



La «Alejandra» de Lupercio Leonardo de Argensola

Rinaldo Frolidi

Università di Bologna

Cuando veintiún años después de la muerte de Lupercio Leonardo de Argensola, en 1634 su hijo Gabriel Leonardo publicó en Zaragoza las *Rimas* de Lupercio y de su tío Bartolomé Leonardo, no incluyó las tragedias *Isabela*, *Alejandra* y *Filis* que habían recibido el elogio entusiasta de Cervantes y las citas laudatorias de Agustín de Rojas, Vicente Espinel y el propio Lope de Vega. Así que, durante más de un siglo, estas tragedias permanecieron ignoradas, y cuando en 1772 López Sedano quiso publicarlas en su *Parnaso Español*¹ sólo pudo encontrar los manuscritos de *Isabela* y de *Alejandra*; el de *Filis* se había perdido.

López Sedano, por supuesto, juzgó las dos tragedias sobrevivientes según los criterios de su época: se detuvo en aquellos hechos «cruels y sangrientos» que consideraba contrarios al buen gusto; condenó la falta de regularidad y, sobre todo, reprobó la variedad métrica, en particular el uso del verso corto en alternancia con el endecasílabo. Por tanto, excluía las tragedias de Argensola de la gran tradición teatral española por ser, a su parecer, de escaso valor poético y dramático.

A tal juicio se atiene la crítica decimonónica. Martínez de la Rosa² consideró la obra «defectuosa y de imaginación desbocada», con detalles disparatados, aunque reconoció la existencia de «pasajes que merecen» y la presencia de algunos diálogos dotados de propiedades dramáticas. Ticknor³ habló de «repulsivos horrores y atrocidades» y Shack⁴ afirmó que las tragedias «carecen de invención y de carácter dramático y merecen

crítica aún más rigurosa que las de Virués, por la tendencia constante de hacer efecto, acumulando unos sobre otros sucesos y horrores sin cuento».

En el siglo XX aquellas tragedias tampoco fueron entendidas correctamente, a pesar de la advertencia de Crawford⁵, que en un ensayo de 1914 relacionaba oportunamente las escenas de sangre y horror de las tragedias de Argensola con el gusto de su época, con el moralismo de herencia senequista. Otis Green, que en 1927 dedicó una monografía a Argensola (traducida en 1945 al español), evitó considerar las tragedias en su ámbito histórico concreto y con relación a la intencionalidad del autor y prefirió definir las más bien genéricamente como «obras de escaso valor intrínseco, por su carácter artificial y su deformada concepción de la tragedia»⁶.

Sólo recientemente, con el despertar del interés crítico hacia el teatro definido por algunos como «prelopesco», es decir, anterior o contemporáneo al nacimiento de la comedia, se ha prestado una mayor atención a las tragedias de Argensola. Particularmente —254→ destaca la posición de Alfredo Hermenegildo⁷, que coloca las dos tragedias y las estudia en estrecha relación con las ideas del autor y de su relación con la sociedad de su tiempo, sustrayéndolas del habitual tipo de investigación más abstracta, ahistórica. Luego, no un Argensola literato puro y desatento, sino comprometido ideológicamente en hacer una crítica indirecta al régimen de Felipe II y su corte, especialmente en la *Alejandra*.

En el marco de la necesidad de historiar la tragedia española de aquellos años y de extraer su significado político se ha movido también José Luis Sirera⁸, cuyo artículo «Cristóbal de Virués y su visión del poder» contiene señas hacia el teatro contemporáneo de Argensola, y A. Hermenegildo, en un estudio sobre los signos del horror en el teatro valenciano, aporta consideraciones que en gran parte pueden también referirse a *Isabela* y a *Alejandra*⁹.

Una reciente e importante contribución al estudio del teatro de Argensola es la tesis de un joven estudioso italiano¹⁰ que ha elaborado la edición crítica de las dos tragedias (cuenta con los manuscritos, nunca hasta ahora tomados en consideración) y ha trabajado su contenido, fuentes, estructura, lengua, valor literario y espectacular -un buen trabajo del que sería deseable disponer de su pronta publicación-.

Acogiendo el impulso de los nuevos principios interpretativos aludidos, he dedicado mi atención a la *Alejandra* (mucho menos estudiada que la *Isabela* y, por lo general, considerada inferior a ésta en cuanto a su valor poético y dramático), esforzándome en colocar el texto en su realidad histórica y limitándome a algunas observaciones sobre dos puntos fundamentales: la génesis literaria y teatral y su significado en la cultura de su tiempo. Además, pienso que estas consideraciones pueden valer en gran parte también para la otra tragedia de Argensola y, en general, para aquella serie de experimentaciones dramáticas que en España -como he indicado en otro lugar¹¹- se concentran en el decenio 1577-1587.

En el caso de la *Alejandra*, no cabe duda alguna de que fue fundamentalmente configurada por Argensola a partir de *La Marianna* de Ludovico Dolce¹², aunque el autor no hace referencia alguna a la fuente. La investigación crítica ha expuesto los numerosos puntos de contacto y las divergencias, señalando también los aportes originales del autor. La *Alejandra*, que en la edición dieciochesca de López Sedano y en

la decimonónica del Conde de la Viñaza es en tres actos, pero en cuatro en el manuscrito Osuna (conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid): una división característica de la época primitiva en que fue escrita y que se corresponde a una precisa indicación que el autor nos ofrece en el Prólogo. La tragedia tiene por escenario el antiguo Egipto en donde ha llegado a ser rey Acoreo, tirano usurpador que ha matado al legítimo rey Tolomeo y a la reina. Solamente su joven hijo elude la masacre y bajo el falso nombre de Orodante es mantenido en la Corte como copero. Dos capitanes, Ostilo y Rémulos, ambiciosos y temerarios, con otros conjurados, preparan una sublevación popular contra Acoreo para intentar poner en el trono a Orodante, el legítimo heredero que es informado de su verdadera condición y, por tanto, implicado en la conjura, a la que se opone Lupercio, capitán leal a Acoreo. La reina, Alejandra, está enamorada de Lupercio, pero cuando le revela sus sentimientos solicitándole que sea su amante secreto, es rechazada. Lupercio es fiel a su rey y, además, ama secretamente -y es correspondido- a la princesa Sila, hija de Acoreo.

Los conjurados denuncian al soberano al inocente Lupercio como amante de la reina e insinúan que ambos han planeado una intriga para matarlo. Entonces, Acoreo, preso de los celos y la ira, ordena matar a Lupercio; algunos miembros de su cuerpo cubiertos por una tela y un vaso lleno de su sangre son expuestos sobre una mesa en una sala del palacio real. El rey pide a la reina que meta las manos en la sangre asegurando que se trata de la sangre de un toro sacrificado a los dioses que lo habían turbado con un sueño que —255→ le anunciaba la muerte próxima. Después le hace levantar la tela que esconde la cabeza, los brazos, el corazón y los pies de Lupercio. Alejandra, aterrorizada, jura venganza e invoca el castigo del cielo. Pero el rey también ha decidido matarla. Por medio de Ostilo la obliga a suicidarse, permitiéndole escoger entre la horca, el puñal o el veneno. Ella elige el veneno y el rey asiste con macabra alegría a su muerte. Alejandra, dados los atroces espasmos provocados por el veneno, se corta la lengua con sus propios dientes y con desprecio la escupe contra su esbirro. Estalla la revuelta popular, y a Acoreo, al mismo tiempo, se le aparece la sombra de Tolomeo que le preanuncia la muerte inminente. Asediado en una torre, al fin Acoreo se da cuenta de la traición de Rémulos y Ostilo y de cuán injusta y precipitadamente ordenó la muerte del leal Lupercio. En un intento desesperado por salvarse, hace decapitar a los hijos de los conjurados lanzando sus cabezas a sus padres. En el asalto final (que es narrado por Orodante) mueren Rémulos y Ostilo pero también Acoreo, cuya cabeza es depositada a los pies de Orodante, que es aclamado rey y en lugar de acoger a su servicio a los asesinos de Acoreo los hace ajusticiar por traidores.

La tragedia concluye con un último episodio cruento: desde lo alto de los graderíos, Sila, la hija de Acoreo enamorada de Lupercio, desprecia a Orodante por su crueldad mientras él le manifiesta su amor y le solicita el matrimonio. Ella finge el consentimiento, pero cuando Orodante intenta alcanzarla le clava un puñal y después se lanza al vacío para evitarla ira de los revolucionarios, encontrando también ella la muerte.

Se ha dicho que el núcleo principal de la tragedia está tomado de *La Marianna* de Ludovico Dolce, que se había inspirado en un episodio narrado en las *Antiquitates judaicas* de Giuseppe Flavio¹³ donde se narra que el rey Erode ama a la reina Marianna, mas cuando su hermana Solome le revela al rey que su amante es Soemo, su capitán y servidor, a quien -ella insinúa falsamente- Marianna había inducido para envenenar al rey, preso de una violenta ira, éste decide vengarse condenándolo a muerte y ordenando

que sus restos sean mostrados a la reina; también ella, después, muere cruelmente junto con sus hijos y su madre. Erode se arrepiente tarde de sus errores, concluyéndose la tragedia de Dolce con el doloroso arrepentimiento de Erode y la despedida del coro que advierte al público sobre las funestas consecuencias de la ira irracional.

Los puntos de contacto más evidentes entre las dos tragedias son el comportamiento enloquecido de los soberanos (Erode y Acoreo) provocado por los celos y la ira irracional surgida de una idea tiránica del poder, el falso testimonio del copero (Orodante), la extrema crueldad del rey que lo empuja a provocar una cadena de delitos (en la tragedia de Dolce las muertes de Marianna, de los hijos y de la madre, además del supuesto traidor Soemo; en la de Argensola, la mujer Alejandra y el presunto amante Lupercio, y también los hijos de los capitanes traidores), el macabro espectáculo de los miembros mutilados de Soemo y Lupercio mostrados a las dos reinas que después padecerán el tipo de muerte que les parece menos inhumano (ambas elegirán el veneno).

Pero además de estas semejanzas, hay otras puntuales que tienen que ver con el contenido y la estructura de las dos tragedias que, en Argensola, a menudo se realizan mediante una estrecha cercanía textual, una reelaboración, casi traducción, de los versos de Dolce.

No obstante, Argensola introduce en su tragedia elementos muy originales. Por ejemplo, si Marianna es fiel y honesta, Alejandra es presentada, en su configuración psicológica, como dispuesta a la infidelidad. Además, Argensola introduce el elemento de la conjura política ordenada por Ostilo y Rémulo que quieren poner en el trono al hijo de Tolomeo, esto es, el falso copero Orodante. Otro elemento ausente en la tragedia italiana es el acontecimiento amoroso de Lupercio y Sila con la posterior complicación por el amor que Orodante siente hacia ella. Pero la mayor diferencia está en el desenlace. Frente a la patética catarsis del final de *La Marianna* (el arrepentimiento y el lamento del rey), se da en Argensola la catástrofe total con la muerte violenta de todos los protagonistas, y si el coro que cierra la tragedia italiana es un sosegado comentario moral sobre —256— las consecuencias de la ira irracional, la tragedia española se cierra con la aparición en la escena de la Tragedia personificada, que ya había pronunciado el Prólogo, y que ahora expresa la reflexión personal del autor sobre los advenimientos, dando precisa y minuciosa relación de por qué cada personaje recibe con la muerte el castigo por sus culpas, según una concepción moral de absoluto, inhumano rigor. Hasta el fiel Lupercio, también víctima de la injusticia del rey, es juzgado culpable por haber amado a Sila, la princesa, sin revelárselo al rey, y la propia Sila incluso aparece merecedora de muerte por haber correspondido con su afecto a un hombre de condición inferior. Los acontecimientos se convierten así en un terrible ejemplo de advertencia presentado a los espectadores: «Mirad, ciegos, los lazos de este mundo»¹⁴.

En cambio, muy cercana a la de Dolce es la poética de Argensola, claramente expresada en el Prólogo de la *Alejandra*, en gran parte paráfrasis de los conceptos del texto de Dolce, y ambos con manifiestas reminiscencias del prólogo del *Orbecche* de Giraldi Cinzio. Tal poética se resume en el rechazo de rígidas leyes normativas y en la voluntad de hacer obra nueva, en consonancia con los tiempos, y con las exigencias de cambio, y también en la conciencia de que los modernos pueden superar a los antiguos. El resto son los mismos argumentos que los de los autores trágicos valencianos contemporáneos. Como ellos, también Argensola va más allá de los modelos italianos: piénsese en el uso del horror al que él recurre más que Dolce, y considérese, en el plano

técnico, que la tragedia española hace uso de la polimetría rechazando el recurso constante al endecasílabo. En el caso de la *Alejandra*, existe una notable variedad de metros con predominante uso de versos de ascendencia italiana: casi un 30% de tercetos, un 22% de octavas, un 14% de sueltos; e incluso un 30% de redondillas y un 4% de quintillas¹⁵.

Dejando ahora, en esta rápida exposición, otras observaciones que se pueden hacer sobre la poética de Argensola y los modos de su realización en el texto, propongo algunas consideraciones sobre el significado de la *Alejandra* en la cultura de su tiempo.

La obra nace en un periodo de crisis; en el momento en que ya han perdido su validez los presupuestos del clasicismo renacentista y no se ha llegado todavía a lo que, también en el juego de las oposiciones y de los contrastes, constituirá el ordenado canon barroco.

Es habitual en esta época hacer referencia a la Contrarreforma y a la cultura que ésta había determinado. No creo que éste sea el caso de Argensola, cuyo moralismo en la *Alejandra* más que por un código externo y por una precisa preocupación constructiva, parece determinado por una personal, angustiada y desilusionada visión de la realidad, por una situación de casi desesperada incomodidad moral controlada por una mente lúcida.

Mensaje, pues, más personal que tridentino aquél del inquieto Argensola y clara intención de servirse del teatro para dirigirse a un público culto, capaz de recibir el mismo mensaje. No de teatro/diversión, sino de teatro que, mientras rechaza un obsequio pedante de aristotelismo, en la conciencia de la inminente decadencia del Renacimiento, proyecta en un mundo mítico y pseudohistórico, sin rígidas preocupaciones filológicas o arqueológicas (por lo que, por ejemplo, en la *Alejandra* los personajes egipcios pueden tener nombres romanos), las ansiosas reflexiones contemporáneas.

Quizás en la tragedia se ocultan hechos de la realidad española de entonces, pero no creo que la crisis que Argensola manifiesta pueda reconducirse únicamente a las circunstancias puntuales de la que ha sido llamada la «edad conflictiva». Incluso se ha leído la obra en clave política de oposición al régimen de Felipe II, pero tal vez es mejor interpretarla como modo de constatación desilusionada de la corrupción moral de la Corte y de la incapacidad de reacción popular. Se trata, pues, de una crisis esencialmente ideológica que se integra perfectamente en una corriente de pensamiento ético-jurídico que recorre todo el Quinientos español: la condena de la tiranía, el rechazo de la divinidad del príncipe, el firme convencimiento de que el derecho natural quiere que el poder resida en la comunidad, que sola puede dar su consenso a la autoridad real. Los intelectuales más activos de la época se muestran en sintonía con tales posiciones: Martín de —257→ Azpilcueta, Domingo de Soto, Alfonso de Castro, Francisco de Vitoria, Diego de Covarrubias. Y buena síntesis de este pensamiento hace Fray Luis de León, que en el capítulo XXXIV del *Libro de Job* afirma: «Ninguno por su naturaleza es rey y todos lo son, o por voluntad de los hombres o por su violencia».

Argensola, probablemente, compartía esta idea en el fondo y usó como instrumento la tragedia para la tentación extrema de suscitar una reacción en un público lo más

amplio posible, no en el limitado círculo de las personas que tenían la posibilidad de leer libros.

Dice la Tragedia personificada en el Prólogo de la *Isabela*:

Yo soy la que levanta los ingenios
en medio de las miserias de este siglo.¹⁶

Argensola muestra un perfecto conocimiento de su propio valor personal creativo que quiere imponer a un público que en ningún modo puede condicionarlo, pues él quiere determinar, mas no hacerse determinar. A este público dispuesto a escucharlo con atención, entonces él puede presentar también alabanzas:

[...] los doctos varones y que tienen
los altos pensamientos remontados,
con ellos van midiendo y ajustando
la real gravedad de la tragedia.

La Tragedia personificada se muestra contenta de la espera que suscita:

[...] la gravedad del auditorio
y espíritus ilustres que me aguardan [...]

y admira la compostura de los espectadores, tan alejada de un público alborotador y rumoroso:

[...] con un silencio tal que me parece
que estáis aquí la flor de los nacidos.¹⁷

Autor a contracorriente, pues, individualista, eminentemente intelectual, profundamente conocedor de la función superior del arte, con valiosos intereses literarios.

El protagonista de la tragedia, Acoreo, ha sido definido, con un juicio que pretendía ser negativo, como «monstruoso» por la crítica tradicional, pero era precisamente un monstruo lo que Argensola quería señalar a su público, porque pensaba que llevándola a un nivel extremo, su tesis tendría mayor efecto. También las maldades de la Corte son representadas en las formas más exasperantes, sobre todo es condenada con violencia la intriga de los viles consejeros, tema muy apreciado por los tratadistas de entonces (piénsese, por ejemplo, en *El consejo y consejero del Príncipe* de Furio Ceriol y que Argensola pudo recoger en la misma *Marianna* de Dolce, quien en 1560 había traducido al italiano el texto de Ceriol).

El final atroz, con la muerte de todos los personajes, constituye la apocalíptica alegoría del castigo de los errores humanos: aquellos muertos que en nosotros suscitan sentimientos de disgusto y rechazo aparecen, en la lógica del pensamiento de Argensola, como inevitables soluciones expiatorias, aunque creo que faltas de principios codificados de evidente signo contrarreformista.

Considero que la cultura de Argensola, que nos aparece a través de su empeño literario y teatral, podría ser definida mejor utilizando el concepto de manierismo, categoría que ha tenido poco éxito en el ámbito de la historiografía española, quizás porque la elaboración europea de tal concepto y su extensión desde el campo figurativo al literario se han desarrollado en los mismos años en que la historiografía hispánica estaba totalmente volcada en la labor de redescubrimiento y revalorización de la categoría del barroco. Creo que el concepto de manierismo, en torno al cual se ha acumulado en los últimos cincuenta años mucho material crítico -en verdad desigual— 258→ y hasta desorientador-, puede ofrecer un motivo para una remeditación que comporte una mejor comprensión de mucha de la literatura española de los años centrales del siglo XVI y de su segunda mitad.

Por supuesto, cuando propongo el uso del concepto de manierismo, me refiero a una categoría que comprende no meros aspectos estilístico-formales sino que expresa la complejidad de una cultura en crisis que abarca ámbitos históricos, ideológicos e incluso también formales.

Me parece que la actitud inicial de Argensola es fundamentalmente manierista por su calculada renuncia a la ilusión de un orden, de una medida y de una armonía de la que se habían nutrido el humanismo y el renacimiento. Desde la plena conciencia del agotamiento de aquellas formas culturales derivaba una postura de ruptura y la testaruda, y en ciertos casos desesperada, búsqueda de formas nuevas. Por tanto, en el nuevo ambiente, la asunción del horror senequista adquiere un significado histórico preciso: no se trata de una mera y libresca elaboración literaria, sino de la adopción de un instrumento expresivo específico por parte de un intelectual que vive profundamente las contradicciones de su tiempo y que se sirve de tal instrumento para manifestar una condición de incomodidad. Mediante la provocación del horror, él intenta hacer partícipes de su inquietud a los otros, a los espectadores. De igual modo, el rechazo de las «reglas» fijadas con rigidez por los teóricos del renacimiento sobre la base del abierto y no canónico texto de la *Poética* aristotélica, se convierte también en rechazo

de una abstracta norma reguladora de la vida misma cuando los sueños han caído y nos encontramos delante de una realidad brutal.

El poeta reflexiona, sobre todo, sobre la vida de la Corte de su tiempo, *exemplum* máximo del desorden moral de la sociedad. En el lugar en que los teóricos del Renacimiento habían exaltado como el que ofrecía la posibilidad de la realización de la condición humana perfecta, el rey y los cortesanos viven en una turbia existencia, sustancialmente integrada por envidias, sospechas, falsedades, malvados juegos de poder, irregularidades y actos deshonestos.

Los acontecimientos, los objetos, las palabras que suscitan el horror son, pues, espejos que reflejan la realidad, la historia.

De lo que nace una poética profundamente diversa, anticlasicista, si bien los elementos de la cultura precedente no son totalmente negados: sobre todo una educación estilística que se manifiesta de modo particular en la versificación. Pero pueden nacer también desequilibrios entre los residuos de una formación clásica sólo superada en parte y la adquisición todavía no alcanzada de un nuevo lenguaje. Sostenida por esta nueva poética, la manifestación del horror y, en consecuencia directa, el logro de lo horripilante, no son actos gratuitos y vulgares destinados a obtener fáciles soluciones dramáticas, sino que se presentan como extremas consecuencias de la voluntad de comunicar la pérdida de los valores que angustia al poeta, la conciencia de lo terrible de una existencia que aparece privada de significado. Frente a esa desolada realidad, el poeta, solo en su vibrante sensibilidad, advierte la necesidad interior de implicar a los otros en la propia meditación y elige el género trágico como campo preferido para elevarse, para establecer una relación nueva con un nuevo y escogido auditorio. Por ello, creo que no se une a una tradición hispánica local, como por ejemplo la de los académicos ejercicios filológicos que pretendían vulgarizar las tragedias clásicas, bien para poner a prueba las posibilidades del castellano, lengua ya considerada madura para las más elevadas operaciones literarias, bien por simples ejercicios lingüístico-pedagógicos, pero alcanza directamente a un modelo italiano que quiere superar el Renacimiento y que, mediante complejas investigaciones eclécticas, manieristas - precisamente- opone Séneca a los clásicos griegos y alguna vez puede llegar a contaminarlos.

Así, Argensola, como los valencianos, y también en formas diversas pero no desemejantes, Juan de la Cueva, elabora la tragedia que quiere, en España, proponerse como género nuevo, dedicado a aquéllos que saben discernir «lo malo de lo bueno», contemplando «la fragilidad de nuestra vida»¹⁸.

—259—

Sabemos que las experimentaciones trágicas de Argensola y de sus contemporáneos no consiguieron constituir una sólida y duradera tradición teatral. El gusto del público evolucionó hacia las formas de la comedia, cuyo triunfo fue paralelo al de las formas políticas evidentemente no mantenidas por los ideales de moralidad y de libertad que habían animado y, podremos decir, ilusionado a aquellos pocos intelectuales que a través del espectáculo trágico habían pensado afirmar un ideal de vida y de arte más puro, anticonformista.

En realidad, muchos elementos de aquel teatro trágico confluyeron en la comedia y contribuyeron a su formación, sobre todo estructural. Sin embargo, a algunos les quedó la pena por el fracaso y el recuerdo emocionado de una época que había creído en aquellos experimentos: no de otro modo se explica la evocación nostálgica de las tragedias de Argensola por parte de Cervantes¹⁹:

No os acordays que ha pocos años que se representaron en España tre tragedias que compuso un famoso poeta destos reynos las quales fueron tales que admiraron, alegraron y suspendieron a todos quantos las oyeron assí simples como prudentes, assí del vulgo como de los escogidos.

Bibliografía

- ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, *Alejandra*, en *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (2 vols.), ed. Cipriano MUÑOZ Y MANZANO, conde de la VIÑAZA, Madrid, 1889, t. I: *Obras de Lupercio Leonardo*, Colección de Escritores Castellanos, Líricos (69).
- , *Isabela*, en *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. del CONDE DE LA VIÑAZA, Madrid, 1889.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham, «Notes on the Tragedies of L. L. de Argensola», *Romanic Review*, 5, 1914, pp. 31-44.
- DOLCE, Ludovico, *La Marianna*, en Renzo CREMANTE (ed.), *La tragedia*, t. I de *Teatro del Cinquecento*, Milán-Nápoles, 1998, pp. 731-882.
- FROLDI, Rinaldo, «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», en Sebastian NEUMEISTER (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 agosto de 1986)*, Frankfurt del Main, Vervuert, 1989, pp. 457-467.
- GIULIANI, Luigi, *Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola*, tesis doctoral (centrada en la edición crítica de las dos tragedias de Argensola) defendida en la Universitat Autònoma de Barcelona el 10 de noviembre de 1999 (inédita).
- GREEN, Otis Howard, *The Life and Works of L. L. de Argensola*, Philadelphia, 1927 (trad. esp. *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1945).
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», *Criticón*, 23, 1983, pp. 89-115.

—, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, 1973.

LÓPEZ DE SEDANO, Juan José, *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos* (9 vols.), Madrid, 1768-1778, t. VI, 1772.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Obras* (8 vols.), ed. Carlos SECO SERRANO, Madrid, Atlas, 1962, t. III, Biblioteca de Autores Españoles (150).

SHACK, Adolph Friedrich von, *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (5 vols.), trad. esp. por Eduardo de MIER, Madrid, 1885-1887, t. III.

—260—>

SIRERA, José Luis, «Cristóbal de Virués y su visión del poder», en M. CHIABÒ y F. DOGLIO (eds.), *Mito e realtà del potere nel teatro dall'antichità classica al Rinascimento. Convegno di studi (Roma 29 ottobre-1 novembre 1987)*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1988, pp. 275-300.

TICKNOR, George, *History of Spanish Literature* (3 vols.), New York, 1849.

VALENCY, Maurice-Jacques, *The Tragedies of «Herod» and «Marianne»*, New York, Columbia University Press, 1966.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo