rauia - rabia
oyrnos - oirnos	recebido - recibido
passadas - pasadas	restaurasse - restaurase
passar - pasar	Reyna - reina
passean - pasean	Reyno - reino
passiones - pasiones	rezientes - recientes
passos - pasos	rezio - recio
pece - pez	rocialde - rociadle
pereciesse - pereciese	rogaua - rogaba
perecistes - perecisteis	rompays - rompáis
poneldo - ponedlo	satisfazer - satisfacer
poneys - ponéis	sepulchro - sepulcro
possean - posean	soberuia - soberbia
possession - posesión	soltasse - soltase
priessa - prisa	sonaua - sonaba
prysa - prisa	soñaua - soñaba

sospechassen - sospechasen	tuuierades - tuvierais
sossiego - sosiego	tuuiesse - tuviese
subiessen - subiesen	tuuistes - tuvistéis
suzias - sucias	vengança - venganza
tardança - tardanza	vernán - vendrán
tardays - tardáis	veya - veía
temeys - teméis	veys - veis
templança - templanza	vezes - veces
tenelda - tenedla	viesses - vieses
tengays - tengáis	viniesses - vinieses
ternia - tendría	vuiera - hubiera
thalamos - tálamos	vuiessen - hubiesen
thesoro - tesoro	vuistelo - hubístelo
tomasse - tomase	ydo - ido
toqueys - toquéis	yervas - hierbas
trauados - trabados	yguale - iguale
trayan - traían	yr - ir
trayda - traída	yra - ira
traygamos - traigamos	yre - iré
truxesse - trujese	yuamos - íbamos
truxo - trujo	yzquierda - izquierda

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fuentes primarias

- Aires Vitória, Anrique. (1555). *Tragédia da Vingança de Agamenon*. (2ª Edición). Lisboa: Galhardo, Germão.
- Atkinson, W. (1927a). Hernán Pérez de Oliva, Teatro. *Revue hispanique*, 69(56), 521-659.
- Peale, C. G. (1976). *Fernán Pérez de Oliva: teatro, estudio crítico y edición*. Córdoba: Real Academia de Córdoba.
- Pérez de Oliva, H. (1528). *La vengança de Agameno[n]*. Burgos: Juan de Junta.
- Pérez de Oliva, H. (1531). *La venganca de Agamenon, tragedia que hizo Hernan Perez de Oliva*. Burgos: Juan de Junta.
- Pérez de Oliva, H. (1541). *La vengança de Agamenon : tragedia q[ue] hizo Hernan Perez de Oliua, maestro, cuyo argumento es de Sophocles, poeta griego*. Sevilla: Casa de Juan Cromberger
- Pérez de Oliva, F., & de Morales, A. (1586). *Las obras del Maestro Fernan Perez de Oliua natural de Cordoua ... : con otras cosas que van añadidas, como se dara razon luego al principio*. (Vol. I–II). Córdoba: Gabriel Ramos Bejarano.
- Pérez de Oliva, F., & de Morales, A. (1786). *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva natural de Cordova ... : y juntamente quinze Discursos sobre diversas materias*. (D.A.V.C., Ed.) (2ª Edición, Vol. 2 volúmene). Madrid: Imprenta de Benito Cano.
- López de Sedano, J. J. (1772). *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos* (Vol. VI). Madrid: Antonio de Sancha.

2. Fuentes generales

- Abascal, J. M. (2012). *Ambrosio de Morales. Las antigüedades de las ciudades de España. Edición crítica del manuscrito*. (M. Almagro-Gorbea & M. Á. Ladero Quesada, Eds.). Madrid: Real Academia de la Historia.
- Abuín González, A., & Tarrío, A. (2004). *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Aires Vitória, Anrique, & Camões, J. (2011). *Tragédia da Vingança que foi feita sobre a morte del Rei Agaménon Edição*. (J. Camões, Ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Alonso Asenjo, J. (2006). Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de textos conocidos y de sus estudios y ediciones. *Voz y letra : revista de literatura*, XVII/1, 3-46.
- Alonso Asenjo, J. (2009). Teatro humanístico y escolar hispánico. Perspectiva de autores. En P. Jaralde Pou (Ed.), *Diccionario filológico de literatura española siglo XVI* (pp. 270-288). Madrid: Castalia.
- Alsina Clota, J. (1957). Helena de Troya. Historia de un mito. *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, 8 (25-27), 373-394.
- Álvarez Sellers, M. R. (1993). *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro*. ProQuest LLC, Valencia.
- Álvarez Sellers, M. R. (1996). Tragedia , comedia y tragicomedia desde la preceptiva dramática : Para una poética de los géneros en los siglos de oro. En A. de la Granja & J. A. Martínez Berbel (Eds.), *Mira de Amescua en candelero : Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII, (Granada, 27-30 octubre de 1994)* (pp. 7-20). Granada: Universidad de Granada.
- Álvarez Sellers, M. R. (2013). La creación de un teatro nacional en Portugal: de la tragedia finisecular al drama romántico. En A. Bègue (coord.), M. L. Lobato López, C. Induráin Mata, & J. P. Tardieu (Eds.), *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)* (pp. 19-30). Pamplona: GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra).

- Álvarez Sellers, M. R. (2017). La tragedia española del Siglo de Oro en su contexto europeo: el canon trágico en Francia e Inglaterra. *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 5(1), 29-43. doi.org/10.13035/H.2017.05.01.04
- Alvarez Villar, J. (1993). *La Universidad de Salamanca : arte y tradiciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Andrés Roig, A. (1997). Las morales de nuestro tiempo y las necesidades a partir de la lección de Pico della Mirándola y Fernán Pérez de Oliva. *Páginas de Filosofía*, 4(Nº 6), 11-21.
- Ansino Domínguez, J. M. (1999). El teatro de tema mitológico de Fernán Pérez de Oliva. *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 10, 11-27.
- Arcas Espejo, A. (2011). Influences of the aristotle's poetic in the writers of treatises during the italian renaissance. *ActivArte*, 4, 17-28.
- Arellano, I. (1999). Problemas en la edición y anotación de las Crónicas de Indias. En I. Arellano & J. A. Rodríguez Garrido (Eds.), *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos* (pp. 45-74). Navarra: Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuet.
- Arellano, I. (2011). *Los rostros del poder en el Siglo de Oro: Ingenio y Espectáculo*. Sevilla: Renacimiento.
- Aristóteles. (2002). *Poética*. (A. López Eire, Trad.). Madrid: Istmo.
- Aristóteles. (2005). *Ética a Nicómaco*. (J. L. Calvo Martínez, Ed.). Madrid : Alianza Editorial .
- Atkinson, W. (1927b). Hernán Pérez de Oliva: a biographical and critical study. *Revue hispanique*, 71(160), 309-484.
- Ayres Victoria, A., & Esteves Pereira, F. M. (1918). *A Vingança de Agamenon*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.
- Aznar López, M. (1991). *El Siglo de Frai Luis de León : Salamanca y el Renacimiento : Colegio del Arzobispo Fonseca, Escuelas Menores, Antigua Universidad*. Salamanca.
- Bañuls Oller, J. V., Crespo Alcalá, P., & Morenilla Talens, C. (2006). *Electra de Sófocles*

y las primeras recreaciones hispanas. Bari: Levante.

- Bañuls Oller, J. V., & Morenilla, C. (2007). El poder político o el arte de hacer real lo posible: el Agamenón de la Hécuba de Eurípides y algunas recreaciones posteriores (Séneca, Gelli y Pérez de Oliva). *Silva: estudios de humanismo y tradición clásica*, 6, 7-35.
- Baranda Leturio, C. (2003). De Pérez de Oliva a Cervantes de Salazar: homenaje y traición. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 674(Miseria y dignidad del hombre en el Renacimiento), 22-25.
- Barbolani, C. (1997). Historia y mito de la lengua en Bembo (notas sobre las Prose della volgar lingua). *Revista de Filología Románica*, 1(14), 505-514.
- Bavčar, E. (2011). La mirada del ciego : entre el mito, la metáfora y lo real. *Diecisiete*, 1(1), 33-46.
- Bécares Botas, V. (2001). Ambrosio de Morales. Traductor y anotador de Eurípides. *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, 3, 273-282.
- Becerra Hiraldo, J. M. (2001). Los cultismos en Fray Luis de León. *Revista de Filología*, 19, 45-71.
- Berbel, J. (2003). *Orígenes de la tragedia neoclásica española, 1737-1754 : la Academia del Buen Gusto*. (Secretariado de Publicaciones, Ed.). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Blecua, A. (2004). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Bonmatí Sánchez, V. (2007). *Humanistas europeos (siglo XIV y XVI)*. Madrid: Editorial Complutense.
- Busquets, L. (2014). *Pensamiento social y político en la literatura española : Desde el Renacimiento hasta el siglo XX*. Madrid: Editorial Verbum.
- Bustos Táuler, Á. (2014). Del cancionero cuatrocentista al teatro impreso: las Farsas y églogas de Lucas Fernández (1514) ante la tradición de los cancioneros de autor. *Bulletin of Hispanic Studies*, 91(8), 789-800. doi.org/10.3828/bhs.2014.49
- Canavaggio, J. (1988). La Tragedia Renacentista Española: Formación y superación de un género frustrado. En V. García de la Concha (coord.) (Ed.), *Literatura en la época*

del emperador (pp. 181-196). Salamanca: Universidad de Salamanca.

Carrasco González, J. M., Fernández García, M. J., Ogando González, I., & Trindade Madeira Leal, M. L. (2011). *Historia de la Literatura Portuguesa*. (M. J. (coord. . Fernández García, Ed.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Vol. 89, 156). Mérida: Gabinete de Iniciativas Transfronterizas.

Carrasquilla Amposta, J. (2016). *Mitología Griega Tomo I*. Madrid: Cultiva Libros .

Carriazo, J. L. (2016). Fernán Pérez de Oliva y el proyecto de navegación del Guadalquivir: Teoría y práctica del Humanismo. En L. Canseco Gómez (Ed.), *Anatomía del Humanismo: Benito Arias Montano 1598-1998* (Vol. 3, pp. 375-402). Huelva: Universidad de Huelva.

Castro Santamaría, A. (2004). El Colegio del Arzobispo Fonseca en Salamanca. En F. Llamazares Rodríguez, J. C. Vizquete Mendoza, & J. Martín Sánchez (Eds.), *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios* (pp. 297-323). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Celis Sánchez, M. Á. (1997). Dos ejemplos de tragedias al «hispanico modo» en Lope de Vega y Calderón: El castigo sin venganza y A secreto agravio, secreta venganza. En F. B. Pedraza Jiménez & R. González Cañal (Eds.), *La década de oro de la comedia española 1630-1640 : actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio* (pp. 239-248). Universidad de Castilla-La Mancha.

Cerrón Puga, M. L. (1991). Fernán Pérez de Oliva Traductor de Pedro Mártir de Anglería: La Historia de la Invención de las Yndias. En *Edad de oro* (pp. 33-52).

Cerrón Puga, M. L. (2010). *Los Libros del Duque. Un recorrido por la espiritualidad y la ciencia en tiempos de la Contrareforma*. (S. U. B. U. A. di Roma, Ed.), *La colección de libros españoles de Francesco María II della Rovere (1549-1631)*. Roma: Bagatto Libri.

Checa Beltrán, J. (2004). *Pensamiento literario del siglo XVIII español : antología comentada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española.

Cicerón, M. T. (1841). *Lelio, o Dialogo de Marco Tulio Ciceron sobre la amistad*. Cadiz: Imprenta de la Revista Médica .

- Cobos Sampedro, R. (1879). *Ambrosio de Morales, Apuntes Biográficos*. Córdoba: Imprenta, librería y litografía del Diario.
- Cotugno, A., & Lines, D. A. (2016). *Venezia e Aristotele (ca.1450-ca.1600): greco, latino e italiano*. Venecia: Marcianum Press.
- D'Artois, F. (2017). *Du nom au genre : Lope de Vega, la tragedia et son public*. (Casa de Velázquez, Ed.). Madrid: Bibliothèque de la Casa de Velázquez.
- de Brito, G. (1911). *Noticia de livreiros e impressores de Lisbôa na 2ª metade do seculo XVI*. Lisboa: Libanio da Silva.
- de la Barrera y Leirado, C. A. (1968). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII : (Madrid 1869)*. Londres: Támesis.
- de los Reyes Peña, M. (2005). El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión. *Criticón*, 94-95, 9-32.
- de los Reyes Peña, M. (2018). El teatro español en la primera mitad del Quinientos. Historia, valoraciones y estado de la cuestión. *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIV(Nº Extraordinario), 13-36.
- de Montiano y Luyando, A. (1750). *Discurso sobre las Tragedias españolas*. (J. Orga, Ed.). Madrid: Joseph Orga.
- de Paco Serrano, D. (2001). La figura de Ifigenia en la Tragedia de Agamenón. De la literatura griega a la dramaturgia española contemporánea. *Myrtia*, 16, 275-299.
- de Valdenebro y Cisneros, J. M. (1900). *La Imprenta en Córdoba*. (Impresores de la Real Casa, Ed.). Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- del Río Sanz, E. (2018). Séneca trágico y moral en el Renacimiento español: las traducciones de fray Luis , Mal Lara y Herrera. *Revista de Estudios Latinos*, 18, 181-202.
- del Río Sanz, E., & Fernández López, J. (2018). *Séneca en El Escorial. La Tragedia Antigua y el Teatro Español del siglo XVI*. Madrid: Ediciones Complutense.
- Di Maria, S. (2002). *The Italian tragedy in the Renaissance : cultural realities and theatrical innovations*. Lewisburg: Bucknell University Press.

- Díaz-Regañón López, J. M. (1955). *Los Trágicos Griegos en España*. (Anales de la Universidad de Valencia, Ed.). Valencia: Universidad de Valencia .
- Díaz Díaz, G. (1998). *Hombres y documentos de la Filosofía Española*. (Centro Superior de Investigaciones Científicas, Ed.) (Vol. VI O-R). Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Díez Borque, J. M. (1987). *Los géneros dramáticos en el siglo XVI : El teatro hasta Lope de Vega* (Vol. 8). Madrid: Taurus.
- do Couto, A. (2004). As comédias de Sá de Miranda, «Arremedos de Plauto e Terêncio». *Máthesis*, 13(13), 11-34.
- Eco, U. (2004). Aristóteles entre Averroes y Borges. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 17, 65-85.
- Escobar, F. J. (2005). El Humanismo Isabelino entre Italia y España: un estado de la cuestión. En Universidad de Salamanca & SEMYR (Eds.), *Nápoles – Roma 1504. Cultura y Literatura Española y portuguesa en Italia en el Quinto Centenario de la muerte de Isabel la Católica*. (pp. 163-186). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Esteban Lorente, J. F. (1985). La fachada de la Universidad de Salamanca: crítica e interpretación. *Antigrama*, 2(2), 77-94.
- Eurípides. (1977). *Tragedias*. (C. García Gual, Trad.) (Vol. III). Madrid: Editorial Gredos.
- Eurípides. (1999). *Hécuba*. (C. García Gual, Ed., L. A. de Cuenca, Trad.), 3ª Reimpresión. Editorial Gredos.
- Fernades, A. R., Serra, J. P., & Fonseca, C. R. (2015). *The Power of Form: Recycling Myths*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Fernandes, G. (2005). João de Barros (1496-1562), um pedagogo precursor de Iohannis Amos Comenius (1592-1670). En *Caminos actuales de la historiografía lingüística: actas del V Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística* (pp. 561-576). Murcia: Editum.
- Fernández-Ordóñez, I. (2019). Las variantes de lengua: un concepto tan necesario como necesitado de formalización. En E. Malto & A. Mazzuchi (Eds.), *La crítica del testo*.

- Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo in vista del settecentenario della morte di Dante, Roma* (pp. 375-403). Roma: Salerno Editrice.
- Fernández Gallardo, L. (2016). Los studia humanitatis según Alonso de Cartagena. *Atalaya*, (16). <https://doi.org/10.4000/atalaya.1907>
- Fernández de Moratín, L. (1830). *Orígenes del Teatro Español* (Tomo I). Madrid: Real Academia de la Historia.
- Fernández Valladares, M. (2005). *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. (J. Simón Díaz, Ed.) (Vol. I). Madrid: Arco/Libros.
- Flórez Miguel, C. (1998). La autobiografía de F. Pérez de Oliva: El filósofo aristotélico como ejemplar. En Á. Álvarez Gómez (Ed.), *En torno a Aristóteles: homenaje al profesor Pierre Aubenque* (pp. 419-432). Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio científico.
- Florez Miguel, C., & García Castillo, P. (1983). Fernán Pérez de Oliva: «de natura lucis et luminis». *Cuadernos salmantinos de Filosofía*, 10, 121-140. [doi.org/0210-4857](https://doi.org/10.1016/S0210-4857(83)90000-0)
- Fontán, A. (2008). *Príncipes y humanistas : Nebrija, Erasmo, Maquiavelo, More, Vives*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Framiñán, M. J. (2017). Prácticas escénicas en el ámbito castellano (1474-1517): el enclave salmantino. En F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, & E. E. Marcello (Eds.), *El Teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)* (pp. 41-56). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Francisco da Silva, I. (1859). *Diccionario Bibliographico Portuguez* (Vol. III). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Froldi, R. (1983). La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII. *Críticón*, (23), 133-157.
- Froldi, R. (1989). Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español. En S. (coord. . Neumeister (Ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : 18-23 agosto 1986 Berlín* (pp. 457-468). Vervuet.
- Fuertes Herreros, J. L. (2002). «Como la vihuela templada, que hace dulce armonía»: imagen del hombre y de la ciencia en el Renacimiento desde un relato de Perez de

- Oliva (1494-1531). *Revista Espanola de Filosofia Medieval*, 9(Ejemplar dedicado a: el entendimiento agente), 327-337.
- Galván, L. (2009). Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVII y XVIII. En I. Arellano, C. Strosetzki, & E. Williamson (Eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro* (pp. 51-88). Madrid: Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuet.
- García-Bermejo Giner, M. M. (1996). *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- García Gibert, J. (2010). *La humanitas hispana: sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- García López, J., Fosalba, E., & Pontón, G. (2013). *La conquista del clasicismo, 1500-1598*. En J.-C. Mainer (Ed.). Barcelona: Crítica.
- Garrido Camacho, P. (1999). *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI: la teoría de la anagnórisis*. Madrid: Támesis.
- Garrote Bernal, G. (2012). Español en Red 4.1: e-bibliografía sobre crítica textual aplicada a la literatura española. *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, 33, 221-237.
- Gil Fernández, L., Gómez Canseco, L., Gonzalo Sánchez-Molero, J. L., Mestre Sanchis, A., & Pérez García, P. (2011). *La cultura española en la edad moderna*. (A. Alvar Ezquerra, Ed.). Madrid: Akal.
- Giuliani, L. (2009). *Lupercio Leonardo de Argensola. Tragedias*. (Instituto de Estudios Altoaragoneses, Ed.). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Gomá Lanzón, J. (2014). *Aquiles en el gineceo (Tetralogía de la Ejemplaridad)*. Madrid: Penguin Random House.
- Gómez, J. (1993). Diálogo, texto dramático y teatro (siglo XVI). En M. (coord. . García Martín (Ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (pp. 447-452). Salamanca: Universidad de Salamanca; Ediciones Universidad de Salamanca.

- González Alcalde, J. (2006). Totemismo del lobo, rituales de iniciación y cuevas-santuario mediterráneas e ibéricas. *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló*, 25, 249-269.
- Griffin, C. (1991). *Los Cromberger. La Historia de una Imprenta del Siglo XVI en Sevilla y México*. Madrid: Cultura Hispánica.
- Griffin, C. (2013). Los Cromberger y su imprenta: La dinastía de impresores más destacados de Andalucía. *Andalucía en la historia*, 40, 44-48.
- Harto Trujillo, M. L. (2015). Hécuba triste y vengadora: desde Eurípides a Pérez de Oliva. *Calamus renascens: Revista de humanismo y tradición clásica*, 16(16), 81-101.
- Henríquez Ureña, P., Abellán, J. L., & Barrenechea, A. M. (1998). *Ensayos: edición crítica*. Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México.
- Hermenegildo, A. (1991). Experiencias dramáticas y públicos teatrales: La tragedia española del Renacimiento. En M. Chiabò & F. Doglio (Eds.), *Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei* (pp. 261-282). Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale.
- Hermenegildo, A. (2003). La Tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva. En J. Huerta Calvo (Ed.), *Historia del Teatro Español* (pp. 475-500). Madrid: Editorial Gredos.
- Hermenegildo, A. (2008). La presencia de la dinámica trágica en el Teatro del Siglo XVI. En F. A. de Armas, L. García Lorenzo, & E. García Santo-Tomás (Eds.), *Hacia la Tragedia Aúrea, Lecturas para un nuevo milenio* (pp. 13-34). Pamplona: Universidad de Navarra; Vervuert; Iberoamericana.
- Hernando Cuadrado, L. A. (2008). Lengua y estilo en la «Breve doctrina» de Fray Hernando de Talavera. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33, 291--302.
- Higinio. (2009). *Fábulas*. (J. del Hoyo & J. M. García Ruiz, Eds., J. del Hoyo, Trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- Homero. (1993). *Odisea*. (M. Fernández Galiano, Ed., J. Manuel Pabón, Trad.) (Vol. Biblioteca). Madrid: Editoria Gredos.
- Hualde Pascual, P., & Sanz Morales, M. (2008). *La literatura griega y su tradición*. (P.

- Hualde Pascual & M. Sanz Morales, Eds.). Madrid: Ediciones AKAL.
- Huerta Calvo, J. (1980). Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 3(3), 69-81.
- Huerta Calvo, J. (2003). Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI. En J. Huerta Calvo (coord.) (Ed.), *Historia del teatro español* (pp. 303-316). Madrid: Editorial Gredos.
- Jauralde Pou, P. (2009). *Diccionario Filológico de Literatura Española*. (D. Gavela & P. C. Rojo Alique, Eds.) (Vol. I Siglo XV). Madrid: Castalia.
- Julio Giménez, M. T. (1996). Fidelidad y Traición en la tragedia clasicista española. En A.-L. Pujante & K. Gregor (Eds.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción: actas del Congreso Internacional, Murcia, 9-11 noviembre, 1995* (pp. 131-139). Universidad de Murcia.
- Kraye, J. (1998). *Introducción al humanismo renacentista*. (C. Clavería & J. Kraye, Eds., L. Cabré, Trad.). Madrid: Cambridge University Press.
- León Azcárate, J. L. de. (2007). *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- López Cruces, J. L. (2012). Plauto y los trágicos griegos en la dramaturgia del maestro Pérez de Oliva. *Maia: Rivista di letterature classiche*, (64), 524-546.
- López de Sedano, J. J. (1772a). *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*. (Vol. VI). Madrid: Antonio de Sancha.
- López de Sedano, J. J. (1772b). *Parnaso Español. Colección de Poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*. Madrid.
- López Torrijos, R. (1995). La Iconología y la Fachada de la Universidad. En *La Universidad Complutense y las artes: Congreso Nacional, celebrado en la Facultad de Geografía e Historia, los días 30 de noviembre, 1, 2 y 3 de diciembre de 1993, 1995*, (pp. 137-148). Madrid: Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense.
- Maillard Álvarez, N., & Griffin, C. (2009). Doña Brígida Maldonado, La Familia Cromberger y la Imprenta Sevillana. En *Muses de la Imprenta: La dona i les arts del llibre. Segles XVI-XIX* (pp. 99-128).

- Mainero, J. (2005). El fin de Príamo en la Eneida y la expresión de la impiedad. *Anales de Filología Clásica*, 0(18-19), 41-59.
- Marnoto, R. (2000). Humanismo y Renacimiento. En J. L. Gavilanes Laso & A. Apollinário Lourenço (Eds.), *Historia de la Literatura portuguesa* (pp. 149-197). Madrid: Cátedra.
- Marqués de Santillana. (1980). El proemio e carta. *Obras Completas*. Recuperado 1 de junio de 2019, de http://www3.uji.es/~vellon/proemio_e_carta.htm
- Marrero-Fente, Raúl. (1999). *Al margen de la tradición : relaciones entre la literatura colonial y peninsular en los siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Marrero-Fente, Raúl. (2001). Lengua, imitación y diálogo en la Historia de la inuención de las Yndias de Fernán Pérez de Oliva. *Hispanófila*, 133, 1-16.
- Marrero Fente, R. (2009). Ecdótica y Crítica Textual en la «Historia de la Invención de las Indias» de Fernán Pérez de Oliva. En G. Serés, M. Serna Arnáiz, & B. Castany Prado (coat.) (Eds.), *Los Límites del océano: estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo* (pp. 91-103). Barcelona: Bellaterra; Centro para la Edición de los Clásicos Españoles; Universidad Autónoma de Barcelona.
- Martín Abad, J. (1991). *La imprenta en Alcalá de Henares : 1502-1600*. (CSIC, Ed.). Madrid: Arco/Libros.
- Martín Jiménez, A. (1997). *Retórica y literatura en el siglo XVI: el Brocense* (Vol. 38). Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid.
- Martínez Gil, F. (2000). *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mazur, O. (1990). *Breve historia del teatro español anterior a Lope de Vega. Tramas, Temas, Tipos y Modos*. Madrid: Editorial Playor.
- Menéndez Pelayo, M. (1875). [Artículo que el historiador escribió para el concurso *Ilustración Española y Americana* el 28 de diciembre de 1873 en Santander, aumentado y corregido el 15 de enero de 1875]. Recuperado 9 de julio de 2019, de <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.do?idUnidad=101222&idCorpus=1000>
- Mexía, P. (1570). *Dialogos eruditos*. Sevilla: Hernando Díaz.

- Miconi, C. (2010). *La doppia ascia cretese*. Centro di Studi- Parco di studio e riflessione Punta de Vacas.
- Monreal Pérez, J. L. (2011a). El arte de la traducción en el Humanismo renacentista español. *Hikma: estudios de traducción = translation studies*, (10), 81-108.
- Monreal Pérez, J. L. (2011b). Nebrija y su tiempo: la construcción de la lengua. *Revista de filología románica*, (28), 157-168.
- Mora, G. (2004). Ambrosio de Morales. *Zona Arqueológica*, 3, 21-24.
- Morenilla Talens, C. (2014). Ecos ovidianos en una adaptación de Eurípides: «Hécuba Triste» de Pérez de Oliva. *Synthesis*, 21.
- Morenilla Taléns, C. (2008). Una aproximación a la «Electra» de Sófocles desde el prólogo y la párodos. *Faventia*, 30(1-2), 187–208.
- Morocho Gayo, G. (2004). Sobre crítica textual y disciplinas afines. *Estudios de Crítica Textual*, 117-127.
- Motto, A. R. M. (2013). La caridad como amor de amistad. *Teologia*, 50(112), 21-53.
- Novo, Y. (1993). Notas para el estudio de la tragedia del XVI. En *Aiso. Actas III* (pp. 291-300). Toulouse-Pamplona: AISO.
- Ochoa, G. (1914). Reproducción facsímil de la edición de: La Venganza de Agamenon, tragedia que hizo Hernán Perez de Oliva Burgos, 1528. En A. Bonilla y San Martin (Ed.), *Obras dramáticas del siglo XVI*. Madrid.
- Oleza, J. (2017). Entre la Corte y el Mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII, 6-33. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.206>
- Oller Guzmán, M. (2004). *Orígenes y desarrollo del culto de Aquiles en la Antigüedad: Recogida y análisis de fuentes*. Univesitat Autònoma de Barcelona.
- Olmos Gómez, P. (2008). *Los negocios y las ciencias: la lógica humanista de Pedro Simón Abril como teoría de la argumentación en el contexto de la crisis epistémica del siglo XVI*. Universidad Nacional de Educación A Distancia.
- Pardo, D. (2009). La rana en la Universidad de Salamanca. *Revista Sans Soleil*, 1(1), 21-25.

- Pascual Barea, J. (2013). Neo-Latin Drama in Spain, Portugal, and Latin America. En J. Bloemendal & H. B. Norland (Eds.), *Neo-Latin drama and theatre in early modern Europe* (pp. 545-632). Boston: Brill.
- Pellús Pérez, E. (2015). *Entre el Renacimiento y el Nuevo Mundo : vida y obras de Hernán Pérez de Oliva (¿1494?-1531)*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.
- Pérez-Rasilla, E. (1994). Las dos tragedias griegas traducidas por Fernán Pérez de Oliva. En *XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro* (pp. 206-214).
- Pérez de Oliva, Fernán; Sáinz Luis Ignacio; Uribe, Á. (2009). *Soplos renacentistas*. México: Universidad Nacional de México.
- Pérez de Oliva, F., & Arrom, J. J. (1991). *Historia de la invención de las Indias*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Pérez de Oliva, F., & de Morales, A. (1787a). *Las obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva natural de Cordova ... : y juntamente quince Discursos sobre diversas materias*. (D.A.V.C., Ed.) (2ª, Vol. Tomo I). Madrid: Imprenta de Benito Cano.
- Pérez de Oliva, F., & de Morales, A. (1787b). *Las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva natural de Cordova ... : y juntamente quince Discursos sobre diversas materias*. (D.A.V.C., Ed.) (2ª Edición, Vol. II). Madrid: Benito Cano.
- Pérez de Oliva, F., & Ruiz Pérez, P. (1993). *Historia de la invención de las Yndias: Historia de la conquista de la Nueva España*. (P. Ruiz Pérez, Ed.). Córdoba: Universidad de Córdoba. Servicio de Publicaciones.
- Pérez, J. (1981). La España del Siglo de Oro (1580-1680). *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 2, 1-14.
- Pérez Priego, M. Á. (2004). *El teatro en el Renacimiento*. (V. de Lama, Ed.) (Vol. 25). Madrid: Ediciones Laberinto.
- Pérez Priego, M. Á. (2013). *Literatura Española Medieval (el siglo XV)* (2ª Edición). Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- Pérez Priego, M. Á. (2011). *La edición de textos*. (M. Á. Pérez Priego, Ed.) (2ª Edición). Madrid: Síntesis.
- Redel, E. (1909). *Ambrosio de Morales. Estudio Biográfico*. (La Real Academia

- Española, Ed.). Córdoba: Imprenta del Diario.
- Rico, F. (2014). *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Crítica.
- Ríos Carratalá, J. A. (1987). *Vicente García de la Huerta: (1734-1787)*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- Rivas-Hernández, A. (2011). Humanismo cristiano en el «Diálogo de la dignidad del hombre», de Fernán Pérez de Oliva. *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXIV, 173-188.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, L. E. (2002). *Historia de la Universidad de Salamanca. Volumen III: Saberes y confluencias*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rodríguez Gijón, M. (2013). Dos primeras gramáticas de lenguas vernáculas en los albores de la Europa del siglo XVI la del español Elio Antonio de Nebrija y la del alemán Valentin Ickelsamer. *Ehumanista : Journal of Iberian Studies*, (25), 211-230.
- Romera-Navarro, M. (1929). La defensa de la lengua española en el siglo XVI. *Bulletin Hispanique*, 31(3), 204-255. doi.org/10.3406/hispa.1929.2345
- Romero Mariscal, L. P. (2017). El coro en la Tragedia Griega. En *II Jornadas de Teatro Clásico. Universidad de Málaga*. Málaga.
- Ruiz de Elvira Prieto, A. (1989). Ifigenia (De Enómao a Ifigenia.). *Cuadernos de Filología Clásica*, 23, 31-38.
- Ruiz Pérez, P. (1978). Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento. *Criticón*, 38, 15-44.
- Ruiz Pérez, P. (1987). *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*. Universidad de Córdoba.
- Ruiz Pérez, P. (1991). Composiciones hispano-latinas del siglo xvi: los textos de Fernán Pérez de Oliva y Ambrosio de Morales. *Criticón*, 52, 111–139.
- Ruiz Pérez, P. (2015). Prácticas y oficios de narrar en el siglo XVI: historia y teoría. *Studia Aurea*, 9(0), 9. doi.org/10.5565/rev/studiaeurea.166
- Ruiz Pérez, P. (2016). Construcción crítica y construcción autorial en Fernán Pérez de

- Oliva. *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, 85-120.
- Sala-Valldaura, J. M. (2005). *De amor y política: la tragedia neoclásica española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española.
- Sánchez-Prieto Borja, P. (2010). Problemas y propuestas acerca de los aspectos lingüísticos de la edición. En M. Arbor Aldea & A. F. Guiadanes (Eds.), *ESTUDOS DE EDICIÓN CRÍTICA E LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA 2010 UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA* (pp. 225-238). Imprenta Universitaria Campus universitario sur.
- Santiago, R. (1996). La puntuación según Nebrija. *Dicenda*, 14, 273-284.
- Santos Zas, M. (1999). De Zaïre de Voltaire a Xayra de García de la Huerta. VV.AA. *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, 457-479.
- Schack, A. F. (1885). *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España*. (E. de Mier, Trad.) (Vol. I). Madrid: Tello, M.
- Scott, R. (2014). «Nuevas sentencias sentía»: "Celestina" and the misery and Dignity of Man. *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 8 (Literatura y política en el Renacimiento), 315-346.
- Sebastián Mediavilla, F. (2012). Itinerario de un sistema de puntuación. *Bulletin hispanique*, 114-2, 937-961. doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2272
- Sebold, Russell P. (1988). Connaturalización y creación en el «Agamenon Vengado» de García de la Huerta. *Revista de Estudios Extremeños*, 44(2), 465-490.
- Sebold, Russell P. (1989). *El rapto de la mente: poética y poesía dieciochescas* (Edición co). Barcelona: Anthropos.
- Séneca. (1979). *Tragedias*. (J. Luque Moreno, Trad.) (Vol. I). Madrid: Editorial Gredos.
- Sociedad de Bibliófilos Españoles. (1898). *Cristóbal de Villalón. Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Sófocles. (1981). *Tragedias*. (A. Alamillo, Trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- Sol Mora, P. (2012). El final del Diálogo de la dignidad del hombre de Fernán Pérez de Oliva. *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, 3, 139-

- Suárez Quevedo, D. (2007). Navegación fluvial e ingeniería militar en España, siglos XVI-XVII. De Pérez de Oiva y Antonelli, a Leonardo Torriani y Luis Carduchi. *Anales de Historia del Arte*, 17, 117-153.
- Suárez Sánchez de León, J. L. (2008). *Herederos de Proteo: una teoría del humanismo español*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Tinoco Silva, J. (2008). *A Vingança de Agamenom. Edição da tradução portuguesa de Anrrique Ayres Victoria*. (Â. Correia, Ed.). Lisboa: Bibliotrónica Portuguesa.
- Tizziani, M. (2013). Si vis pacem, para bellum. El Príncipe, La Fortuna y la guerra. *Ingenium. Revista de historia del pensamiento moderno*, 7, 127-147. doi.org/10.5209/rev_INGE.2013.v7.44072
- Tomc, B. (2016). Motivos clásicos en el teatro español de los Siglos de Oro. *Verba Hispanica*, 24(1), 243-260. doi.org/10.4312/vh.24.1.243-260
- Torres Amat, F. (1825). *La Sagrada Biblia: Nuevamente traducida de la Vulgata latina al espanol* (Vol. Tomo IV de). Madrid: Don León Amarita.
- Trivero, P. (2015). Il Cinquecento italiano: soggetti e varianti del canone tragico. En *La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne* (pp. 177-190). Torino: Rosenberg & Sellier. doi.org/10.4000/books.res.254
- Universidad de Salamanca., Pérez de Oliva, F., & Fuertes Herreros, J. L. (1984). *Estatutos de la Universidad de Salamanca, 1529: mandato de Pérez de Oliva, rector*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Valero García, P. (1986). Un aspecto del rectorado de Fernán Pérez de Oliva: Pretendidos estatutos de la Universidad de Salamanca bajo su mandato. *Studia historica. Historia moderna*, 4, 51-74.
- Vargas Díaz-Toledo, A. (2016). La traducción de los clásicos grecolatinos en Portugal durante los siglos XV-XVI: Notas para un catálogo. En C. Carta, S. Finci, & D. Mancheva (Eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alvar . Volumen II: Siglos de Oro* (pp. 1277-1320). San Millán de la Cogolla: Cilengua.

- Vega, M. J. (2009). Aurelio o el epicureísmo : Una lectura crítica del Diálogo de la dignidad del hombre de Hernán Pérez de Oliva en su contexto europeo. *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 3, 105-138.
- Vélez-Sainz, J. (2018). Delito y muerte en las tragedias de Pérez de Oliva. En J. M. Díez Borque (Ed.), *Delito y muerte en el Teatro del Siglo de Oro español*. Madrid: Visor Libros.
- Vélez Sainz, J. (2019). Violencia , teatralidad y mujer : Hécuba triste de Hernán Pérez Violence , Theatricality and Woman : Hernán Pérez de Oliva ´ s Hécuba triste. *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 7.1, 2016-2019.
- Wardropper, B. (1983). El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro. *El Criticón*, 23.
- Zanin, E. (2017). *Il tragico prima del tragico. Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura* (Vol. 7). doi.org/http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/2764
- Ziomek, H. (1984). *A history of Spanish Golden Age drama*. University Press of Kentucky.

