

Ecos ovidianos en una adaptación de Eurípides: *Hécuba Triste* de Pérez de Oliva*

Carmen Morenilla Talens

Universidad de Valencia
España

Cita sugerida: Morenilla Talens, C. (2014). Ecos ovidianos en una adaptación de Eurípides: *Hécuba Triste* de Pérez de Oliva. *Synthesis*, 21. Recuperado de:
<http://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Synthesisv21a05>

Resumen

Hécuba triste de Pérez de Oliva, considerada una de las primeras traducciones a lengua vernácula de una tragedia griega, es una adaptación peculiar de la *Hécuba* de Eurípides que incorpora notables cambios, algunos de ellos por influencia de otras tragedias griegas. En este trabajo estudiamos varios motivos utilizados por Oliva que remiten a otros textos, entre los que destacan obras relacionadas directa o indirectamente con Ovidio.

Palabras Clave: *Hécuba triste*; Pérez de Oliva; Eurípides; Ovidio

Abstract

Pérez Oliva's *Hécuba triste* is considered as one of the first translations of a Greek tragedy into a vernacular tongue. It is a particular adaptation of Euripide's *Hecuba* that involves significant changes, some of them as a result of the influence of other Greek tragedies. This article discusses some of the topics used by Pérez de Oliva referred to other texts, specially works related directly or indirectly to Ovid.

Keywords: *Hécuba triste*; Pérez de Oliva; Euripide; Ovid

I.- Pérez de Oliva escribe su *Hécuba triste* en uno de los momentos de mayor conocimiento y proyección de la *Hécuba* de Eurípides, tragedia de fortuna dispar. La forma que en esta tragedia adoptan las vicisitudes de la reina troyana tras la toma de su ciudad no será seguida por el propio Eurípides en *Troyanas*,¹ pero lo fue por Ennio, Accio y Pacuvio, al igual que por Ovidio en sus *Metamorfosis* (XIII, 428 ss.). Durante siglos fue muy leída porque formó parte de la triada bizantina, junto a *Orestes* y *Fenicias*, la selección de tres tragedias de Eurípides para la lectura en clase. Amplísima difusión que se mantuvo durante el Renacimiento y el Humanismo. Boccaccio quiso conocerla lo más literal posible y Leonzio Pilato le tradujo 400 versos. En España tenemos constancia de que era conocida gracias a las citas y referencias en autores como Pérez de Moya, Fray Luis de León, Martín del Río o Fray Juan de Pineda.² Erasmo la tradujo al latín en 1507, versión que fue representada en la escuela de Melanchton en 1525 ó 1526.³ A la de Erasmo siguieron otras a las diversas lenguas romance: las de Giovanbattista Gelli, Ludovico Dolce, Guillaume Bochatel, Jacques Amyot... Un buen ejemplo de lo dicho es el listado de las primeras traducciones de *Hécuba* a lenguas vernáculas de Br. Garnier, que incluye la de Hernán Pérez de Oliva.⁴

Esto es así porque el personaje de Hécuba, la Reina de Troya, querida y respetada por su esposo y sus numerosos hijos e hijas, honrada por su corte y el pueblo todo, que al final de la tragedia es una anciana esclava, privada de patria, esposo e hijos, que pierde a dos hijos, el último varón con vida, Polidoro, y la joven Polixena, se convierte en el símbolo de la mutabilidad de la fortuna. Pero, además de este terrible cambio de fortuna, la tragedia contiene elementos tanto de extremo patetismo como de gran intensidad dramática que hicieron de esta obra una tragedia muy apreciada durante siglos, aprecio que está en gran parte motivado por su adecuación a la poética de la época, como ha mostrado M. Heath, que pone en relación los cambios de apreciación de esta obra con los de las poéticas coetáneas (1987: 40-68). Pero la situación cambia a finales del sg. XVI, momento a partir del cual es la *Hécuba* de *Troyanas* la que despierta algún interés, aunque la mayor parte de las veces se trata de la versión de Séneca, quien dio un papel más activo a Andrómaca.⁵ No es ajeno a ello el cambio en la valoración desde el punto de vista sociológico del castigo, que generó debates sobre la finalidad que debe tener y las formas que se consideran aceptables, lo que provocó que los autores y estudiosos consideraran brutal y deleznable la venganza que Hécuba realiza.⁶

Hécuba triste, pues, ha sido considerada una de las primeras traducciones en lengua vernácula de una tragedia griega, la segunda de una *Hécuba*, tras la de Gelli, puesto que debió escribirse entre el 1528, año en el que Oliva publica *La venganza de Agamenón*, y 1531, año de su fallecimiento.⁷ Pero la fecha de la primera edición es tardía, 1586, de la que se hizo cargo su sobrino Ambrosio de Morales, el preceptor de Don Juan de Austria, y tampoco entonces pudo gozar de suficiente difusión puesto que el volumen que recogía esta obra junto con otros textos inéditos del autor fue incluido en 1632 en el *Index Universalis* y no fue reeditada hasta 1787.⁸ El retraso en su publicación y la censura posterior fueron causa de que no se valorara la obra en el contexto en el que surgía y el cambio estético experimentado en el lapso temporal provocó que, salvo excepciones, fuera objeto de críticas negativas.⁹ Contamos hoy con dos ediciones relativamente recientes, la de Atkinson de 1927 y la de Peale de 1976,¹⁰ que han facilitado el acercamiento a estas obras de otros hispanistas, así como de helenistas hispanos; los unos han estudiado las obras desde la perspectiva de la producción coetánea, insertándola en el conjunto de la producción del autor y de la época; los otros, los helenistas, han buscado las fuentes griegas de las tragedias. Gracias a estos estudios se ha avanzado mucho en el conocimiento no sólo de la relación con las fuentes, sino también sobre la producción literaria en general de Oliva.¹¹ En realidad los dos aspectos, los referentes utilizados y la finalidad de la obra, están estrechamente relacionados como pretendemos mostrar en este estudio, en el que queremos destacar unos referentes relacionados directa o indirectamente con Ovidio que han pasado desapercibidos.

II.- La finalidad de Oliva al escribir las recreaciones dramáticas queda clara en el título *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules ó comedia de Amphitrión*: demostrar la nobleza del castellano y su capacidad para desarrollar discursos complejos siguiendo las normas de la retórica clásica.¹² Utiliza una comedia de Plauto en esa primera recreación porque es un tipo de obra más ligero, más agradable para quien no está muy acostumbrado a la lectura, y porque en Plauto se ven todos los niveles de lengua, desde la frialdad, la cólera, la dicción elevada, la lengua familiar, etc. Además avisa Oliva al sobrino al que dedica la obra que, cuando la haya disfrutado, le dará lecturas de mayor seriedad (3 s.), lo que viene a ser una especie de programa de iniciación a la lectura. Pero aunque ésta sea la finalidad última, las obras no son ejercicios retóricos, sino obras literarias que hay que valorar como tales, para lo que es de gran ayuda estudiar las causas de los cambios con respecto al referente.

La elección de las dos tragedias griegas no pudo ser azarosa, y menos en un autor cuyo *Diálogo sobre la dignidad del hombre* sigue siendo explicado en las aulas universitarias. En la misma línea de reflexión sobre los valores, virtudes y reacciones esperables en una persona que puede verse en su tratado dialogado, en sus tragedias desarrolla dramáticamente y muestra sobre ejemplos clásicos aquellas actitudes que considera correctas, siguiendo el insigne ejemplo clásico del hispano Séneca. *La venganza de Agamenón* empieza con un proemio, “La muerte de Agamenón” (49), descripción en la que hay dos motivos que no aparecen en las tragedias griegas, la muerte de una cierva por Agamenón y la entrega por Clitemnestra al marido de un vestido sin abertura que facilita el ataque, y en el breve argumento que le sigue se insiste en la acción de Orestes y en que Electra llora y espera la venganza que ha de traer su hermano, y también se hace referencia a la amistad que une a Píldes y Orestes.¹³ Al comienzo de *Hécuba triste* no hay proemio, sólo el argumento, extenso, que describe los actos según se van produciendo en la obra, sin mención de la aparición de Polidoro. Para esta obra no precisa Oliva un proemio que explique los precedentes, porque la guerra de Troya es uno de los temas predilectos durante la Edad Media, que se trató en diversos géneros, especialmente en poemas épicos. También en España se popularizó la *materia troyana*. Además de las traducciones, los resúmenes y comentarios de las obras de la Antigüedad que se ocupaban de ella (*Iliada*, *Eneida*, *Metamorfosis*, tragedias de tema troyano, etc.),¹⁴ de repertorios mitológicos de diverso tipo, como *De claris mulieribus* y *Genealogia de los dioses paganos* de Boccaccio, también es incorporada a obras literarias como el *Libro de Aleixandre* en cuyo comienzo aparece interpolada la destrucción de Troya, o la segunda parte de la *General Estoria* de Alfonso X, a lo que hay que unir traducciones al castellano de obras en lenguas vernáculas que se ocupan de ella como la del *Roman de Troie* de Benoit de Saint-Maure encargada por Alfonso XI, o las *Sumas de Historia troyana* de Leomarte (1ª edición en 1490 y reiteradamente editada).¹⁵

Entre los diversos motivos desarrollados en esta materia hay uno que se convirtió en especialmente popular, el del dolor de Hécuba por las terribles pérdidas que ha sufrido. Hécuba se había convertido en símbolo del cambio de fortuna, tratado en todo tipo de obras literarias, desde formas cultas, como el catálogo de mujeres ilustres de Boccaccio o el *Plant doloros de la reina Hècuba raonant la mort de Príam, o de Policena, e d’Astianacres* de Joan Roís de Corella,¹⁶ hasta formas tan populares como el *Romance de la reyna troyana*, a partir del cual se compusieron variantes como el *Romance de la reyna Hécuba y de su muerte*, *Muerte de la reina Hécuba* o *Romance de la Reyna Troyana*, y glosas como la *Glosa de la*

reyna troyana de Alonso de Salaya y la *Glosa nueva* de Huate, en parte auspiciados por el impulso que le dio la comparación entre la toma de Granada y la de Troya.¹⁷

En la tragedia de Eurípides se combinan dos temas que tuvieron una gran relevancia en la tradición clásica por separado, el de la infortunada Hécuba, que pierde tras la toma de Troya a su hija Polixena y al nieto Astianacte, y el de la muerte de Polidoro. Ambos presentan variantes desde la Antigüedad, en parte relacionadas. De la muerte de Polidoro hay dos variantes fundamentales: en *Iliada* el joven, desobedeciendo una orden expresa de su padre, sale a combate y es muerto de inmediato por Aquiles (XX, 407-18), pero este Polidoro no es hijo de Hécuba, sino de Laotoe (XXI, 85 y XXII, 46-51); es en *Hécuba* de Eurípides donde por primera vez se hace a Polidoro hijo de Hécuba y se cuenta que por precaución había sido enviado con el amigo y huésped del padre, Polimnéstor, que lo traiciona y mata. También el modo de matarlo presenta variantes importantes, aunque no nos afecte para lo que hace al texto de Oliva.¹⁸

En las últimas desgracias que Hécuba sufre hay variantes en parte relacionadas con la muerte de Polidoro: en una se plasma la desolación en las muertes de Polixena y de Astianacte, versión que vemos en *Troyanas* de Eurípides y de Séneca y posteriormente, por ejemplo, en el *Plant* de Roís de Corella; en la otra, la que desarrolla Eurípides en *Hécuba*, las últimas desdichas de esta sufriendo madre son las muertes de Polixena y Polidoro. También el final de la reina presenta variantes: en unos casos se deja de hablar de ella, sin más, puesto que ya no interesa una vez se ha mostrado su total aniquilamiento y la imposibilidad de que su estirpe sea restaurada, como en *Troyanas* de Eurípides y de Séneca; pero en otros casos se dan versiones distintas de su final, como se apunta en *Hécuba*, donde Polimnéstor, ya cegado y totalmente vencido, le transmite un vaticinio según el cual se transformará en perra, variante que es recogida y desarrollada en las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Genealogia de los dioses paganos* y *De claris mulieribus* de Boccaccio, entre otros textos.

III.- Esa popularidad del motivo del llanto de Hécuba da lugar a que una obra que se ocupa de él no precise un proemio que exponga los precedentes, sino en todo caso un argumento en el que se ponga de relieve la versión que el autor va a utilizar, en este caso la de la tragedia *Hécuba*. Oliva en este resumen insiste en tres aspectos: la causa de la muerte de Polidoro, la de la muerte de Polixena y en los efectos emocionales de estas muertes en Hécuba.¹⁹ La obra empieza como en el referente griego, con el parlamento de Polidoro, razón por la cual este

parlamento es especialmente significativo para percibir el sentido de las modificaciones que se introducen, de las que destacaremos las que consideramos más significativas.

III.1.- Polidoro no describe el cambio de suerte en el campo de batalla, en el que se fundamenta parcialmente el cambio de actitud de Polimnéstor, sino que de la presentación se pasa de inmediato a describir su muerte y las causas de la traición del amigo paterno. Oliva se detiene e insiste en el deseo de riquezas del tracio y la consiguiente terrible traición de la amistad, que incluso el propio niño recuerda en las palabras que dirigió a Polimnéstor cuando iba a matarle. Para hacer más monstruoso el acto Oliva describe con detalle el engaño, la propuesta de salir de paseo amable, lo que acentúa el patetismo de la situación a la par que hace más monstruosa y merecedora de un castigo ejemplar la traición de Polimnéstor.²⁰ Mientras que en Eurípides Polidoro simplemente describe el hecho (πολὺν δὲ σὺν ἐμοὶ χρυσὸν ἐκπέμπει λάθρα / πατήρ, vv. 10 s., κτείνει με χρυσοῦ τὸν ταλαίπωρον χάριν / ξένος πατρῶος ...vv. 25 s.) y sólo más tarde en boca de la desconsolada Hécuba aparecen las valoraciones del crimen, Ovidio anticipa la censura al comienzo (*Met.* XIII, 433 s.: “consilium sapiens, sceleris nisi praemia magnas / adiecisset opes, animi inritamen auri”). En el desarrollo del motivo de la avaricia por Ovidio Álvarez e Iglesias ven una reelaboración del pasaje virgiliano en el que se describe la muerte de Polidoro, en concreto III, 56 s.;²¹ la insistencia en el caso de Oliva no debe proceder del pasaje de Virgilio, que sigue una variante distinta de la muerte del muchacho, sino de Ovidio, con quien tiene otras concomitancias.

En segundo lugar Oliva hace que el alma de Polidoro hable más en extenso del lugar del que procede, asunto que es sólo aludido en Eurípides: ἤκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας \ λιπῶν, ἴν' Ἄιδης χωρὶς ῥκισται θεῶν, vv. 1 s.). Estos versos son bastante fielmente recogidos en “agora vengo de las hondas cavernas del infierno, llenas de espanto y tinieblas, a ver otra vez esta lumbre del cielo”, con lo que está haciendo una rápida descripción del infierno, que será reiterada más tarde, cuando diga “Y andando por sus sombras tristes errado, con la luz temerosa do penan los malos, vi grandes compañías de almas rezientes que entonces avían ydo...”. Al acabar la descripción del asesinato y producirse la separación de cuerpo y alma, introduce Oliva un nuevo motivo: un relato sobre las almas con las que la del joven se encuentra y la conversación que con ellas entabla o lo que escucha que dicen. La descripción de Polidoro no coincide con las descripciones griegas o latinas clásicas, lo que, por otra parte, era esperable, puesto que este motivo, el del *descensus ad inferos*, está

estrechamente vinculado a las creencias religiosas. No aparece aquí la geografía infernal del mundo clásico, no hay mención a Caronte ni al Aqueronte, como cabría esperar en un alma recién llegada; ni a la imposibilidad de cruzar el río y descansar las almas de cuerpos insepultos, como es su caso y como en extenso vemos en *Eneida* VI, donde Virgilio hace que las turbas lastimosas de almas de los insepultos permanezcan cien años sin poder cruzar el Aqueronte. Además, no se trata del *descensus* de una persona viva, como Eneas en la *Eneida*, que es acompañado de otra persona también viva, aunque con estrechas relaciones con lo divino, la Sibila. Recuerda, pero a su vez se aleja, de la *nekuia* de *Odisea*, donde Odiseo consigue hablar con las almas de sus amigos y compañeros, pero aquí no hay ritos especiales: Polidoro es un muerto más, aunque cabe añadir otra razón, la eliminación de las referencias a ritos paganos. La misma relación guarda con la llamada *segunda nekuia*, el comienzo del último canto de la *Odisea*, donde Hermes reúne las almas de los pretendientes recién asesinados, que en tropel y entre aullidos se van dirigiendo hacia el Aqueronte. La descripción del mundo de ultratumba de Polidoro recuerda de cerca las descripciones del *Infierno* de la *Divina Comedia* de Dante, descripciones cristianas, de las que han desaparecido los motivos paganos más significativos, como el río, el barquero, etc.²²

Es muy interesante el modo en que describe Polidoro a Aquiles y las palabras de éste, en las que Aquiles no reclama a Polixena como un sacrificio en desagravio por su muerte, como sucedía en *Hécuba* de Eurípides, donde el héroe pide φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας, v. 41, sin precisión, sino que el Aquiles de Oliva reclama “de quien él avía sido en la vida enamorado. Y no pudiendo sufrir el desseo se apartó de los otros, diziendo que a este mundo venía a dezir al ejército de los griegos que sobre su sepultura matassen a Policena, porque su alma le fuesse a tener compañía.” (82).

Mientras que en Eurípides la muerte de Polixena es sólo un *géras* debido, que para ser acorde con el héroe ha de ser una joven princesa, en Oliva está provocada por el amor de Aquiles, que fue antes la causa de la muerte del héroe, siguiendo la versión de Boccaccio.²³ La tradición clásica nos muestra ambas variantes. Mientras en *Hécuba* de Eurípides las referencias a las bodas de Aquiles y Polixena están provocadas por el tópico de la *mors immatura* de una doncella según el cual esa muerte es considerada una boda con Hades, con la salvedad de que aquí Hades es sustituido por quien reclama la muerte, Aquiles,²⁴ Higino, *fab.* 110, recoge que es inmolada porque Aquiles fue muerto por Alejandro y Deifobo cuando, engañado, acudía a hablar con ella. En cambio en *Metamorfosis* XIII, 439 ss. Aquiles la

reclama sin indicar causa, lo que es acorde con la muerte de Aquiles que acaba de contar Ovidio en XII, 580 ss., durante un combate, por una flecha de Paris, que ha sido incitado por Poseidón enfurecido por la muerte de su hijo. En Séneca, *Troyanas* 191 ss. se ve una alusión a una deuda contraída con Aquiles, especialmente en el v. 195: “desponsa cineribus Polyxene”. En *Genealogia de los dioses paganos* de Boccaccio Aquiles estaba enamorado de la joven y Hécuba, harta de que el héroe le mate los hijos, le hace creer que se va a encontrar con la muchacha en el templo de Apolo Timbreo y se casará con ella, pero le tiende una trampa y hace que sus hijos le maten allí, razón por la cual Aquiles expresamente la reclama como su mujer.²⁵

También en ese deseo de Aquiles por tener a Polixena cerca se ve un eco del tratamiento que Aquiles recibe en la *Divina Comedia*: en el canto V del *Infierno*, donde describe a los condenados por lujuria eternamente atormentados por fortísimos vientos, se nombra a Semíramis, Dido, Cleopatra, Helena y, sin duda arrastrado por este último nombre, a Aquiles, con el pie desnudo ensangrentado y la frente oscura; la causa de esa muerte de Aquiles por su excesivo amor está en el engaño de Hécuba, al que se refiere esa alusión a su semblante. Sigue, pues, Oliva una versión posterior a la de su referente griego, cuyo fundamento es el amor de Aquiles por la joven, al que vuelve a referirse en el relato que Ulises hace de la aparición de Aquiles:

O griegos, deudos y amigos, sabed que un desseo 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, embiadme su alma, si no queréys que padezca muy cruda la pena. No os doláys de ella más que de mí, por cuyo esfuerço de esta tierra lleváys honra para todos los siglos. (Esc.II, 85 s.).

Aquiles ruega esa muerte, sin los reproches ni las amenazas de otros textos, mientras que en la tragedia griega Hécuba acaba su primer parlamento deseando que no sea su hija la elegida para ser sacrificada y son las coreutas las que le informan de que la decisión se ha tomado en asamblea, no sin discusión (vv. 107 ss.). El motivo del enamoramiento de Aquiles es retomado en la Esc. II, en el diálogo entre Ulises y Hécuba en presencia del coro, en boca del griego que, al argumento de Hécuba de que es un crimen contra la naturaleza matar a una muchacha como Polixena, responde

Bien conozco que Policena es la más excelente obra y más hermosa que en nuestros siglos hizo naturaleza; y así Achiles lo muestra bien, pues ni con la muerte ni con las penas del infierno ha perdido jamás el amor de su figura. (87)

III.2.- También innova Oliva en este parlamento de Polidoro al introducir como causa de ese vagabundeo por la tierra de los vivos su deseo de alejarse de las tristes y crueles imágenes de los infiernos, sobre todo después de oír los funestos deseos de Aquiles, y a continuación describe lo que va viendo, de manera que el autor se sirve de él para una descripción imaginaria del campamento. A continuación en extenso se duele y reflexiona sobre el cambio de suerte que ha sufrido su madre, de modo que se pone en su boca los lamentos que inmediatamente después estarán en la de Hécuba.

En esos lamentos se explaya la protagonista de Oliva en su primer parlamento (83 s.), que es introducido por un breve diálogo con el coro.²⁶ También en él observamos considerables innovaciones, empezando por su extensión, que es con mucho superior a la del referente, motivadas, en nuestra opinión, por dos razones: insistir en la mudanza de la fortuna, motivo en el que acaba de explayarse el alma de Polidoro, y dar información sobre el pasado de Hécuba, que viene a reafirmar el cambio que se ha producido. En esos lamentos de Hécuba, que evocan los que tanto la reina como el coro entonan en *Troyanas* de Eurípides en diversos momentos, incluye motivos que aparecen desarrollados en otros textos clásicos, especialmente Virgilio, Ovidio y Séneca. Dice Hécuba:

... ¿por qué me llevaste todos los bienes y me dexaste sola la vida? ¿Para esto deseaba yo la vejez y las canas, quando veyá que de mí salían tales y tantos hijos?²⁷ ¿Para esto rogaba yo a Dios que me dexasse aquí muchos años, quando creya que avía de ver mi sangre multiplicada por gran número de nietos, que honrassen mi sepultura? O ciegos mortales, engañados con los vanos prometimientos que os haze la vida, no conocéys quán engañados os lleva a ver vuestros males. Creedme que más piadosa es la muerte, pues os cierra los ojos para que no los veáys. Y más piadosa me oviera ella sido que no esta vida, si uviera cerrado los míos antes que vieran tan graves daños como han visto. (83)

Y sigue la anciana refiriéndose a las desgracias de Héctor, ampliamente tratadas en *Iliada*, de Polites y de Príamo. Las palabras que hemos reproducido no pueden más que evocarnos las

que pronuncia la anciana reina cuando ve morir a su hija Polixena en Ovidio, *Met.* XIII, 515 ss.:

... Quo ferra resto?
Quidue moror? Quo me seruas, annosa senectus?
Quo, di crudeles, nisi uti noua funera cernam,
uiuacem differtis anum? Quis posse putaret
felicem Priamum post diruta Pergama dici?
Felix morte sua est: nec te, mea nata, paremptam
Adspicit, et uitam pariter regnumque reliquit!

Versos que son recogidos por Séneca en *Troyanas* 145 ss., cuando la reina pide al coro que entonen “Felix Priamus dicite cunctae” (145) y desarrolla las desgracias que ella está contemplando, a lo que responde el coro “Felix Priamus dicimus omnes” (156).

En Oliva, al recordar las muertes de Polites y Príamo, dice Hécuba “No uviera visto a Pirro, el cruel hijo de Achilles, degollar a mi hijo Pólites delante de mí, y después matar en su sangre a Príamo, mi marido y su padre.” (83 s.), palabras que recuerdan la descripción de sus muertes en *Eneida* II, 506-558, en particular la referencia a la sangre derramada por el hijo en la que resbala el padre: “hoc dicens, altaria ad ipsa trementem / traxit et in multo lapsantem sanguine nati, / implicuitque comam laeva, ...”

III.3.- La exposición de estos motivos lleva a Oliva a otro que tampoco aparece en el referente griego: recuerda Hécuba el sueño que tuvo cuando estaba embarazada de Paris. En *Hécuba* no recuerda Eurípides este sueño, que sin duda formaba parte importante de la tragedia *Alejandro*, que conservamos fragmentaria. De manera incidental alude a él en *Andrómaca* 293 ss., donde el coro de esclavas troyanas se lamenta de que Hécuba no hubiera matado a Paris al nacer a pesar de que Casandra advirtió a gritos a todos y les pidió que lo hicieran. Dice Hécuba

Agora, desventurada, conozco que no son vanos, como dicen, los sueños de los hombres. Porque yo, preñada de Paris mi hijo, el cual de Grecia truxo el fuego en que ardió la ciudad de Troya, soñava que paría un hacha encendida. Y todos dezian que avía de ser, después de nacido, el perdimiento de nuestro reyno y que devíamos a él

quitar la vida, porque todos no la perdiésemos. Mas yo con la piedad de madre fácilmente creya que todos los sueños eran engaños, ... (84).

Se trata de un motivo ampliamente conocido ya en la Antigüedad. La versión del sueño sobre Paris en Oliva es cercana a la de Ps. Apolodoro, *Biblioteca* III, 12,5, donde se habla de una antorcha encendida; pero es Ésaco, el primogénito de Príamo y su primera mujer, Arisbe, quien predice que el niño causará la ruina de Troya y aconseja exponerlo, cosa que hace Príamo. En Higino, *fab.* 91, Hécuba sueña que pare una antorcha encendida de la que salían numerosas serpientes y son todos los intérpretes, innominados, los que ordenan que sea muerto, pero los sirvientes sienten piedad por él y se limitan a exponerlo. Séneca en *Troyanas* alude a ello cuando Hécuba en su parlamento inicial, muy extenso, afirma que, aunque Casandra le predijo todas las desgracias, la primera en verlas fue ella, lo que es una alusión al sueño, y en los vv. 36-40 afirma que el fuego que incendió Troya era suyo. Boccaccio, en *Genealogía de los dioses paganos*, muestra la versión que más se acerca a la que ofrece Oliva.²⁸ Boccaccio recoge el sueño de la antorcha encendida, y que, tras consultar a Apolo, “Príamo ordenó que se expusiera al que naciera. Pero Hécuba, al haber dado a luz un niño muy hermoso, compadecida lo confió a unos que lo entregaron a unos pastores del rey para que lo alimentaran...”. En ambos, Boccaccio y Oliva, es Hécuba la que movida por la compasión, salva al recién nacido, pues dice Oliva “... Mas yo con la piedad de madre fácilmente creya que todos los sueños eran engaños, ...”.

Oliva hace que la reina reconozca ahora que los sueños son certeros, y a la vez el cumplimiento de ese sueño le provoca temor por el que acaba de tener, éste sí presente en el referente, una cierva que es destrozada por un lobo, lo que le lleva a pedir que le traigan a su hija, porque teme por ella, y a su vez recuerda con alivio no exento de temor que su hijo Polidoro está a salvo: “Llamadme, mugeres, a mi hija Policena, que esté aquí conmigo, que gran movimiento siento que haze mi coraçon pensando en ella.” (84). Esta petición en la tragedia griega se retrasa al momento en que Hécuba es informada por el coro en la párodos de la petición de un sacrificio por parte de Aquiles y del desarrollo de la asamblea en la que Agamenón se enfrentó a Neoptólemo y perdió a causa de la intervención de Ulises. En Eurípides es la propia Hécuba la que a gritos llama a su hija, vv. 171-73: ... ὦ τέκνον, ὦ παῖ, / δυστανοτάτας [ματέρος] - ἔξελεθ' ἔξελεθ' / οἴκων - ἄιε ματέρος αὐδάν. En Oliva no ha lugar a asamblea porque específicamente pide Aquiles el sacrificio de Polixena. La eliminación de ese motivo no sólo refuerza el del enamoramiento de Aquiles, ya

comentado, sino que está en la línea de otros cambios que afectan a la estructura de la obra con la intención de ensalzar la figura de Agamenón como el *bonus rex*, por lo que no puede perder una votación en una asamblea ni ser objeto de acusación por el amor que siente por una concubina. Los cambios que Oliva realiza son sustanciales: elimina la escena en la que Hécuba solicita a Agamenón ayuda para castigar al traidor tracio, con lo que la presencia en escena de Agamenón se reduce muy considerablemente, sólo sale en la escena final de juicio entre Polimnéstor y la anciana, Esc. VII; además elimina toda referencia a la relación entre Casandra y Agamenón.²⁹

En las tragedias renacentistas el rey ha de proteger a los súbditos y velar por la justicia; si no es así, debe dejar de serlo. Por ello el traidor Polimnéstor sufrirá un cruel castigo, acorde a la maldad de sus actos, más perversos aún por la traición de la amistad y la indefensión del que la sufre. Con estos cambios Agamenón se convierte en el juez justo en una obra que tiene como protagonista indiscutible a Hécuba. Por ello cuando se le cita aparece destacado, como es el caso de la descripción de la ubicación de los griegos ante el espectáculo del sacrificio de Polixena:

... y allí hallamos a Agamenón sentado en una silla real, sobre unas gradas que ay para subir al sepulchro. Y Pirro estava detrás de la silla, puesto el codo en un canto de ella, con el rey razonando. Y los otros nobles estavan por las gradas sentados. (94)

El significado de los castigos a Polimnéstor y la interpretación que Oliva hace de Agamenón se ven con claridad en el debate final, una vez ejecutado el castigo, en el que Hécuba insiste en dos asuntos contrapuestos: en la perversidad del rey tracio y en la bondad del rey griego. Al final del discurso aparece clara la finalidad moralizante de la obra:

... otro no esperes del justo Agamenón, que tales acontecimientos toma por ocasiones de manifestar a todos su virtud y severidad. Tú pues piensa, Agamenón, que lo que aquí hizieres 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 hablaren 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 quán abominable cosa es un rey ensalçado para hazer justicia a todos y dar al pueblo exemplo de vida consentir en un maleficio

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. (105)

Sigue la concisa respuesta de Agamenón con la que Oliva da un final muy rotundo al debate y a la obra: “La sentencia está dada con averse el hecho entendido, pues se deve aver por justa la vengança que se toma de quien no guarda la fe.”³⁰

III.4.- Aparte de estos cambios, importantes, que Oliva introduce para realzar a Agamenón, sigue Oliva en lo esencial el desarrollo de la tragedia de Eurípides, pero vuelve a evocar a Ovidio en un motivo que desarrolla al final de la Esc. IV y comienzo de la V. Oliva sigue a Eurípides en el planteamiento del reconocimiento del cadáver de Polidoro antes de la descripción de la muerte de Polixena. Cuando Hécuba se da cuenta de que el cadáver es el de su hijo, dialoga con el coro sobre lo que debe hacer, reacciona con rabia y prepara la venganza: envía a una antigua sirvienta suya con un mensaje a Polimnéstor,³¹ pero, cuando el coro realiza el treno por el niño, ella se hunde: “Ataldo vosotras, que no puedo verlo, ni puedo hablar.” (92). El coro en las últimas palabras de esta escena describe la actitud de esta anciana madre, totalmente abatida, casi desmayada, sobre una peña en soledad, reiteradas al comienzo de la siguiente, cuando llegan las mujeres que han presenciado la muerte de Polixena: “¿Dónde va Hécuba así desmayada? En aquella peña se sienta, bueltos los ojos a la soledad. (...) Señora, despierta; oye. No responde, muerta parece que está. ...” (92). Esta escena recuerda *Met.* XIII, 538-41: cuando encuentran el cuerpo del niño, mientras las troyanas gritan, ella se queda muda como un peñasco.

Troades exclamant, obmutuit illa dolore,
et pariter uocem lacrimasque introrsus obortas
deuorat ipse dolor, duroque simillima saxo
torpet ...

III.5.- Hemos dejado para el final lo primero que llama la atención en esta obra de Oliva, la modificación en el título. La tragedia de Eurípides es conocida simplemente como *Hécuba*, frente a *Hécuba triste* de Oliva, con lo que el autor desde el comienzo deja claro que no está haciendo una simple traducción. Para este título creemos que hay tres referentes posibles de distinta procedencia pero con puntos de contacto. En primer lugar el Canto XXX, 16 ss. del

Infierno de Dante, donde, entre otras almas condenadas que mudan de naturaleza, Dante y Virgilio encuentran a Hécuba, de la que dice el poeta:

Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva
del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane;
tanto il dolor la fé la mente torta.

Oliva es hombre culto, formado en ambientes renacentistas y de gran erudición, en los que Dante era bien conocido,³² a lo que debe unirse una comunidad de intereses entre ambos: los dos autores quieren dignificar la lengua vernácula. El título de la obra de Oliva no puede más que evocar el verso “Ecuba triste, misera e cattiva” del italiano, sobre todo en los ambientes eruditos en los que el español se movía. Tampoco debe descartarse la influencia de *Tristia* de Ovidio, tanto en la obra de Dante como en la de Oliva. “Cum subit illius tristissima noctis imago” (I, 3, 1), con este verso da comienzo Ovidio a una imagen muy impactante, y unos versos más abajo se hace referencia a la destrucción de Troya al comparar la desolación en que quedan sus allegados con la desolación provocada en Troya, vv. 25 s., “si licet exemplis in paruis grandibus uti,/ haec facies Troiae, cum caperetur, erat”.³³

Pero hay un tercer referente, en nuestra opinión muy importante, que también ha pasado desapercibido y en el que tampoco cabe descartar la influencia ovidiana. “Triste estaba y muy penosa aquesta reyna troyana ...” es el comienzo del *Romance de la reyna troyana*.³⁴ Es cierto que la primera palabra, *triste*, es una de las más usadas en los *plancti* y los romances, pero también lo es que el mismo comienzo ha sido utilizado en otros romances por su rotundidad, por ejemplo, en un romance recogido en el *Cancionero musical de Palacio*, cuyo comienzo es “Triste está la reina, triste está, que no reyendo” y que evoca la situación de Hécuba, aunque muy probablemente se refiera a una mujer abandonada por un ser querido.³⁵ Son varios los romances que tienen un comienzo similar, como “Tristes van los zamoranos metidos en gran quebranto”, “La triste reina de Nápoles sola va sin compañía”, “Triste estava don Rodrigo, desdichado se llamava”, “Triste andaba y muy penoso...por verse tan alcanzado” (v. 5).³⁶ Es precisamente en los años en que Oliva está componiendo su tragedia cuando los autores cultos

se interesan por los romances y se producen las primeras ediciones y las reelaboraciones literarias, a lo que no podía ser ajeno un autor que quiere mostrar la dignidad de la lengua castellana.

Comparten la *Divina Comedia* de Dante y los romances el uso de la lengua vernácula, aunque se trate de géneros de ambiente dispar, la una compuesta para un ambiente culto, incluso erudito, los otros forman parte de la literatura oral popular de autoría anónima que se hizo eco de temas procedentes de la literatura culta, a los que se sometió a una reelaboración popular en la que destacó algunos aspectos, significativamente el llanto de Hécuba.

V.- De este estudio creemos que queda claro que con *Hécuba triste* Pérez de Oliva no compone una simple adaptación, sino una nueva obra dramática, basada en la *Hécuba* de Eurípides, en la que incorpora y desarrolla motivos tomados de otras obras clásicas, dramáticas y no dramáticas, entre las cuales nos hemos detenido en motivos procedentes de Virgilio, Ovidio y Séneca, y en otros textos fuertemente influidos por los clásicos, como los de Dante y Boccaccio, incluso los romances, de autoría anónima, y sus reelaboraciones literarias, que hasta el momento han pasado desapercibidos. De manera particular destaca entre esos ecos y préstamos los de Ovidio, directa o indirectamente, lo que, a la par de ayudar a comprender el original proceso de composición de una obra que debió haber tenido más fortuna de la que tuvo, muestra la complejidad de las vías de transmisión de los textos clásicos y el entramado que constituye la tradición clásica española.

Notas

1 La diferencia estriba en la presencia del motivo de la muerte del niño Polidoro a manos del huésped y amigo paterno Polimnéstor y la venganza por esa traición. Recordemos que Polidoro, como más adelante veremos con más detalle, no es hijo de Hécuba en *Iliada*.

2 Para el conocimiento de las tragedias griegas en España cfr. Díaz-Regañón López (1955-56), que pone de manifiesto que muchos autores no tenían acceso al original griego.

3 El conocimiento de la traducción de Erasmo en España es mayor del que se había supuesto, cfr. Pabón de Acuña (2013: 605-13).

4 Garnier (1999: 57). Indica “elle est traduite en spagnol en 1533”, y en nota se atribuye a Hernán Pérez de Oliva; la fecha, sin embargo, no es correcta, puesto que Oliva fallece el 3 de agosto de 1531.

5 La influencia del teatro de Séneca ha sido ampliamente estudiada; para lo que aquí nos ocupa nos interesa especialmente Blüher (1983) y Castro Soares (2013: 575:87).

6 Cfr. Battezzato, en “Le convenzioni della giustizia”, en la introducción a su edición y traducción anotada de la tragedia de Eurípides (2010: 5-59).

[7](#) Ya antes el propio autor había publicado su *Comedia de Amphitrión*, probablemente en 1524 (para la fecha López Cruces 2012: 529). Bañuls, Crespo & Morenilla (2006: 39-122, cap. 2, "La primera recreación de Electra y su versión en verso: *La venganza de Agamenón* de Pérez de Oliva (c. 1520) y *Agamenón vengado* de García de la Huerta (1779)", estudia con detenimiento la formación y las obras de Oliva, en particular *La venganza de Agamenón*.

[8](#) La diferencia con respecto a *La venganza de Agamenón* es evidente, como podemos ver en el reciente trabajo de Silva (2013: 785-792), que estudia una tragedia de Enrique Aires Vitoria, traducción de la de Oliva, publicada en 1536.

[9](#) Cfr. Hermenegildo (1994). Para las vicisitudes de los textos que Oliva dejó inéditos cfr. la introducción de Cerrón Puga a la edición de *Diálogo de la dignidad del hombre* (1995).

[10](#) Citamos por la edición de Peale; puede consultarse digitalizada la 2ª ed. de la publicación de Ambrosio de Morales, de 1787.

[11](#) Para nuestro estudio nos interesan especialmente los de P. Ruiz Pérez y de J.L. López Cruces. El primero se ha esforzado por integrar las obras dramáticas en el conjunto de la producción del autor y en mostrar la finalidad de las mismas y la relevancia de las innovaciones que el autor introdujo en el momento en el que fueron compuestas; sirva de ejemplo la interesante introducción a *Historia de la invención de las Yndias. Historia de la conquista de la Nueva España* (1993) o su artículo de 1991: 111-139, en el que muestra el ambiente cultural en el que se inserta la producción de Oliva. López Cruces (2012: 524-46), por su parte, ha introducido en el análisis de las tragedias el proceso de la *contaminatio* con otras tragedias griegas.

[12](#) Peale en su introducción realiza un detenido análisis de varios discursos e indica el seguimiento de las normas de la retórica clásica; para el nexo de unión que Morales ve en las obras que publica en 1586, la exaltación del castellano como lengua culta, cfr. Ruiz Pérez (1993: 26 ss. y 1991: 112 ss.); cfr. Bañuls, Crespo & Morenilla (2006: 48 ss.). En el debate entre los defensores del uso de la lengua romance y los defensores del latín la actitud innovadora de Oliva es evidente, como pone de manifiesto Ruiz Pérez con respecto a otro texto (1987: 15-44.), que destaca el papel que podía haber desempeñado si se hubiera publicado en su momento y sin prohibiciones posteriores. Haber sido nombrado preceptor de Felipe II muestra la total coincidencia con el sentir de la monarquía y su programa cultural en lo que hace a la consideración del castellano como la nueva "lengua del imperio".

[13](#) Para la exaltación de la amistad Orestes-Píldes López Cruces (2012: 524-46) remite a otras tragedias griegas y a la influencia de la *Ética a Nicómaco*, lo que compartimos.

[14](#) Algunos de estos comentarios tuvieron en algunos momentos mejor acogida que la obra comentada, como es el caso del *Ovide moralisé*, muy conocido y utilizado por el contenido cristiano que incorpora al original.

[15](#) Cfr. Errazu (1994: 401-451, para la leyenda troyana 402 ss.).

[16](#) Cfr. Beltrán & I. Vega (2004: 5).

[17](#) Para los romances remitimos a <http://parnaseo.uv.es>; Errazu (1994: 402-412 para la *Glosa nueva* de Huete, editada en 426-435); Rovira & Mahiques (2013: 66-88) estudian una variante del *Romance de la reina troyana* publicada en un pliego que atribuyen a la tipografía valenciana de Joan Navarro hacia los años 1560-1561. Estos poemas siguen el esquema argumental de *Troyanas* de Eurípides y de Séneca, es decir, sin el motivo de la muerte de Polidoro. Gallé (2013: 303-09) plantea vías de transmisión de motivos clásicos a una literatura con fuerte arraigo popular como es la caballesc.

[18](#) Mientras que en Eurípides es degollado y arrojado al mar, por lo que vaga insepulto hasta que lo encuentra su madre, en Virgilio, *Eneida* III, 19-68, es asetado y de esas saetas o lanzas surgen las ramas que intentará arrancar Eneas (con Cristobal creemos que el degüello al que se hace referencia en el v. 55 debe ser un desliz no corregido, 1999: 27-44). Oliva sigue en ello a Eurípides y Ovidio, *Metamorfosis* XIII, 429 ss.

[19](#) Para resaltar esos motivos el autor se sirve de diferentes mecanismos, como la eliminación de personajes secundarios y de escenas que ya no son sentidas necesarias o no son bien entendidas. Proceso similar es el que sigue Ovidio en *Metamorfosis*, cfr. Álvarez & Iglesias (2006: 35-50), quienes demuestran que Ovidio quiere resaltar el papel de la reina madre.

[20](#) No es de extrañar, pues, que Polimnéstor se convirtiera en símbolo de la codicia: lo recoge Dante en *Purgatorio* XX, 114 s. entre las personas corrompidas por la avaricia y en el *Ovide Moralisé* es presentado como Judas; sobre la influencia de Ovidio en Dante, cfr. el cap. de Picone “Dante argonauta. La ricezione del miti ovidiani nella *Commedia*” (1994: 173-202). En España para Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta* “la fabula de Polimestor, y Hecuba, nos es exemplo de los daños de la avaricia: son los avarientos cegados por la penitencia” (1599: 392 s.).

[21](#) Álvarez & Iglesias (2006: 41). La influencia de Ovidio en general y de *Metamorfosis* en particular en la literatura posterior es ingente; baste Picone & Zimmermann (1994) y Knox (ed., 2009), cuya Part V se dedica a “Literary Receptions”. Para su influencia en el siglo XVI, cfr. el cap. “Les bonnes fortunes d’Ovide au XVI^e siècle” en Cazes (2003: 239-64). Para su recepción en España cfr. Cristóbal (1997: 125-53) y Álvarez & Iglesias (2005⁷).

[22](#) No nos referimos a la compleja escatología de Dante, en la que se ha visto influencia de la escatología islámica, sino a las descripciones de los encuentros. Ya P. Henríquez Ureña (1945²: 75) indicaba que Oliva en sus tragedias incorpora considerables reflexiones de tono cristiano, por lo que era esperable que desaparecieran las referencias a creencias paganas, razón por la cual Oliva ha sido considerado un excelente ejemplo del llamado “humanismo cristiano”.

[23](#) La fortuna de Boccaccio y especialmente su *Genealogía* y *De claris mulieribus* en España fue considerable, como se observa en *Lo llibre de les dones* (1396) de F. Eiximenis y en el *Libro de las virtuosas e claras mugeres* del Condestable Álvaro de Luna (1446); hay traducción anónima en castellano de 1494 (*De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus); cfr. Arce (1978: 63-105), Iglesias (2001: 219-21) y Díaz-Corrales (2001: 241-61).

[24](#) En *Hécuba* de Eurípides interesa más la relación que se crea con la otra doncella que fue sacrificada al comienzo de la expedición, Ifigenia, lo que se ve con gran claridad en vv. 534 ss. cuando Neoptólemo pide vientos favorables al acabar la ofrenda.

[25](#) Vuelve a referirse a este engaño en *Genealogía de los disoes paganos* XII, lii, 543 ss., capítulo sobre Aquiles, donde se indica que Hécuba supo que Aquiles había visto a Polixena durante una tregua y se había enamorado de ella. Versión de la muerte de Aquiles que procede de textos tardíos.

[26](#) En la tragedia de Eurípides Hécuba interviene inmediatamente después de su hijo. Este tipo de modificaciones con respecto al original están facilitadas por el no seguimiento de la relativamente rígida estructura de las obras griegas, en este caso concreto las que afectan al canto de entrada del coro.

[27](#) Se produce aquí una modificación al hacer a Hécuba madre de muchos hijos, cuando en realidad muchos de los hijos de Príamo lo eran con otras mujeres; aquí claramente está Oliva cristianizando la relación entre los esposos. Lo mismo sucede con la referencia a Dios de la frase siguiente.

[28](#) Álvarez & Iglesias (2007: 286 s.). Para la muerte de Polidoro, VI, xxx, 292 s., explícitamente remite a Eurípides, versión mantenida por Virgilio y Ovidio.

[29](#) Para un estudio del papel de Agamenón en esta obra cfr. Bañuls & Morenilla (2008: 7-35).

[30](#) Con frecuencia este final ha sido considerado un error, así, por ejemplo, Menéndez Pelayo, que en general habla elogiosamente de la obra (1941: 39-58, que recoge "El maestro Fernán Pérez de Oliva", *Ilustración Española y Americana*, 1875), siguiendo lo que pensaron los sobrinos de Oliva, Ambrosio y Gerónimo de Morales: Ambrosio publicó la obra con un discurso final de Agamenón de su hermano, que puede leerse en Peale (1976: 107 s., n.249). Coincidimos con Pérez-Rasilla (1994, 207-14) que reivindica la existencia en Oliva de un programa dramático y concluye de los cambios que Oliva quiere, junto con la exaltación del papel del rey, insistir en la importancia del castigo, opinión que en parte había manifestado Díaz-Regañón en su análisis de esta tragedia (1955-56: 27-33). Cabe añadir también en lo que hace a este final y en general a otros cambios el deseo de eliminar motivos excesivamente caracterizados como paganos, como puede ser un vaticinio y una metamorfosis.

[31](#) Aquí no se utiliza a Agamenón como intermediario, que no sale en escena hasta el juicio final, ni va ella en persona como en Ovidio.

[32](#) La influencia de Dante fue inmensa ya en el siglo XV. En castellano fue traducida su *Comedia* a principios del siglo XV por Enrique de Villena, traducción no conservada, y en 1429 al catalán por Andreu Febrer. Puede verse ecos en obras de Juan de Mena como *El laberinto de la Fortuna* o *Las trescientas*, de 1444.

[33](#) Para la influencia en España de *Tristia*, cfr. Baeza Angulo (1995: 103-116) y Castro de Castro (2002: 329-343).

[34](#) Errazu muestra que el comienzo de la glosa de Alonso de Salaya es el mismo que el del romance *Muerte de la reina Hécuba* (anónimo), que empieza "Triste estaba y muy penosa aquella reina troyana", por lo que se puede concluir que ambos parten de un mismo romance (1994: 404 ss.), lo que se ve ratificado por el estudio de Rovira y Mahiques (2013: 66-88) que recoge una variante del romance publicada probablemente en 1560/61, cuyo comienzo es "Triste estaba y muy penosa aquesa reina troyana / viendo sus hijos perdidos y su ciudad asolada".

[35](#) Cfr. Beltrán & Vega (2004: 5). Probablemente se ha utilizado la descripción de una gran tristeza de una reina para hablar del abandono de un amante porque a continuación se habla de que "Asentada en su estrado franga de oro está texendo", lo que no puede aplicarse a Hécuba tras la caída de Troya.

[36](#) Citamos por la edición de <http://parnaseo.uv.es>. *Tristes van los zamoranos*, publicada en Timoneda, *Rosa española*; (Romance de la tristeza que recibieron los zamoranos por el riego); *La reina de Nápoles*, publicado en *Canc. de rom. s. a. f. 262*; *Triste estaba don Rodrigo*, publicado en Sepúlveda 1551, *Romances nuevamente sacados ...* Anvers: Nucio, f. 68; *El pecho de los cinco maravedís: En Burgos está el buen rey*, publicado en *Canc. de rom. s. a. f. 177* y *Silva de 1550*. t. I, f. 1 y 222.

Bibliografía

Álvarez, M.C. & Iglesias, R.M. (2005⁷) *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid.

Álvarez, M.C. & Iglesias, R.M. (2006) "Hécuba, *mater orba* (Ov. *Met.*XIII 399-575), en E. Calderón, A. Morales & M. Valverde (eds.) *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*, Murcia: 35-50.

Álvarez, M.C. & Iglesias, R.M. (2007) *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos de Giovanni Boccaccio*, Madrid.

Arce, J. (1978) “Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-citica”, *Il Boccaccio nella culture e letterature nazionale*, Florencia: 63-105.

Baeza Angulo, E.F. (1995) “Pervivencia de los *Tristia* de Ovidio en la Antigüedad (ss. I-VII)”, *CFC. Estudios latinos* 9: 103-116.

Bañuls, J.V., Crespo, P. & Morenilla, C. (2006) *Electra de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas*, Bari.

Bañuls, J.V. & Morenilla, C. (2008) “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* 6: 7-35.

Battezzato, L. (2010) *Euripide. Ecuba*, Milán.

Beltrán, R. & Vega, I. (2004) “Dos mujeres tristes ante el romance de don Tristán: del canto de la Emperatriz en *Tirant lo Blanc* a la copla XLI del *Juego trovado* de Jerónimo del Pinar”, <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.7/Nota.Beltran-Vega.Martorell-Pinar.htm>.

Blüher, K.A. (1983) *Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid.

Castro de Castro, J.D. (2002) “Ovidio y Fray Luis: destierro, amistad y literatura”, *CFC. Estudios Latinos* 22, 2: 329-343.

Castro Soares, N.d.N. (2013) “Séneca Revisitado: A Tragédia Quinheta”, en Pimentel, M.C. & Alberto, P.F. (eds.) *Vir bonus peritissimus aequae. Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 575-87.

Cazes, H. (2003) en Bury, E. & Néraudou, M. (ed.) *Lectures d'Ovide (publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudou)*, Paris: 239-64.

Cerrón Puga, M^aL. (1995) *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*, Madrid.

Cristóbal, V. (1997) “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de literatura griega y latina* 1: 125-153.

Cristóbal, V. (1999) “El episodio de Polidoro en la *Eneida* (III 19-68)”, *CFC. Estudios latinos* 16: 27-44.

Díaz-Corralejo, V. (2001) “La traducción castellana del *De mulieribus claris*”, *CFC*, N^o extraor., *La recepción de Boccaccio en España*, 241-261.

Díaz-Regañón López, J.M^a (1955-56) *Los trágicos griegos en España*, Valencia.

Errazu Colás, M^aA. (1994) “Cuatro poemas de Jaime de Huete”, *Archivo de Filología Aragonesa* 50: 401-451.

- Gallé Cejudo, R. (2013) “Algunas precisiones sobre las raíces clásicas de la materia caballeresca”, en Pino, L.M. & Santana, G. (eds.) *καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férrez*, Madrid: 303-09.
- Garnier, Br. (1999) *Pour une poétique de la traduction. L'Hécube d'Euripide en France, de la traduction humaniste à la tragedie classique*, Paris-Montréal.
- Heath, M. (1987) "Iure principem locum tenet: Euripides' Hecuba", *BICS* 34: 40-68.
- Henríquez Ureña, P. (1945²) *Plenitud de España*, Buenos Aires: 49-81 (1914, *Estudios sobre el Renacimiento en España. El maestro Fernán Pérez de Oliva*).
- Hermenegildo, A. (1994) *El teatro del siglo XVI*, Barcelona.
- Iglesias, R.M. (2001) “La traducción de la *Genealogia deorum* y su papel difusor de la Mitología Clásica”, *CFC*, N° extraor., *La recepción de Boccaccio en España*: 219-221.
- López Cruces, J.L. (2012) “Plauto y los trágicos griegos en la dramaturgia del maestro Pérez de Oliva”, *Maia* 64,3: 524-46.
- Knox, P.E. (ed.) (2009), *A Companion to Ovid*, Oxford.
- Menéndez Pelayo, M. (1941) "El maestro Fernán Pérez de Oliva", *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, II*, Madrid: 39-58
- Pabón de Acuña, C.T. (2013) “Traducción al latín de las tragedias de Eurípides *Hécuba* e *Ifigenia en Áulide*. Versiones de Erasmo de Rotterdam conservadas en España”, en Pino, L.M. & Santana, G. (eds.) *καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férrez*, Madrid: 605-613.
- Peale, C.G. (1976) *Fernán Pérez de Oliva. Teatro. Estudio crítico y edición*, Córdoba.
- Pérez de Moya, J. (1599²), *Philosophia secreta*, Zaragoza.
- Pérez-Rasilla, E. (1994) “Las dos tragedias griegas traducidas por Fernán Pérez de Oliva”, en Pedraza, F.B. & González, R. (eds.) *Los albores del teatro español, Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico*, Ciudad Real: 207-214.
- Picone, M. & Zimmermann, B. (eds.) (1994), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart.
- Rovira, H. & Mahiques, J. (2013) “Un pliego suelto con glosas de romances”, *Modernaspråk* 107:66-88. <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak>
- Ruiz Pérez, P. (1987) “Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento”, *Criticón*, 38: 15-44
- 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. (ed.) (1993) *Historia de la invención de las Yndias. Historia de la conquista de la Nueva España*, Córdoba.

Silva, M.F. (2013) “*Tragèdia da vingança que foy feita sobre a morte del rey Agamémnon de Henrique Aires Vitoria*”, en Pino, L.M. & Santana, G. (eds.) *καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al profesor Juan Antonio López Férez*, Madrid: 785-792.