

## *La relación entre Historia y Poesía en el último cuarto del siglo XVI (con especial atención al teatro cervantino de la ‘primera época’)*

Fausta Antonucci  
Università degli Studi Roma Tre

[fausta.antonucci@uniroma3.it](mailto:fausta.antonucci@uniroma3.it)

### **Resumen:**

En el teatro del último cuarto del siglo XVI se observa un interés especial por la reutilización dramática de episodios históricos, tanto de la historia antigua como de la historia nacional, incluso la muy reciente. Si se mira bajo este prisma la producción teatral de ese periodo, se difuminan las diferencias artificiosas que cierta crítica quiso establecer entre unos dramaturgos interesados por la tragedia (cuyo argumento príncipe es la historia, según los gramáticos medievales) y unos dramaturgos más jóvenes, entre ellos Lope de Vega, que fraguan la fórmula de la Comedia Nueva. La producción teatral de Cervantes en su ‘primera época’ es un buen ejemplo de la constante experimentación que caracteriza el teatro del periodo, presentando un amplio abanico de dramatizaciones de la Historia, desde la más antigua a la más reciente, y de fórmulas dramáticas, desde la tragedia de tonos senequistas a la comedia de tema histórico pero con importantes componentes amorosas.

**Palabras clave:** Tragedia; Comedia; Historia; Cervantes; Teatro del último cuarto del siglo XVI

### **Abstract:**

The late XVIth century theatre proves to be especially interested in dramatic use of historical episodes, both of ancient and national history. Looking at the theatrical production of the period from this angle, artificial differences between tragedians (interested in History) and younger dramatists that launch the Comedia Nueva formula will fade out. Cervantes’s ‘first period’ dramatic production is a good example of the continuous experimentation that is typical of the late XVIth century theatre: it presents a wide range of historical dramatizations, from ancient history to the very latest one, and of dramatic formulas, from senequian tragedy to historical comedy with an important love plot.

**Key-words:** Tragedy; Comedy; History; Cervantes; Late XVIth Century theatre

La Historia, como es sabido, junto con el Mito es una de las canteras principales de temas trágicos. Los gramáticos medievales (que no Aristóteles) lo habían dejado muy claro, y Lope no hace sino traducir a Evancio cuando afirma en su *Arte Nuevo* que «por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento» (vv. 111-112)<sup>1</sup>. A la historia pertenecen las «gestas antiguas, y crímenes de reyes tiranos» que son materia de la tragedia, según explica una anotación escrita al margen del código que nos ha transmitido las tragedias de Séneca<sup>2</sup>. Y fue así que, tras estudiar detenidamente los textos del gran autor y filósofo romano, el prehumanista paduano Albertino da Mussato compuso en 1313 su *Ecerinis*, considerada como la primera tragedia senequiana moderna. Allí, Mussato dramatizaba los crímenes nefandos de Ezzelino da Romano, para denunciar en el tirano del siglo pasado el riesgo que representaba para los paduanos, en el presente, el señor de Verona Cangrande della Scala (Pastore-Stocchi, 1964). Se trata, sin ninguna duda, de un caso ejemplar de utilización de la historia (historia propia y relativamente reciente, no de la lejana antigüedad grecorromana) como tema dramático para reflexionar sobre problemas del presente.

He citado este texto bastante remoto y poco conocido porque la relación que nos propone entre historia y teatro (trágico, en su caso) me parece en cierta medida análoga, con todas las obvias diferencias debidas a la cronología y al contexto cultural, a la que nos deparan muchas piezas teatrales del último cuarto del siglo XVI. Es este un periodo sumamente interesante y todavía relativamente poco estudiado, caracterizado por experimentaciones dramáticas de todo tipo, que culminarán en la consolidación de una fórmula teatral (la llamada Comedia Nueva) que, en sus comienzos, distaba mucho de ser unívoca y uniforme. Por otra parte, alrededor de 1580 la distancia entre los dramaturgos que inician la Comedia Nueva, Lope de

<sup>1</sup> Evancio, *De fabula*, en el *Comentario* de Donato a las comedias de Terencio: «[...] omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide petitur» (en Rodríguez, 2011: 304).

<sup>2</sup> «Tragoedi sunt qui antiqua gesta [atque facinora sceleratorum regum], luctuoso camine, spectante populo concinebant»; esta definición de tragedia coincide con la que da Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (XVIII, 45), mientras difiere en parte con respecto a la de Diomedes: «La tragedia es materia de los casos adversos y caídas de grandes príncipes, por lo cual siempre los fines tiene lúgubres y tristes» (cito por la versión de Hernán Núñez de Toledo en su glosa a la copla 123 del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena, en Rubiera, 2009: 113). Un repaso de los textos teóricos que hablan de la relación entre historia y tragedia, en Álvarez Sellers (2015).

Vega sobre todo, y los que la crítica suele considerar precursores o incluso ajenos a esta fórmula teatral, Cervantes el primero, esta distancia, digo, es mucho menor de la que suele pensarse si se adopta una visión simplificadora que parte la historia del nacimiento del teatro moderno en España en un antes y un después netamente separados. En el antes se encontraría la práctica culta de unos dramaturgos que sentían predilección por la forma trágica, y que por ello se suelen reunir bajo el rótulo de trágicos filipinos: Bermúdez, Virués, Rey de Artieda, Argensola, Cueva, Laso de la Vega, el mismo Cervantes con su *Numancia*; en el después se encontraría la práctica «popular» o «populista» de un dramaturgo como Lope que daba la prioridad al éxito comercial de sus invenciones teatrales<sup>3</sup>.

La realidad era más matizada: también algunos de los dramaturgos que acabo de citar escribían para el teatro comercial, y sus experimentos con la tragedia distan mucho de ser uniformes<sup>4</sup>. Es cierto que a todos les interesaba especialmente la forma trágica y, en ella, los temas históricos; pero no puede decirse que estos intereses les fueran ajenos a dramaturgos más jóvenes como Lope y Guillén de Castro. Por más que no estemos acostumbrados a verlo así, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, aunque compuestas ya bien entrado el siglo XVII, son etapas de un camino que había empezado en el último cuarto del siglo XVI con *La muerte del rey don Sancho y cerco de Zamora* de Juan de la Cueva y con *La Numancia* de Cervantes. Naturalmente, Guillén de Castro y Lope de Vega eluden la conclusión trágica, rehuyen de la representación insistida de horrores y hechos sangrientos que caracteriza las tragedias del XVI, eliminan el tema de la tiranía o lo reducen – es el caso de Lope – al campo acotado del abuso sexual, en una figura (el comendador Fernán Gómez) que no solo no se identifica con un rey sino que es enemigo jurado de los reyes católicos. Pero muchos elementos comunes unen estas obras tan distantes en el tiempo y en el género: la reutilización del patrimonio romanceril; la dramatización de episodios históricos del pasado nacional que sirven para hablar al presente y del presente, ofreciendo modelos de virtudes a imitar o vicios a rehuir; la selección de los datos proporcionados por cronistas e historiadores y de los motivos tradicionales transmitidos por el Romancero, de acuerdo con el proyecto ideológico que anima al dramaturgo.

Sería fascinante seguir en esta dirección, para detallar y argumentar lo que acabo de sugerir apenas, pero me importa más ahora volver a los años ochenta del siglo XVI, donde se encuentran las premisas y las raíces del interés de Lope de Vega por la historia: un interés tan marcado que llevó al hispanista Stephen Gilman (1981) a titular un artículo con la antonomasia «Lope: dramaturgo de la historia». Como ha mostrado Oleza (1997), este interés se manifiesta de forma apabullante después de la reapertura de los teatros públicos tras el cierre de 1597-1598, pues antes Lope se había dedicado más bien a otros temas, con preferencia por los caballerescos, pastoriles y novelescos, y por las intrigas urbanas. ¿Es posible que, antes de esa fecha, Lope considerara el campo de la historia ‘tomado’ por los dramaturgos, casi todos mayores que él, que se dedicaban con preferencia a la tragedia? Sí es posible, sobre todo si se consideran los títulos y temas de las obras de este grupo de poetas.

*La gran Semíramis* y *Elisa Dido* de Virués, *La honra de Dido restaurada* de Laso de la Vega, *La muerte de Áyax Telamón* de Juan de la Cueva, escogen como protagonistas a grandes personajes clásicos cuyas historias lindan con el mito. Episodios de la historia romana se dramatizan en *La tragedia de Virginia y Apio Claudio* y en *La libertad de Roma por Mucio Cévolá* de Juan de la Cueva, o en la *Numancia* de Cervantes. La misma *Numancia* puede considerarse por otra parte como la manifestación de un interés, que surge precisamente en estos años y entre estos dramaturgos, por la dramatización de episodios de la historia peninsular, desde la antigüedad a la Edad Media. Ahí están en esta línea las dos *Nises* de Jerónimo Bermúdez, que reelaboran la trágica historia de Inés de Castro; la *Isabela* de Argensola, ambientada en tiempos del dominio moro sobre Zaragoza; *Los amantes* de Rey de Artieda, basada en una leyenda de Teruel considerada como un suceso realmente acaecido; *Los siete infantes de Lara* y *La muerte del rey don Sancho* de Juan de la Cueva, que dramatizan conocidas historias épicas y romanceriles. Tampoco desdeñan sucesos de historia relativamente reciente acaecidos en las intermediaciones de España, en Italia o en el Mediterráneo conflictivo de finales de la

<sup>3</sup> Esta visión simplificadora arrancaría, según Froldi, 1989, del *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750) de Montiano y Luyando; interesado por detectar las diferencias entre los tragediógrafos del último cuarto del siglo XVI, Froldi entró en polémica con los estudios de Hermenegildo (1961, 1973) que, según él, han querido reunir bajo el rótulo de «trágicos españoles» a autores profundamente distintos, subrayando los puntos de contacto y soslayando las diferencias. Ver un resumen de la polémica y de la actitud de Froldi en Oleza, 2013; la definición de «populista» para un tipo de práctica teatral originado en los corrales y característico de una parte de la producción temprana de Lope de Vega, en competencia con una práctica teatral «cortesana» originada en las representaciones palaciegas, la debemos a Oleza, 1981.

<sup>4</sup> Además de los estudios de Froldi, puede verse Giuliani, 2009: ix-xxi. Un amplio estado de la cuestión en Burguillos, 2009.

Edad Media, como *La tragedia de la destrucción de Constantinopla* de Laso de la Vega, o *El saco de Roma* de Juan de la Cueva.

Tan solo unos diez años después de las *Nises* de Bermúdez, y casi en contemporánea con las producciones trágicas de Virués, Cueva, Laso de la Vega, Rey de Artieda y Argensola, otros dramaturgos apenas más jóvenes ya ensayaban, con los mismos temas históricos, una fórmula dramática distinta. Esta fórmula conservaba los elementos épicos y heroicos propios de la tragedia histórica, pero desleía los motivos típicos del horror senequista y se inclinaba más hacia la comedia, no solo por el final feliz, sino porque eliminaba el tema del tirano y ampliaba la parte reservada en la intriga al tema amoroso. Algunas de las obras fruto de esta experimentación reelaboran temas de historia antigua, como *Los amantes de Cartago* y *La gitana melancólica* de Gaspar de Aguilar; otras en cambio se dedican a dramatizar hechos de historia reciente o nacional: es el caso de *El cerco de Pavía*, *El cerco de Rodas*, *La sangre leal de los montañeses de Navarra* de Tárrega; o de *El cerco de Tremecén* atribuida a Guillén de Castro.

Este recuento un tanto aburrido me sirve para situar en su contexto la producción teatral de Cervantes en el periodo 1580-1585. Cervantes, al empezar su andadura de dramaturgo, se siente especialmente atraído por los temas históricos, entendiéndolo por 'históricos' no necesariamente sucesos de un pasado lejano, como en *La Numancia*, sino en general hechos sucedidos en la realidad extratextual, más o menos próxima al presente. El grado de cercanía es máximo en *El trato de Argel*, menor en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, identificada por Stefano Arata (1992) con *La Jerusalén* citada por Cervantes en un pasaje de *La Adjunta al Parnaso* (1614) como una de las obras compuestas por él y representadas con éxito. Ahora bien, mientras en *La Numancia* es evidente la adhesión de Cervantes a la experimentación con la tragedia que estaban llevando a cabo sus contemporáneos, en *El trato* y *La Jerusalén* el escritor se decanta más bien por la fórmula de la comedia histórica, aunque con notables residuos del modelo trágico. Una fórmula que, como acabo de recordar, están ensayando autores como Tárrega, Aguilar y Guillén de Castro, sin olvidar un Lope de Vega jovencísimo cuya comedia quizás más antigua, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, todavía en cuatro jornadas como las obras cervantinas del primer periodo, dramatiza un hecho histórico de la guerra de Granada mezclándolo con una intriga amorosa de tema morisco.

Es tiempo ahora de retomar los hilos un tanto dispersos de mi argumentación. En los albores del teatro moderno en España, los temas históricos se explotan en un primer momento porque se consideran apropiados a la tragedia, en una fase en la que esta goza de gran predicamento como género elevado y sublime; por otra parte es evidente bien pronto que los dramaturgos que protagonizan esta fase «trágica» se esfuerzan por encontrar temas conectados con los problemas del presente en el que viven y escriben<sup>5</sup>. Considérese sin ir más lejos la *Isabela* de Argensola: inspirada, como *La conquista de Jerusalén* de Cervantes, por la *Gerusalemme Liberata* de Tasso<sup>6</sup>, plantea como la comedia cervantina un choque entre cristianos y musulmanes que es de segura actualidad en un periodo en el que todavía son muy recientes sucesos conflictivos como la rebelión de los moriscos de las Alpujarras y la batalla de Lepanto. Análogas preocupaciones se leen en filigrana en *La tragedia de la destrucción de Constantinopla* de Laso de la Vega, que insiste hasta la saciedad en las crueldades bárbaras de los turcos contra los cristianos de Constantinopla.

Esta tragedia, cuya fecha de composición desconocemos, presenta al final de la tercera jornada una descripción de suplicio (el martirio de un cristiano crucificado por los turcos) que se parece increíblemente al relato de la crucifixión del sacerdote valenciano que cierra la primera jornada de *El trato de Argel* de Cervantes. Y si este martirio es solo relatado y no representado en el tablado, sí se escenifica en la cuarta jornada de la pieza cervantina el castigo que el rey de Argel manda infligir al cautivo que ha sido capturado mientras intentaba fugarse: «seiscientos / palos en las espaldas muy bien dados, / y luego [...] otros quinientos / en la barriga y en los pies cansados» (vv. 2346-2349). Palos que deben darse en escena al cautivo (evidentemente en número menor al hiperbólico decretado, por obvias razones de tiempo), pues la acotación dice que los moros deberán atar al cautivo «con cuatro cordeles de pies y de manos, y tiran cada uno de su parte, y

<sup>5</sup> Acerca de la importancia de la historia para los ambientes humanistas del último cuarto del siglo XVI, en relación con el teatro de Juan de la Cueva y con su *Coro febeo de romances historiales*, y, en proyección, con el nacimiento de la Comedia Nueva, véase Burguillo, 2010 (sobre todo los capítulos 4, 6 y 8).

<sup>6</sup> Giuliani, 2009: cxxviii-cxxxii.

dos le están dando; y, de cuando en cuando, el cristiano se encomienda a Nuestra Señora». No menos temible y cruel es la ira del rey de Jerusalén Aladino, cuando en la primera jornada de *La conquista de Jerusalén* aprende la noticia que la imagen milagrosa de la Virgen, que según su adivino debía proteger la ciudad del asalto de los cruzados, ha desaparecido. Aladino muestra entonces su carácter sanguinario explotando en una serie de amenazas cruentas que ocupan 20 versos endecasílabos (vv. 396-411 y 416-419), contra los apenas 10, y mucho más sobrios, del personaje correspondiente de la *Gerusalemme Liberata* (II, 11-12).

Todos estos ejemplos muestran, por un lado, la pervivencia de ciertos recursos típicos de la tragedia del horror, que como hemos visto es un modelo dramático muy importante en la época en que Cervantes empieza a escribir teatro; por otro, muestran una indudable intención ideológica, que mira a realzar la crueldad de los musulmanes y por consiguiente los sufrimientos de los cristianos que por desgracia han caído en su poder. La experiencia personal que de estos sufrimientos tuvo que hacer Cervantes, en sus años de cautiverio argelino, no hace sino reforzar con toques especialmente vívidos el anhelo de cruzada que se respira tanto en *El trato de Argel* como en *La conquista de Jerusalén*. En *El trato de Argel*, es conocida la subrepticia exhortación a Felipe II, que se encuentra al comienzo de la tercera jornada, a dedicarse al rescate de los cautivos cristianos en el Maghreb, en vez de gastar dinero y energías en la guerra de Flandes. Pero una disposición análoga es la que sustenta *La conquista de Jerusalén* y que se lee en filigrana en su dramatización de los sucesos de la primera cruzada. Como ya apuntó Stefano Arata (1992: 53), «sería muy tentador interpretar toda *La conquista de Jerusalén* como el sueño de una nueva cruzada por parte del viejo combatiente de Lepanto».

Si esta no deja de ser una conjetura, como reconoce el mismo Arata, es un hecho demostrable que, en la composición de la pieza, Cervantes selecciona con cuidado las fuentes históricas sobre la primera cruzada escogiendo tan solo las que le convienen de cara al proyecto ideológico que lo anima. Así, Cervantes se desentiende de los relatos menos parciales, que muestran las divisiones entre los cruzados, la ambición y la crueldad de muchos de ellos, los resultados a menudo trágicos de sus disensiones, y se decanta por esas crónicas que – también en nombre de un proyecto político – presentan a los cruzados como unos santos dedicados a una empresa desinteresada y espiritual, entorpecidos en su avanzada triunfal por las dudas y mezquindades del emperador bizantino Alejo I pero ayudados por Dios que se les manifiesta milagrosamente en las situaciones de mayor peligro<sup>7</sup>. A pesar de su claro proyecto ideológico contrarreformista, ni siquiera la *Gerusalemme Liberata* nos muestra una visión tan sin sombras de la empresa cruzada como la que propone *La conquista de Jerusalén*. Suerte que el otro hilo de la intriga, el de las historias amorosas, es tratado por Cervantes con una maestría y una sensibilidad psicológica que rescata el propagandismo burdo de la intriga histórica<sup>8</sup>.

Esta doble vertiente de la trama, la que gira alrededor de los amores de los personajes y la que recrea o pretende recrear una situación histórica, es por otra parte una constante, no solamente del teatro cervantino sino de todas las obras de este periodo, tragedias y comedias, que dramatizan hechos, personajes o situaciones históricas. No siempre la imbricación de los dos hilos de la trama se realiza con soltura: sin salir del teatro de Cervantes, el resultado es más torpe en *El trato de Argel* que en *La Numancia* y en *La conquista de Jerusalén*. Ejemplos sumos de torpeza en este difícil cometido pueden considerarse, en la vertiente trágica, *La tragedia de la destrucción de Costantinopla* de Laso de la Vega, y en la vertiente cómica (o mejor dicho tragicómica) *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* del joven Lope. En estas obras, situaciones que reelaboran el tópico, muy de moda en la época, del moro enamorado se yuxtaponen a la dramatización de los hechos bélicos, más o menos cruentos según el género de referencia. No extraña el que Lope, tras este experimento, haya dejado de escribir comedias de historia, y que solo haya vuelto a escribirlas algunos años después, ya más maduro, más capaz de imbricar satisfactoriamente historia y ficción, o, para expresarnos en términos aristotélicos, historia y poesía.

Es cierto que, en esta búsqueda por casar ambos elementos, Lope a veces solo mantiene de la historia algún nombre, alguna referencia vaga, semilegendaria, manipulando a su antojo los datos históricos. Pero el reproche que parece dirigirle

<sup>7</sup> Información puntual al respecto en la *Introducción* y en las *Notas complementarias* de Antonucci, 2015.

<sup>8</sup> Antonucci, en prensa.

Cervantes en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* (si es que es él el blanco de las críticas del canónigo de Toledo) es injusto, sobre todo cuando se pregunta «¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que [...] fundándose la comedia sobre cosa fingida, [se le atribuyan] verdades de historia y [se mezclen] pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos [...]?». Si es que la comedia solo debe ser ficticia y no debe hablar de la historia, con esta frase Cervantes viene a censurar por lo mismo comedias suyas como *El trato de Argel*, *La conquista de Jerusalén*, *Los baños de Argel*, *El gallardo español*, *El rufián dichoso*. Si es que no hay que alterar en lo más mínimo el orden cronológico de los sucesos históricos referidos, ni aportar cambios a los datos históricos conocidos, el reproche podría funcionar asimismo para *La Numancia*, además de todas las comedias ya mencionadas. Canavaggio (1977) muestra muy bien, en su ya clásico estudio sobre el teatro cervantino, las libertades que se toma Cervantes en el manejo de la historia, por más que siempre esté muy atento – eso sí – a mantenerse en los confines de lo verosímil y plausible; y el descubrimiento de *La conquista de Jerusalén* no hace sino confirmar una práctica que, con modalidades diferentes, se rastrea en todas sus obras de tema histórico.

Lope se apoyaba por otra parte en la autoridad de Aristóteles cuando afirmaba que «la Historia y la Poesía [...] todo puede ser uno»; y que «verdad y licencia [son] cosas en su género distintas, pero pueden usarse iguales, habiendo Historia en verso y Poesía en prosa» (dedicatoria de *Don Juan de Castro I parte, Parte XIX*)<sup>9</sup>. Aristóteles de hecho dice en su *Poética* que el poeta es superior al historiador, pues este cuenta las cosas como sucedieron y el poeta como pudieron suceder, elevándose por lo tanto al nivel de los universales mientras el historiador se queda en el plano de lo particular. Es curioso que el aristotélico Cervantes no considere este aspecto de la cuestión en el *Quijote* – admitiendo naturalmente que el personaje del canónigo de Toledo pueda considerarse su portavoz. Y sobre todo es curioso que parezca darle tanto crédito a la «verdad» histórica contra la fantasía y libertad poéticas, cuando tantos comentarios irónicos del mismo *Quijote* ponen en tela de juicio la objetividad y el buen criterio de los historiadores, y cuando él mismo sabía perfectamente que un mismo hecho puede ser historiado en modos radicalmente diferentes, pues no había podido dejar de observarlo en la composición de sus obras de teatro de tema histórico.

El hecho es que, como reconocen sus mejores estudiosos, en primer lugar Canavaggio (1977), la polémica antilopiana de Cervantes acerca de la correcta relación entre Historia y Poesía no deja de ser la manifestación de una de sus contradicciones como hombre y como literato. Si, como ya Cervantes en *La Numancia*, Lope en muchas de sus obras de tema histórico (o historiales, según prefiere decir Oleza) consigue transformar el hecho histórico anecdótico en un universal del imaginario cultural, esto se debe a operaciones análogas de selección y combinación de las fuentes, y a una ajustada organización dramática de los contenidos. ¿Que no hay propaganda en Cervantes y sí la hay en Lope, como muchas lecturas críticas han querido afirmar con una buena dosis de prejuicio? Nada menos cierto. Hay burda propaganda en *La Numancia*, en el parlamento del Duero a finales de la primera jornada que exalta a Felipe II y su imperio universal, tanto como la hay en la exaltación de los reyes católicos en *Fuenteovejuna*, por poner solo un ejemplo de entre la numerosa dramaturgia historial de Lope. Pero no es esto lo que queda en la memoria: lo que queda en la memoria es la recreación poética del conflicto histórico, que alcanza el nivel de lo universal (por decirlo con Aristóteles) y por ello sigue encontrando resonancia todavía hoy, cuando las circunstancias históricas y culturales que presidieron a la creación de estas obras han sido olvidadas. Olvidadas salvo por los filólogos, que seguimos recordándolas porque, para nosotros, historia y poesía se merecen cada una un lugar acotado en la conservación de la memoria que forma nuestro patrimonio cultural.

<sup>9</sup> Texto completo en <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-DonJuanCastroI-Dedica-ce.html>> (consultado el 23.07.2015).

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sellers, María Rosa (2015), «La historia como argumento de la tragedia: de la preceptiva dramática a la práctica escénica», en Rouane-Soupault, Isabelle - Meunier, Philippe (eds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, Aix-en-Provence, PUP <<http://books.openedition.org/pup/4595#bodyftn4>> (consultado el 14.02.2016).
- Antonucci, Fausta (en prensa), «Reelaboración y reescritura de la *Gerusalemme Liberata* en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida a Cervantes», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 julio 2014)*, Venecia, Biblioteca di Rassegna Iberistica.
- Arata, Stefano (1992), «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54, pp. 9-112 (ahora en Id. (2002), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de oro y su pervivencia*, eds. Fausta Antonucci - Laura Arata - María del Valle Ojeda, Pisa, ETS, pp. 31-126).
- Burguillo, Javier (2010), *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, Tesis doctoral dirigida por Miguel García-Bermejo Giner, Salamanca, Universidad de Salamanca <[http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76424/1/DLEH\\_Burguillo\\_Lopez\\_F\\_Juandelacueva.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76424/1/DLEH_Burguillo_Lopez_F_Juandelacueva.pdf)> (consultado el 23.07.2015).
- Burguillo, Javier (2009), «En los arrabales de Lope de Vega. El teatro español hacia la comedia nueva (1575-1600)», *Per Abbat*, 8, pp. 9-25.
- Canavaggio, Jean (1977), *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- Cervantes, Miguel de (2015), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. Fausta Antonucci, en Cervantes, Miguel de, *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, pp. 1101-1195.
- Froldi, Rinaldo (1989), «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», en Neumeister, Sebastian (ed.), *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, pp. 457-462.
- Gilman, Stephen (1981), «Lope: dramaturgo de la historia», en Criado de Val, Manuel (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, pp. 19-26.
- Giuliani, Luigi (2009), «Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola», en Argensola, Lupercio Leonardo de, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. IX-CCXXXV.
- Hermenegildo, Alfredo (1973), *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta (versión revisada de la monografía de 1961).
- Hermenegildo, Alfredo (1961), *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Oleza, Joan (1981), «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, 3, pp. 153-223. Ahora en Canet Vallés, José Luis (ed.) (1986), *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, London, Tamesis Books, pp. 251-308.
- Oleza, Joan (1997), «Del primer Lope al *Arte Nuevo*», en Vega, Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, pp. IX-LV.
- Oleza, Joan (2013), «Prólogo», en Cueva, Juan de la, *Tragedias*, introducción, edición y notas de Marco Presotto, estudio preliminar de Rinaldo Froldi, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, pp. 9-23.
- Pastore-Stocchi, Manlio (1964), «Un chapitre d'histoire littéraire aux XIVe et XVe siècle: "Seneca poeta tragicus"», en Jacquot, Jean (ed.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre à la Renaissance*, Paris, CNRS, pp. 11-36.
- Rubiera, Javier (2009), *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Vega, Lope de (2011), *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia.