



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Violencia, teatralidad y mujer: «Hécuba triste» de Hernán Pérez de Oliva¹

Vélez-Sainz, Julio

Violencia, teatralidad y mujer: «Hécuba triste» de Hernán Pérez de Oliva¹
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 7, núm. 1, 2019
Instituto de Estudios Auriseculares, España
Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693032>
DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.33>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Violencias de mujeres en el teatro y en la prosa del Siglo de Oro

Violencia, teatralidad y mujer: «Hécuba triste» de Hernán Pérez de Oliva¹

Violence, Theatricality and Woman: Hernán Pérez de Oliva's Hécuba triste

Julio Vélez-Sainz

Universidad Complutense de Madrid, España

jjvelez@ucm.es

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.33>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693032>

Recepción: 14 Diciembre 2017

Aprobación: 25 Enero 2018

RESUMEN:

Hernán Pérez de Oliva (Córdoba, 1494-Valladolid, 1531), figura clave del Renacimiento europeo, presenta una praxis teatral muy peculiar para su momento. Sus dos tragedias (*La venganza de Agamenón y Hécuba triste*) y su comedia (*Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules o Comedia de Amphitrión*) procuran, por vez primera, adaptar el modelo clásico grecolatino al pensamiento, el estilo y la lengua castellana en un proceso de enaltecimiento del valor del castellano como lengua vehicular de conocimiento. Lejos de encontrarnos con una mera traducción dispuesta como ejercicio escolar, *Hécuba triste* es un ejemplo perfecto de la praxis teatral culta. En una *variatio* de espíritu plenamente renacentista, 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. Las variaciones de Oliva amplían el papel protagónico de Hécuba. En breve, *Hécuba triste* es, como casi toda la literatura del Renacimiento, un ejercicio de emulación de los clásicos, cuya rica materia teatral sirve de fundamento para una praxis escénica plena que complementa el objetivo no velado el siglo: la instauración del lenguaje vernáculo en la cima de la cultura.

PALABRAS CLAVE: Pérez de Oliva, teatro, clásicos, Eurípides, mujer, Hécuba, teatralidad, performatividad.

ABSTRACT:

Hernán Pérez de Oliva (Córdoba, 1494-Valladolid, 1531), a key figure in Renaissance Europe, puts forward a very unique theatrical praxis for his time. His two tragedies (*Agamemnon's Vengeance and Sad Hecuba*) and his comedy (*Sample of the Castilian Language in Hercules' birth or Comedy of Amphitryon*) attempt, for the first time, to adapt the classic Greek-Latin model to the style and language of contemporary Castile in a process of elevating the value of the vernacular as vehicle of knowledge. Far from being a simple translation and scholastic exercise, *Hécuba triste* is a perfect example of cult theatre. In a *variatio* infused with Renaissance spirit, Pérez de Oliva presents a series of variations and amends which affects all levels of the work, its theatrical, dramatic and scenic space as well as its plot. Oliva's many changes amplify the protagonistic role of Hécuba. In sum, *Hécuba triste* is, like almost all Renaissance literature, an attempt to emulate the classic, whose rich theatrical matter underpin a stage practice, which complements the unveiled objective of the time: the instalment of vernacular at the summit of culture.

KEYWORDS: Pérez de Oliva, Theater, Classics, Euripides, Woman, Hecuba, Theatricality, Performance.

Hernán Pérez de Oliva (Córdoba 1494-Valladolid 1531), figura clave del Renacimiento europeo, presenta una praxis teatral muy peculiar para su momento². Sus dos tragedias (*La venganza de Agamenón y Hécuba triste*) y su comedia (*Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules o Comedia de Amphitrión*) procuran, por vez primera, adaptar el modelo clásico grecolatino al pensamiento, el estilo y la lengua castellana en un proceso de enaltecimiento del valor del castellano como lengua vehicular de conocimiento³.

Su obra dramática constituye alguno de los primeros intentos por parte de un autor castellano de adaptación de los clásicos grecolatinos (dos tragedias griegas y una comedia romana) a las características propias del teatro español, labor a la que sumó su interés particular por elevar la lengua castellana a asuntos hasta entonces relegados al sacroso latín. Las tres obras teatrales de Pérez de Oliva destacan no sólo porque indican la entrada del teatro clásico en España⁴, sino por las notables y peculiares modificaciones que introduce su autor para acomodarlas al pensamiento y el estilo castellano, y el uso de un estudiado lenguaje de cara a mostrar la grandeza del idioma patrio de forma que traspasan la mera simplificación a

adaptaciones, conformando unas obras únicas e insólitas en su género, de una riqueza indudable y singular, transformándose en una notable fuente de conocimiento. Resultan sus dos tragedias de un amplísimo valor en cuanto se separan de las prácticas teatrales más comunes en el momento. En cuanto a *Hécuba triste* podríamos destacar que muestra el punto de vista de los perdedores en una contienda desigual y se sitúa en el lado de los desposeídos. Sigue, pues, a *Las troyanas* de Eurípides, *Las traquinias* de Sófocles, o, sobre todo, *Los persas* de Esquilo. Se trata de una práctica a contracorriente pues la mayoría de los autores teatrales seguían la trayectoria cómica de la latinidad plautina y terenciana en la versión que seguirían los autores de comedia erudita, que culminaría en la *Celestina*, y que acabaría integrando la farsa osca en la estructura de la comedia⁵. Los autores eruditos que se dedican a la tragedia son los menos. Como bien indica Rinaldo Froldi:

Verdaderamente, en el primer Quinientos no hay huellas de la existencia de un nuevo y diverso concepto de tragedia, ligado a un género teatral específico, e incluso más adelante —y esto por muchos años— no hay indicios de debate alguno en torno al género trágico, cosa que, por el contrario, se da en Italia con el renovado interés crítico por la *Poética de Aristóteles*. El término tragedia continúa siendo usado con su significado de origen medieval y cada vez más con su prevalente valor de contenido; esto es, con la denotación de fin no feliz, con la muerte de uno o varios personajes. El hecho de que el término carezca aún de una precisa connotación de género se advierte cuando aparece hasta en alternativa con farsa en composiciones que desde luego son farsas, aunque carentes de un final feliz como hubiera sido lo normal⁶.

La crítica ha destacado cómo estos textos tenían una fundamental finalidad didáctica reducida al claustro universitario⁷. Son, en las palabras de Rinaldo Froldi, ejercicios pedagógicos que no «podrían ser un filón de la tragedia «renacentista» española, faltándoles lo que es fundamental para que tal pueda considerarse: la conciencia de «género» teatral como realidad operante para un público contemporáneo»⁸. La obra de Pérez de Oliva se inserta, pues, dentro de un conjunto de textos destinados al uso escolástico de la materia clásica que, por lo general, se trataban de una traducción literal, puesta junto al texto original, y que debía servir como ejercicio lingüístico de los estudiantes. Ejemplos de esta práctica son la traducción de la *Medea* de Eurípides de Pedro Simón Abril, la del *Alcestis* de Eurípides de Pedro Juan Núñez, conservada como apéndice al *Typus Institutionum Grammaticarum* (Barcelona, 1577), la de la *Andrómaca* de Eurípides de fray Luis de León, de la que se conservan dos breves fragmentos, entre otros. Estos textos pretenden ser ejercicios de carácter escolar. El propio fray Luis dice en su *Dedicatoria a Don Pedro Portocarrero* que se

Trataba de traducir [...] sin añadir ni quitar sentencias y con guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire y hacer que hablen castellano y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales [...] A lo cual yo me incliné sólo por mostrar que nuestra lengua recibe bien todo lo que se le encomienda y que no es dura ni pobre, como algunos dicen, sino de cera y abundante para los que la saben tratar⁹.

Cabría preguntarse si, en efecto, las supuestas traducciones de Pérez de Oliva entran en esta categoría. Aunque la crítica ha insistido en el carácter «antiteatral» del teatro de Oliva, es difícil no estar de acuerdo con Pedro Ruiz Pérez cuando indica, al respecto del *Anfitrión*, que «si no fue efectivamente representada, la obra de Oliva es, cuando menos, representable, y así la plantea conscientemente su autor»¹⁰. Para empezar, las dos tragedias de Pérez de Oliva, *Hécuba triste* y *La venganza de Agamenón*, no pueden ser consideradas meras traducciones *verbatim*.

Como demuestran José Vicente Bañuls y Carmen Morenilla: «Pero no es éste el caso de la obra de Pérez de Oliva. De los pasajes que ya hemos visto de *Hécuba triste*, podemos concluir que su autor, Pérez de Oliva, no hace una traducción, sino una obra nueva, y no sólo por escribirla en prosa»¹¹. En efecto, los cambios son muchos y tienen múltiples fines. Para comentar los cambios sistemáticamente, parto de la útil distinción de María del Carmen Bobes entre espacio teatral (la arquitectura en la que representa la obra, la corte, la escuela, la iglesia), espacio escénico (el espacio visible o invisible con el que se juega en la obra) y espacio dramático (1991). Este último fue definido por Marc Vitse como «el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito, es decir, los lugares por lo que se mueven los entes de ficción

que son los personajes»¹². Este acercamiento ha tenido ya interesantes frutos en el análisis de los espacios del primer teatro clásico, por ejemplo, Javier Huerta analiza la praxis teatral antes de Lope de Vega a partir de la diferenciación entre el espacio «poético» propio a la palabra y el espacio «teatral» indispensable para el movimiento teatral¹³.

En cuanto al espacio dramático (Bobes, Vitse), o teatral (Huerta), encontramos múltiples cambios que enfatizan un ambiente distinto al del original. Por ejemplo, Pérez de Oliva añade detalles localistas. En el original de Eurípides se lee:

Poliméstor

¿Está el oro allí? ¿Qué señal hay?

Hécuba

Una piedra negra que sobresale por encima de la tierra
(p. 335).

Por su parte, en la versión de Pérez de Oliva se indica el árbol:

Hécuba

En la huerta de mi casa real, al pie de un laurel,
que muchas veces verías siendo nuestro huésped,
cabe una alberca.

Polimnéstor

Bien me acuerdo de ese laurel, pero agora que estará todo
talado no se podrá conocer, si otras señas no me dices
(p. 97).

El laurel que le sirve a Poliméstor/Polimnéstor¹⁴ para localizar el supuesto «tesoro» (en realidad la tumba de Polidoro), responde seguramente a un interés en dotar de aspecto local a la obra. 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. Otros cambios dramáticos enfatizan el trasfondo sociocultural de la obra. Así, Pérez de Oliva elimina elementos de carácter pagano y evita los augurios de Polimnéstor, aquellos anuncios y el diálogo que dan lugar a la catástrofe. En este sentido es interesante cómo, a veces, Oliva añade algunos detalles contra el antagonista. Así, lo comparación con leones y dragones, que no aparece en el original: «De los leones y los dragos y otras bestias fieras se cuenta que amparan aquéllos que sienten de ellos querer favorecer; y este hombre, peor que drago y león, mató a mis hijos, de quien él por su voluntad se avía encargado» (p. 103). Se trata de una adaptación al *mundus significantis* de la época donde leones, dragones y otros animales de bestiario eran utilizados como ejemplos de fidelidad y amparo como, sin ir más lejos, el dragón de las Hespérides del trabajo undécimo de Hércules y la imagen crística del león¹⁵.

Pérez de Oliva evita que Hécuba queme en una misma hoguera los cuerpos de Polidoro y Polixena para darles un mismo sepulcro. En su lugar, hace que las mujeres troyanas abran un hoyo en la arena para sepultar a Polidoro, cosa que recuerda Menéndez Pelayo, «ni se halla en el texto de Eurípides, ni es conforme a las costumbres griegas»¹⁶. En este aspecto insiste el propio Polidoro en su introducción «mas yré por mi cuerpo y traerlo he a estas orillas, do sea enterrado» (p. 82). Encontramos, pues, un intento de distanciarse de las costumbres paganas a la par que de cristianizar la trama. Se trata de buscar *in meliore loco* para el cuerpo de Polidoro. Si los griegos realizaban la *próthesis*, exposición del muerto, que duraba uno o más días, según la categoría del fallecido¹⁷ y, al día siguiente, la *ekphorá*, o cortejo fúnebre donde había tocadores de flauta, los hijos, mientras las mujeres lanzaban agudos gritos y se mesaban los cabellos exhalando gritos lastimeros, en

este caso Pérez de Oliva hace que las mujeres caven un hoyo para enterrar al difunto Polidoro y se venguen, con Hécuba a la cabeza, del malvado Polimnéstor.

En segundo lugar, encontramos una serie de modificaciones del espacio escénico que inciden en lo teatral y que, de hecho, pudieran tener relación con el espacio teatral del aula universitaria. Como indica Huerta es en el «inicio de la representación» donde más a menudo se imbrican lo escénico y lo teatral¹⁸. Así, en el prólogo de Eurípides, el fantasma de Polidoro indica la presencia de la vieja Hécuba: «he aquí que encamina su pie junto a la tienda de Agamenón, amedrentada de mi aparición. ¡Ay! ¡Oh madre que procediendo de un palacio real viste el día de la esclavitud! ¡Tanto mal sufres cuanto bien tuviste en otro tiempo!» (pp. 302-303). Pérez de Oliva amplía enormemente el prólogo:

O quán mudada la veo de lo que era aquel tiempo pasado quando, en los ricos estrados de sus aposentos reales sentada y cercada de nueras y nietas! [...] Mas agora, ¿qué parece assí acostada sobre aquel grossero cayado, con sus ropas suzias y mal compuestas, mirando la tierra con ojos llorosos, cativa y menospreciada (p. 82).

Además de mantener el deíctico sonoro, Oliva añade deícticos de carácter visual (los ropajes sucios, el cayado) que funcionan como signos escénicos y apoyan la representación añadiendo pobreza y rusticidad. Estos elementos de *atrezzo* son, además, comunes en el teatro del momento que ayudan a la construcción de un espacio teatral e insisten en la performatividad de la escena. Recordemos en este punto la reconstrucción del personaje del pastor presente en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de Juan del Encina a partir de estos mismos signos:

*¿Queda otra cosa, si bien la cuchar?
Çaticos de pan ten tú, venturado,
ues el çurrón no me ha de quedar,
ni vos en mal ora tanpoco, cayado (vv. 561-568).*

Esta escena, clave en el teatro del momento representa, por un lado, un proceso de transformación social¹⁹ y unas indicaciones de la dramaticidad del propio personaje. Como hemos indicado en otro trabajo:

Fileno's set of elements conforms his self and show how nobility was transformed from lineage to a set of behaviours in society which were present in the public representations of the elite in forms of portraits, memories, and also theatre. In dramatic terms, it is also to be noted that the scarcity of the scene makes even more representative character's *kinesia* and the stage-space through the scattering of a few iconic elements²⁰.

La funcionalidad escénica de estos pequeños elementos es indudable. Años más tarde, Miguel de Cervantes cifraría la indumentaria teatral en tiempos de Lope de Rueda «en cuatro pellicos blancos guarneados de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados» (p. 8). Como vemos, se trata de un añadido innecesario para una traducción *verbatim* pero muy útil para una adaptación performativa que procura utilizar elementos teatrales comunes en su momento.

En un nuevo añadido en la escena primera, Hécuba y sus mujeres (representadas por el coro) también presentan una ampliación en términos escénicos del espacio teatral.

Hécuba

*llegaos a mí, mujeres troyanas, ayudadme sustentar este
cuerpo enflaquecido con vejez y pesares; sentarnos hemos
en esta orilla del mar, veremos las aguas por donde nos han
de llevar vendidas en Grecia. [...] Aquí me parece que
devemos sentarnos, en estos ásperos riscos porque
aquestos son convenientes estrados para nuestra fortuna.*

Coro

Pues tú señora, te pon en este asiento más alto, y nosotras

estaremos sentadas cabe tus pies (p. 83).

En este caso encontramos una construcción del espacio escénico en tres módulos o «cuerpos»: la orilla del mar, situado en la base, unos «áspers riscos» que son «estrados» y un tercer asiento más alto. La división triple del espacio podría ser posible en las aulas del Quinientos de Salamanca. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares realiza una detallada descripción del general de teología, ahora llamada aula «Fray Luis de León» en la Universidad helmántica:

ocupa una sala de 15 x 15 metros [...] paralelamente a la entrada se sitúa una doble hilera de bancos rústicos, flanqueando un pasillo central. [...] Circunvalan el general poyos, o bancos corridos, con estradillo para los pies; en la parte derecha el estrado se alza sobre dos gradas y posee barandilla. Preside la cátedra, a modo de púlpito, con seis escalones de acceso, atril, tornavoz y asiento para el repetidor. Suelo, bancos, estrados y cátedra están labrados en madera²¹.

No sería descabellado proponer una puesta en escena en la que se utilizaran los elementos de la propia aula. Por ejemplo, la separación del pasillo serviría para separar una y otra orilla del mar, los espacios identificados por el averno (posiblemente a la izquierda de la puerta) y el mundo de los vivos (posiblemente a la derecha). Las hileras de bancos corridos podrían servir como proscenio mientras que los actores podrían servirse del suelo para representar el mar (con un simple lienzo pintado de azul, tal y como se hace todavía), los bancos corridos con la referencia a los estrados podría indicar las peñas y la cátedra el lugar de Hécuba a cuyos pies, literalmente, se situarían las mujeres del coro. Hécuba duda en subir al alto asiento (la cátedra), seguramente como señal de respeto al púlpito escolar, y finalmente acepta: «veysme aquí puesta donde queréys» (p. 83).

Sabemos que había teatro en las aulas en ocasiones especiales. Así, por ejemplo, tenemos noticia de que en Salamanca a partir de 1538 era costumbre en el primer domingo después de Corpus Christi representar una comedia de Plauto o de Terencio. En los Estatutos de la Universidad salmantina de 1529, durante el rectorado de Pérez de Oliva, el título XXVII, núms. 201-225, se ocupa de reglamentar los cursos de *gramática* menores, medianos y mayores. En los cursos de menores, después de haber acabado con los primeros tres libros de la Gramática de Antonio de Nebrija había que explicarse «el quarto libro del arte [de Nebrija]... y a la tarde de primera comedia del Terencio, dos partes de versos, y despues de leydos platiquen las partes por este, preguntando a cada discípulo e provando por declinaciones, preteritos e supinos»²². En cuanto a los cursos medianos, leemos que «cada un año representen dos comedias... y sean anbas de Terencio, o la una del Terencio e la otra de Plauto, esto hagan quinze dias antes de San Juan o quinze dias despues, y el que dellos no lo hiziere sea multado en seys ducados de su salario para el arca del estudio»²³. Tan comunes eran las puestas en escena que años después se llegarían a instaurar premios universitarios. El Título LXI de los Estatutos de la Universidad de Salamanca de 1538 lee:

La Pascua de Navidad, Carnestoliendas, Pascua de Resurrección y Pentecostés de cada año saldrán estudiantes de cada uno de los tales colegios a orar y hacer declamationes públicas. Ytem de cada colegio, cada año se representará una comedia de Plauto o de Terencio, o tragicomedia, la primera el primero domingo desde las octavas de Corpus Christi, y las otras en los domingos siguientes, y al regente que mejor hiciere o representare las dichas comedias o tragedias, se le den seys ducados del arca del estudio; y sean jueces deste premio el rector y maestre escuela²⁴.

De hecho, como recoge María Jesús Framiñán de Miguel en 1530 unos bachilleres de gramática que enseñaban en la universidad fueron multados porque no representaron «la tragedia o comedia como lo manda el Estatuto»²⁵. Dado el obvio interés del Pérez de Oliva gestor en la instauración del teatro en las aulas sería, en mi opinión, lógico, que las adiciones que realiza a sus traducciones de carácter escénico no hicieran sino subrayar la teatralidad o, al menos, la performatividad de la obra.

El último conjunto de cambios inciden en la trama de la obra. En primer lugar, Oliva pone en boca de una parte del coro la relación de la muerte de Polixena y de Agamenón y Hécuba. Asimismo, suprime el personaje de Taltibio, heraldo que cuenta a Hécuba el modo en que Polixena fue sacrificada por el hijo de Aquiles, Neoptólemo, y cómo a continuación todos los aqueos llevaban ornamentos y preparaban un sepulcro en

honor de la sacrificada. Otro cambio interesante, que podríamos denominar funcional, es aquel en que Oliva pone en boca de una parte del coro la relación de la muerte de Polixena, de igual modo imita la escena entre Agamenón y Hécuba. En segundo lugar, Pérez de Oliva amplía la fuente e inserta varias modificaciones de interés que buscan ampliar el papel protagónico de Hé-cuba y de su cortejo de mujeres representadas en el coro. Por ejemplo, al terrible sueño profético de la anciana «he visto una cierva moteada, degollada por la sangrienta zarpa de un lobo, tras haberla arrancado de mi regazo por la fuerza», Oliva añade que Hécuba sueña que pare un hacha encendida en clara representación del desgraciado Polidoro (p. 84). En ocasiones, la presencia de lo femenino se combina con referencias cruentas como aquella en la que Oliva hace que Policena tenga un macabro tálamo nupcial.

Policena

Ay madre mía, ¿con hombre muerto me quieren casar?

Hécuba

Sí, hija mía, con muerto muerta te has de casar (p. 88).

Asimismo, en la versión de Pérez de Oliva se amplía la descripción de los dolores del parto: «O 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» (p. 91).

Los dolores de las parturientas forman parte de un conjunto de alabanzas femeninas comunes a la tradición en defensa de la mujer, en concreto, el argumento de *matrorum*²⁶. Finalmente, algunos cambios intensifican la violencia de las escenas. Por ejemplo, del original

Pero cuando Troya y la vida de Héctor se perdieron y quedóse el hogar de mi padre demolido, y él mismo cayó junto al altar construido por los dioses, degollado por el asesino hijo de Aquiles, el huésped de mi padre me asesinó a mí, ¡desdichado!, por causa del oro, y, tras matarme, me echó a las olas del mar, para retener el aureo botín en su palacio (pp. 301-302).

Se aumenta enormemente con una *amplificatio* retórica en la que se busca acentuar el patetismo de la escena:

Mas el cruel tirano, amando más el oro que la fe que avía dado, después que estos días supo el perdimiento de Troya me llevó consigo a un bosque secreto, do dezía que yvamos a deleitarnos. Y quando estuvimos a dos mis bozes no podían ser oydas, ni podían 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 rogava se acordase del amistad de mis padres y de la con fiança que de él tuvieron y mirasse mi edad y mis lágrimas, y el acatamiento que siempre le tuve, por el qual merecía ser tratado como hijo. Mas el ciego amor del tesoro no le dexando sentiré mis lástimas, tomó mi cabello con su mano yzquierda, y con el puñal que en la derecha tenía rompió mi garganta. Y assí nos partimos, yo y el miserable cuerpo, antes que de la vida gozássemos (p. 81).

La escena culmen de la obra, la catástrofe en términos clásicos, se encuentra muy significativamente desplazada de los augurios de Polimnéstor en el original al caso de extrema violencia contra Polimnéstor de la versión de Pérez de Oliva. Un simple vistazo a ambas versiones nos aclara la presencia de la violencia en la obra. En el original de Eurípides leemos la descripción de la violencia a cargo del coro:

Hécuba

¡Golpea, no dejes nada, arroja fuera las puertas! Que jamás pondrás en tus pupilas la mirada brillante, ni verás vivos a tus hijos, a los que yo he matado (p. 337).

Agamenón

¡Oh! ¡Poliméstor! ¡Oh desdichado! ¿Quién te ha arruinado? ¿Quién te ha dejado ciega la vista ensangrentándote las pupilas, y ha matado a estos hijos? (p. 339).

Tras la descripción del coro, como era habitual, se presenta el antagonista y describe su trágica situación: «Cogiendo unos alfileres pinchan las desgraciadas pupilas de mis ojos, las ensangrientan» (p. 340). Si bien la escena es terrible, en el original, el coro, como en el resto de las tragedias clásicas, se limita a describir la acción como un descriptor, no como un actante. En cambio, en la versión de Pérez de Oliva encontramos que el coro es un actor más en la obra y entra plenamente en la kinesia o movimiento escénico

Polimnéstor

Dexadme, mugeres; soltadme el cabello.

Coro

*Asido tienen nuestras compañeras por el cabello
a Polimnéstor.*

Polimnéstor

¡O que matan mis hijos! ¡O crueles malvadas!

Coro

Tú diste el exemplo.

Polimnéstor

*¡O mi ojo derecho, quebrado lo han! ¡agujas me meten por el
yzquierdo! Valedme, si oys, gente de Thracia.*

Coro

Los ojos le quiebran.

Polimnéstor

Esperad, esperad. ¿Dó huys?

Coro

*¡O qué tropel de mugeres sale huyendo! A Hécuba sacan
afuera. ¡Ay! Qué cosa tan temerosa, los mochachos muertos
sacan arrastrando. Polimnéstor viene tras ellos, los ojos
angrientos y la espada en su mano derecha, y la yzquierda
tendida adelante. ¡O qué cosa tan espantosa, aunque bien
merecida! Vamos allá; ayudarlas hemos (p. 99).*

En la versión de Oliva, la función del coro se subdivide, por un lado, encontramos una descripción de la escena que cumple el cometido tradicional narrativo del coro, mientras que, a la par, actúa por medio de unas mujeres (que forman parte del coro) quienes maltratan y golpean a Polimnéstor. El propio Polimnéstor subrayará la violencia de la escena después: «Y estando assí, Hécuba con las agujas de su tocado me quebró los ojos; y assí me quitaron dos dulcísimas y me dejaron una miserable» (p. 102). Es lugar común la imagen de los sabios (Virgilio, Aristóteles, Merlín) maltratados violentamente por un grupo de mujeres, así aparece en la *Demanda del Arcipreste de Talavera o Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo, donde destaca cómo él mismo es maltratado por las damas nobles. El autor declara estar tranquilamente descansando cuando, de repente, «vey# a ya señoras más de mill» que comienzan a pegar al autor exclamando «Loco atrevido, dó te vino osar de escribir ni hablar de aquellas que merecen del mundo la victoria» (p. 280). En *Grisel y Mirabella* el archimisógino Torrellas (trasunto literario del Pere Torroella real) es maltratado (y asesinado) por las mujeres. De este modo, se podría ver una interpolación del discurso cortesano en el texto en un ejemplo de lo que Pedro Cátedra denominaría «cortesanía letrada»²⁷.

En resumen, lejos de encontrarnos con una mera traducción dispuesta como ejercicio escolar, *Hécuba triste* es un ejemplo perfecto de la praxis teatral culta. En una *variatio* de espíritu plenamente renacentista, 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. Las variaciones de Oliva amplían el papel protagónico de Hécuba y la ascienden todavía más. Por ejemplo, no menciona la muerte de Casandra, su hija, y suprime las predicciones de Polimnéstior del fin de la tragedia. Frente a la opinión neoclásica de un Leandro Fernández de Moratín, para quien el cordobés «echó a perder el desenlace. Aquellos terribles anuncios y el diálogo a que dan lugar, dan a la catástrofe toda la fuerza, movimiento y perturbación trágica que en tales casos se necesita»²⁸, en realidad, lo que consigue es enaltecer a la protagonista ya que no indica que su tumba vaya a ser llamada el «sepulcro de la perra infeliz, / señal para los navegantes» (p. 344). Asimismo, Hécuba puede explicar las razones de su venganza con bastante detenimiento y Agamenón justifica su decisión (lo que Morales amplía todavía más en un añadido posterior de su edición). *Hécuba triste* es, como casi toda la literatura del Renacimiento, un ejercicio de emulación de los clásicos, contrariamente a lo visto hasta la fecha, la de Oliva es una práctica performativa plena. A la vez que se instaure el lenguaje vernáculo como ejemplo de cultura, se presenta un modelo (todavía imitativo) de arte escénica.

BIBLIOGRAFÍA

- Alejo Montes, Francisco Javier, «Los colegios de gramática en la Universidad de Salamanca en el siglo XVI», *Historia de la educación*, XII-XIII, 1993-1994, pp. 309-326.
- Álvarez Aranguren, Lucio, «La reforma de los estudios de Gramática en el siglo XVI promovida por Fray Luis de León», *Revista de Ciencias de la Educación*, 143, 1990, pp. 231-246.
- Atkinson, William, «Hernán Pérez de Oliva: a Biographical and Critical Study», *Revue Hispanique*, 71, 1927, pp. 309-483.
- Bañuls, José Vicente, y Morenilla, Carmen, «Formas de traducir en el siglo XVI: Hé-cuba triste», en *Traduzioni e tradizioni*, ed. Francesco de Martino, Bari, Levante, 2010, pp. 11-34.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semilogía de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1991.
- Cátedra, Pedro, *Amor y pedagogía en la Edad Media. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca (Secretariado de Publicaciones), 1989.
- Cervantes, Miguel de, *Teatro*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Planeta, 1987.
- Encina, Juan del, *Teatro*, ed. Alberto del Río, introd. Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 2001.
- Esperabé de Arteaga, Enrique, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Núñez Izquierdo, 1914-1917, 2 vols.
- Eurípides, *Tragedias I. Alcestis, Medea, Los heráclidas, Hipólito, Andrómaca, Hé-cuba*, ed. Carlos García Gual, trad. Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Madrid, Gredos, 2000.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Orígenes del teatro español*. Tomo 1: *Discurso histórico*. Tomo 2: *Colección de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*, Madrid, Aguado, 1830.
- Framiñán de Miguel, María Jesús, «Actividad dramática en el Estudio salmantino del Renacimiento: Plauto y Terencio», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico III. Homenaje al profesor Antonio Fontán* (Alcañiz, 8 a 13 de mayo de 2000), Alcañiz/Cádiz, Instituto de Estudios Humanísticos/Ediciones del Laberinto, 2002, vol. 3, pp. 1187-1200.
- Froldi, Rinaldo, «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 457-467.
- Fuertes Herreros, José Luis, ed., *Estatutos de la Universidad de Salamanca, 1529. Mandato de Pérez de Oliva, Rector*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.

- García-Soriano, Justo, «El teatro de colegio en España. Noticia y examen de alguna de sus obras», *Boletín de la Real Academia Española*, 14, 1927, pp. 235-277, 374-411, 535-565 y 620-650; 15, 1928, pp. 63-93, 145-187, 396-446 y 651-659; 16, 1929, pp. 80-106 y 223-243; y 19, 1932, pp. 485-498 y 608-624.
- García-Soriano, Justo, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático; con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, Tipografía de R. Gómez Menor, 1945.
- García-Bermejo Giner, Miguel M. «Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro preloresco (de Enzina a Torres Naharro)», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato López, Madrid, Visor, 2011, pp. 75-90.
- Hermenegildo, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- Homero, Odisea, trad. Luis Segalla y Estalella, Barcelona, Origen, 1982.
- Huerta Calvo, Javier, «Espaces poéticos en el primer teatro clásico», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. Francisco Sáez Raposo, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012, pp. 15-40.
- León, fray Luis de, *Poesía*, ed. Juan Francisco Alcina, Madrid, Cátedra, 1994.
- Luzán, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- Martín Abad, Julián, *Postincunables ibéricos*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001.
- Martín Abad, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares: 1502-1600*, Madrid, Arco-Libros, 1991, 3 vols.
- Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o corbacho*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1980.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.
- Norton, Frederick J., *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- Norton, Frederick J., *La imprenta en España*, edición anotada con un nuevo índice de libros impresos en España, 1501-1520, ed. Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.
- Paolini, Devid, «Sobre un tópico equivocado (las representaciones de las comedias de Plauto y Terencio en España a finales del siglo XV) y *Celestina*», *Celestinesca*, 35, 2011, pp. 67-84.
- Pérez de Oliva, Fernán, [La venganza de Agamenón, tragedia en castellano], Alcalá de Henares, [Arnao Guillem de Brocar], 1517.
- Pérez de Oliva, Fernán, *La vengança de Agameno[n]: tragedia q[ue] hizo Hernan Perez de Oliua, maestro, cuyo argumento es de Sophocles, poeta griego*, Sevilla, Juan de Cromberger, 1541. BNE R/9688.
- Pérez de Oliva, Fernán, *La vengança de Agameno[n]: tragedia q[ue] hizo Hernan Perez de Oliua, maestro, cuyo argumento es de Sophocles, poeta griego*, Sevilla, Juan de Cromberger, 1541. BNE R/9688.
- Pérez de Oliva, Fernán, *La vengança de Agamenón (La vengança de Agameno[n])*, Burgos, Juan de Junta, 1531. K. K. Hoffbibliothek Österreichische Nationalbibliothek, 71.R.17 y British Library, c.59 D.21.
- Pérez de Oliva, Fernán, *La vengança de Agamenón (La vengança de Agameno[n])*, Burgos, Juan de Junta, 1528. BNE R/4106 y Österreichische Nationalbibliothek.
- Pérez de Oliva, Fernán, *Muestra de la lengua castellana en el nascimiento de Hércules o Comedia de Amphitrión*, Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1520-1524. BNE R/5007 y Bayerische Staatsbibliothek (Rar. 907).
- Pérez de Oliva, Fernán, *Teatro, estudio crítico* ed. George Peale, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1976.
- Pérez de Oliva, Fernán, *Las obras*, ed. Ambrosio de Morales, Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano, a costa de Francisco Roberto, 1586.
- Plinio, *Historia natural*, ed. Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín y Eusebia Tarriño, Madrid, Cátedra, 2007.

- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique, *La Universidad salmantina del barroco, periodo 1598-1625*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, 2 vols.
- Ruiz Pérez, Pedro, *Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*, tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1986.
- Sánchez, Juan Manuel, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI, tomo 1, 1501-1550*, Madrid, Impr. Clásica Española, 1913. Disponible en <https://www.ia801403.us.archive.org/6/items/bibliografiaarag01snouoft/bibliografiaarag01snouoft.pdf>
- Sánchez, Juan Manuel, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI (1501-1600)*, ed. de María Remedios Moralejo Álvarez y Leonardo Romero Tobar, Madrid, Arco Libros, 1991, 2 vols.
- Sanfilippo, Marina, «De Ermolao Barbaro a Francisco López de Villalobos: jugando a reinventar a Plauto», *Revista de Filología Románica*, 33.1, 2016, pp. 111-144.
- Tremallo, Beth, «El Anfitrión de Francisco López Villalobos», *Anuario de Letras*, 27, 1989, pp. 313-328.
- Vázquez Melio, María, «La configuración del personaje masculino en el teatro de Juan del Enzina», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, pp. 207-219.
- Vélez-Sainz, Julio, *La defensa de la mujer en la literatura hispánica. Siglos XV-XVII*, Madrid, Cátedra, 2015.
- Vélez-Sainz, Julio, «Etiquette on the Stage: Spanish Renaissance Theatre and the History of Manners (Juan del Enzina and Lucas Fermández)», en *The Gastronomic Arts in Spanish Literature: Food and Etiquette*, eds. James Mandrell & Frederick de Armas, Toronto, Toronto de University Press, en prensa.
- Vitse, Marc, «Sobre los espacios en La dama duende: el cuarto de don Manuel», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 12.2, 1996, pp. 337-356.
- Wilkinson, Alexander, *Iberian Books. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601 / Libros ibéricos. Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601*, Leiden, Brill, 2010.

NOTAS

1. Este trabajo se enmarca dentro de los objetivos investigadores de los proyectos «Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)». Plan Nacional de Investigación «Excelencia». Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2015-64799-P. 2016-2019) y «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMAD)», H 2015/HUM-3366 (2016-2018) del Instituto del Teatro de Madrid.
2. Estudió en Salamanca y Madrid, en la embrionaria Complutense por aquel entonces, y continuó formándose en la Sorbona de París, y el Vaticano romano bajo la protección de los Papas León X y Adriano VI. Fue nombrado rector de la Universidad de Salamanca en 1529 y posteriormente tutor del futuro monarca Felipe II, cargo que no pudo ocupar debido a su temprano fallecimiento.
3. Un resumido *status quæstionis* de la situación de su teatro indica que necesita ser editado con cierta urgencia. Contamos con varios impresos de *La venganza de Agamenón, tragedia en castellano*: [*La venganza de Agamenón, tragedia en castellano*], Alcalá de Henares, [Arnao Guillem de Brocar], 1517 (Martín Abad, 2001, p. 1211); *La vengança de Agamenón* (*La vengança de Agameno[n]*), Burgos, Juan de Junta, 1528 (BNE R/4106 y Osterreich Bibliotek); *La vengança de Agamenón* (*La vengança de Agameno[n]*), Burgos, Juan de Junta, 1531 (K. K. Hoffbibliothek Österreichische Nationalbibliothek, 71.R.17 y British Library, c.59 D.21) y *La vengança de Agameno[n]: tragedia q[ue] hizo Hernan Perez de Oliua, maestro, cuyo argumento es de Sophocles, poeta griego*, Sevilla, Juan de Cromberger, 1541 (BNE R/9688). Algunos de estos testimonios no han sido nunca tenidos en cuenta para la edición de sus obras. Por otro lado, la *sine notis Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules o Comedia de Amphitrión* puede ser con certeza adscrita a las prensas sevillanas de Juan Varela de Salamanca (Norton, 1978, pp. 363-364). Posteriormente aparece la adscripción en la versión española de *La imprenta en España en el Nuevo índice de libros impresos en España, 1501-1520* a cargo de Julián Martín Abad (1997). Se puede incluso poner una fecha tentativa de composición (1520-1524) a partir de los dos testimonios que tenemos: BNE R/5007 y uno, sin considerar hasta la fecha, sito en la Bayerische Staatsbibliothek (Rar. 907). Por otro lado, sus obras completas fueron recogidas por su sobrino Ambrosio de Morales en *Las obras* (Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano a costa de Francisco Roberto, 1586). Podemos indicar que hay una tirada que presenta variantes incluso desde la portada por lo que podría tratarse de una segunda emisión (Wilkinson, 2010, ent. 14669, p. 573 y ent. 14670, p. 573).

Araceli Hernández está en proceso de editar sus dos tragedias (*Hécuba y Agamenón*) y yo mismo tengo avanzada una edición de la comedia de *Anfitrión*.

4. Poco antes, otro profesor del Estudio salmantino, López de Villalobos había llevado a cabo su traducción del *Anfitrión* de Plauto. Aunque aún se encuentra la noticia de que habría sido publicada en Zaragoza en 1515 (siguiendo la indicación de Leandro Fernández de Moratín, 1830, I, pp. 63-64) no parece que pase de ser un error del que se hizo eco Juan M. Sánchez (1913, §69, pp. 108-109 y 1991, I, §69). Conservamos una edición con dos estados en 1517, salida de la imprenta de Arnao Guillen de Brocar, ver Martín Abad, 1991, t. I, § 57a y 57b, pp. 252-253. Para las diferencias entre ambas versiones del texto plautino ver Tremallo, 1989. Marina Sanfilippo (2016, p. 134) recuerda las distintas ediciones del impresor de los textos plautinos, tanto en latín como en castellano, aunque no profundiza en su labor de impulsor del teatro clásico en Castilla.

5. Ignacio Luzán desarrollaría el segundo modelo cómico, no instruido, que identifica con la farsa en el capítulo 1 del libro III de su poética: «La dramática española se debe dividir en dos clases: una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros; y otra que se puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos. La popular no trae su origen de otra más antigua. Es verosímil que empezó al mismo tiempo que la lengua y con el propio impulso que entre los griegos: esto es, por la inclinación que tienen los hombres a remedarse, burlarse y satirizarse unos a otros. [...] De estos misterios traen su origen los autos sacramentales; y las farsas, de los juegos de escarnios, que sin duda eran representaciones breves, satíricas e inmodestas, al modo de nuestros entremeses, algunos de los cuales, en medio de sus gracias, no están libres de este y otros defectos» (Luzán, *Poética*, pp. 440-441).

6. Froldi, 1989, p. 457.

7. Sobre el teatro humanístico y de colegio, ver García-Soriano, 1945 y Hermenegildo, 1973, pp. 69-130.

8. Froldi, 1989, p. 460.

9. Fray Luis de León, *Poesías*, p. 65.

10. Ruiz Pérez, 1986, p. 1037.

11. Bañuls y Morenilla, 2010, p. 31.

12. Vitse, 1996, p. 338.

13. Ver Huerta Calvo, 2012.

14. El nombre del antagonista oscila entre el original (Poliméstior) y la traducción (Polimnéstor).

15. El león durmiente es representación simbólica de Jesús, físicamente muerto tras la crucifixión, pero vivo espiritualmente con su sustancia divina. Para Plinio la leona es el único animal que perdona a aquellos que se postran ante ella. El león solo ataca hombres, ni mujeres ni niños (*Historia naturalis*, libro 8, 17-21).

16. Menéndez Pelayo, 1942, p. 56.

17. En la *Odisea* se describe que la de Aquiles duró diecisiete días: «diecisiete días con sus noches te lloramos así los inmortales dioses como los mortales hombres» (XXIV, vv. 63-4, p. 316).

18. Huerta Calvo, 2012, p. 19.

19. Ver García-Bermejo Giner, 2011; Vázquez Melio, 2012.

20. Vélez-Sainz, en prensa

21. Rodríguez-San Pedro Bezares, 1986, vol. II, p. 265.

22. Tít. XXVII, núm. 207; Fuertes Herreros, 1984, p. 168.

23. Tít. XXVII, núm. 217; Fuertes Herreros, 1984, p. 171. Sobre la enseñanza de la gramática en la Universidad de Salamanca en el XVI, ver Álvarez Aranguren, 1990 y Alejo Montes, 1993-1994. Sobre el contexto celestino, ver Paolini, 2011.

24. García Soriano, 1927, 243; Esperabé de Arteaga, 1914-1917, p. 203.

25. Framiñán de Miguel, 2002, p. 1196.

26. Vélez-Sainz, 2015, p. 25.

27. Ver Cátedra, 1989.

28. Fernández de Moratín, 1838, p. 76.

CC BY-NC-ND