

El teatro de tema mitológico de Fernán Pérez de Oliva

José Miguel ANSINO DOMÍNGUEZ

*Al maestro Don Jesús Lens Tuero.
Al amigo Enrique M. Aranda Ávalos.*

Resumen

El humanista Fernán Pérez de Oliva llevó a cabo, entre otras actividades, los primeros intentos por parte de los literatos españoles de adaptar a las características propias el teatro griego y romano, en un deseo de dignificar la lengua castellana; en este artículo tratamos de recoger las diferencias esenciales entre los modelos y sus respectivas versiones adaptadas.

Abstract

The humanist Fernán Pérez de Oliva made, among another activities, the first attempts, in the Spanish Literature, to adapt the Greek and Roman theater, into a wish to dignify the Castilian language; in this article, we'll try to note the essential differences between the models and their respective adapted versions.

Palabras clave: Pérez de Oliva. Teatro Mitológico. Tradición Clásica.

Si en su producción no nos deja ninguna muestra de invención creativa, la inquietud mostrada por Fernán Pérez de Oliva lo condujo a cultivar los más variados géneros y a tocar de manera acertada, rigor intelectual y filológico y valiente actitud ética los temas fundamentales del pensamiento de su época. El resultado es la configuración de una obra heterogénea en su superficie, pero profundamente arraigada y ordenada en torno a unas preocupaciones esenciales: acercamiento a los temas de mayor vigencia, apoyo en fuentes textuales previas

y proceso de adaptación a un modelo de prosa literaria castellana, en la que se pretende conjugar la accesibilidad con la dignidad estética. Henríquez Ureña lo define así: "Obrero del pensamiento y artífice de la lengua fue en la España de Carlos V el Maestro Fernán Pérez de Oliva"¹.

Datos Biográficos y Literarios

La biografía de Pérez de Oliva aparece a nuestros ojos como una brillante carrera universitaria truncada a muy temprana edad; todo lo que de él sabemos se refiere, principalmente, a sus estudios o a sus aspiraciones académicas. Los pocos datos conocidos de su vida, preocupación fundamental de la crítica, han de basarse en su propia obra *Razonamiento que hizo en Salamanca el día de la lición a Oposición de la Cátedra de Philosophía Moral*, en las noticias proporcionadas por su sobrino Ambrosio de Morales², en las notas apuntadas por Nicolás Antonio³ y en algunos trabajos de este siglo, principalmente los de Espinosa Maeso, William Atkinson, Alfredo Hermenegildo, José Luis Fuertes Herreros y Pedro Pérez Ruiz⁴.

Nacido en Córdoba en torno a 1494, la formación de Oliva se inscribe en el nuevo modelo de los *studia humanitatis*, de donde pasa con catorce años a estudiar en Salamanca y de allí en 1511 a la recién estrenada Complutense; no olvidemos que eran los dos núcleos focales del Renacimiento español. Esos estudios prosiguen en la Sorbona, en París, hacia 1512, movido por su deseo de ampliar estudios y por una marcada voluntad de contacto con el ámbito europeo,

1. P. HENRÍQUEZ UREÑA, "Hernán Pérez de Oliva", en *Obra Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1960, p. 476.

2. F. PÉREZ DE OLIVA, *Las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva*, ed. Ambrosio Morales, Imprenta de Gabriel Ramos Bejarano, Córdoba, 1586.

3. N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova*, vol. I, Madrid, 1778, p. 386.

4. R. ESPINOSA MAESO, "El maestro Fernán Pérez de Oliva en Salamanca", *BRAE* 13 (1926), Madrid, pp. 433-473 y 572-590; W. ATKINSON, "Hernán Pérez de Oliva. A Biographical and Critical Study", *RHI* 71 (1927), pp. 309-484; A. HERMENEGILDO, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1961, pp. 95-118; J. L. FUERTES HERREROS, "Pérez de Oliva: reconstrucción biográfica", en la edic. bilingüe de F. PÉREZ DE OLIVA, *Cosmografía nueva*, Colección Acta Salmanticensis 170, Edic. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1985, pp. 27-68. Véase además la tesis doctoral de P. RUIZ PÉREZ, *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*, Univ. de Córdoba, 1987.

característico del Renacimiento español. De allí, tras haber sido discípulo de Martínez Silíceo, pasó en 1515 a Roma, guiado por un tío suyo que se hallaba al servicio del Papa León X, y bajo la protección de este Pontífice y de su sucesor Adriano VI residió allí durante tres años, que fueron decisivos para su formación humanística. Fallecido su tío y tras una nueva estancia en París, vuelve, definitivamente, a su patria en 1524, tras doce años de periplo europeo.

A su retorno participa directa y activamente en la vida política de Córdoba, hasta que en 1526 es llamado por la Universidad de Salamanca para ejercer la actividad docente en Filosofía Moral y en Filosofía Natural, culminando su entrega universitaria al ocupar el rectorado de esa Universidad, cargo en el que dejó una profunda huella, pues se dedicó a la elaboración de Estatutos, la creación de nuevos cursos, la renovación de los títulos y distintas obras arquitectónicas.

En los últimos años de su vida, tras abandonar dicho cargo, colaboró con entrega absoluta con los Colegios del Arzobispo Fonseca, entidad relevante en la vida universitaria de Salamanca. Ahora un dato trunca su brillante trayectoria, ya que, al no lograr la cátedra de Filosofía Moral, accede a la de Teología Nominal, pero sus repetidas faltas de asistencia ensombrecieron esta etapa final de su vida. Sin embargo, su biografía tuvo el más digno remate al ser nombrado preceptor del futuro rey Felipe II, proyecto frustrado por la temprana e inesperada muerte de Pérez de Oliva, en agosto de 1531 en Medina del Campo (Valladolid).

Este último dato impidió que su labor literaria se desarrollara plenamente; esta producción literaria se ejerció en una diversidad de campos propia de un intelectual renacentista, pues escribió diálogos, poesía, obras históricas, tratados de filosofía moral, razonamientos o discursos, y adaptó libremente dos tragedias griegas y una comedia latina (aspecto fundamental del presente estudio)⁵.

Sus obras corrieron distinta suerte editorial, pues algunas fueron publicadas en vida del autor, mientras que otras continúan aún hoy perdidas y textos como los de tema americano sólo han podido ser recuperados en la presente centuria. La transmisión del resto de sus obras quedó asegurada por la edición que en 1586 hizo Ambrosio de Morales, sobrino del autor, en Córdoba; este volumen,

5. Junto a la bibliografía que se irá destacando, cabe reseñar otras notas aportadas por: J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, vol. I, Editorial Gredos, Madrid, 1980; M. MENÉNDEZ PELAYO "El maestro Hernán Pérez de Oliva", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. II, C.S.I.C., Aldus S.A. de Artes Gráficas, Santander, 1951, pp. 39-58; E. M. WILSON y D. MOIR, *Historia de la literatura española. 3- Siglo de Oro: Teatro*, trad. esp. de Carlos Pujol, Ed. Ariel, Barcelona, 1985.

impreso por Gabriel Ramos Bejarano, incluyó la mayor parte de sus títulos, pero lo tardío de la edición y diversos avatares acaecidos en su discurrir, como una inexplicada prohibición inquisitorial de cerca de dos siglos, dificultaron la difusión de la obra de este humanista, privándola de su natural incidencia en la evolución de nuestras letras. Tan sólo ha disfrutado de una consideración algo más favorable el *Diálogo de la dignidad del hombre*, por su especial entidad y por haber gozado de una trayectoria editorial independiente desde su publicación en 1546. Ya en 1787 volvió a editarse la obra de Pérez de Oliva gracias a Valero Chicarro, quien añadió notas y comentarios adicionales a los del propio Morales, al tiempo que mutiló algunos de los pasajes tachados por el Santo Oficio. Posteriores ediciones de obras sueltas se han ido sumando desde entonces a estas dos.

La obra de Oliva carece, en general, de los valores propios de la literatura de ficción y mezcla elementos tradicionales o tomados de modelos recientes. El principal elemento de enlace de su producción debe verse en el interés por la lengua castellana y el desarrollo de su estilo, en una constante voluntad por alcanzar una lengua digna y válida como instrumento literario y de cultura, a través de la emulación del latín, superando este núcleo germinal a las diferencias genéricas y específicas de los textos.

Pérez de Oliva fue, básicamente, prosista. Así pues escribió prosa razonadora (como el mencionado *Razonamiento que hizo en Salamanca...*), prosa científica (*De Magnete*), prosa filosófica (*Discurso de las potencias del alma y del buen uso dellas*) y prosa histórica, uno de los ejes centrales de su actividad, pues fue uno de los primeros en tratar del descubrimiento de América, el segundo en lengua romance, en obras como la *Historia de la Invención de las Yndias* y la *Historia de la Conquista de la Nueva España*.

También en la prosa se insertan dos composiciones "dialogadas", el *Dialogus inter Siliceum, Arithmeticam et Famam*, breve ensayo lingüístico de escaso interés, y el *Diálogo de la dignidad del hombre*, su obra más importante y difundida, basada en obras parecidas de humanistas italianos, recogiendo los razonamientos de dos personajes sobre la función del hombre en el universo, conjugando una pesimista postura de corte medieval y una idea clásica del hombre como microcosmos y obra maestra de Dios.

Escaso interés muestra su corta creación poética, de voluntad castellanizante, sin haber asimilado las innovaciones italianas y repitiendo a Manrique en forma, contenido y formulaciones, aunque bastante lejos en la calidad.

Su Teatro

Nos dice Alfredo Hermenegildo⁶ que "la corriente humanística de España produjo en los ambientes elevados una tendencia a imitar el teatro clásico", si bien el terreno apropiado que preparó el Renacimiento no dio pie al triunfo de la tragedia, pues sólo guardamos dos obras puramente clásicas en este género, las de Pérez de Oliva; así pues, como autor teatral, sus obras, "no menos notables en el desarrollo de la literatura nacional que sus tratados filosóficos"⁷, suponen la entrada del teatro clásico en España y casi en Europa⁸. Con la finalidad de introducir en España las nuevas corrientes renacentistas, refundió la *Electra* de Sófocles (bajo el título de *La venganza de Agamenón*) y la *Hécuba*⁹ de Eurípides (ahora con el nombre de *Hécuba triste*), en el campo de la tragedia, al tiempo que adapta el *Anfitrión* de Plauto (a la que denominó *Comedia de Amphitrión*)¹⁰. En todas ellas destaca una notable modificación formal, que es la sustitución del verso por la prosa, innovación que no tuvo éxito en su tiempo.

Esto prueba que el autor confiaba en los recursos de nuestra lengua y, así pues, la intención principal de Oliva en sus tragedias parece que fue hacer una defensa del uso del castellano para asuntos serios, destacando las dificultades e inconvenientes que esto podía acarrear a un hombre entregado a la Universidad de Salamanca, centro educativo donde, como era habitual en la época, estaba prohibido usar el castellano en casi todas sus cátedras. La idea de Oliva fue demostrar que el romance castellano podía ascender hasta las cumbres de la tragedia clásica y desarrolla todas las posibilidades expresivas del idioma para probar su dignidad literaria, aunque se centra en aquellos rasgos que lo igualan con la lengua madre, el latín; si no influyó en España fue porque había en nuestro teatro otra semilla más arraigada y con más potencia para germinar.

6. *op. cit.*, p. 99.

7. *art. cit.*, p. 400.

8. Se le anticipó en interpretar tragedias griegas en idioma moderno el italiano Gelli, quien editó en verso la misma *Hécuba* en Florencia hacia 1519.

9. O *Hécabe*, como es denominada por Fernández-Galiano en su edición de la obra (Eurípides, *Tragedias troyanas*, Planeta, Barcelona, 1986) respetando el griego.

10. Para las adaptaciones teatrales, buen complemento será: T. S. BEARDSLEY, JR., *Hispano-Classical Translations printed between 1482 and 1699*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1970.

No hay constancia de que Pérez de Oliva utilizara de forma directa los originales griegos o se valiera de posteriores traducciones latinas, aunque cabe pensar en esto último como más probable, ya que hay indicios de que desconocía la lengua griega; a pesar de este dato, no faltan expresiones de sabor clásico.

Estuvo en su mente la idea de hacer de las tragedias griegas unas obras fácilmente inteligibles para cristianos del Renacimiento español y, sin aspirar a originalidad alguna, empleó sólo el fondo y parte de la forma de los escritores antiguos. De hecho, lejos del rigor filológico de la traducción y sin la libertad creativa de la imitación, el concepto de adaptación parece el más ajustado para definir estas piezas, lo que supone un respeto al argumento del modelo, al que se le añaden o suprimen datos de forma que se minimicen los efectos del salto cronológico y se adapten los modelos literarios, sobre todo en el estilo. Ya en el siglo XVIII, López de Sedano nos decía que "se deben considerar en cierto modo como originales, pues nuestro autor los vistió, mudó y reformó, sacando dos poemas arreglados y excelentes"¹¹. A ello se suma el Abate Lampillas al decir que "fuera del asunto tomado de Sófocles y de Eurípides, y alguna parte de la formación de la fábula, nada se halla de los originales griegos"¹².

Las dos tragedias revelan una concepción del teatro, pues en una época de gran indecisión dramática, Oliva se lanzó con paso firme, desechando la división en actos y la forma métrica. No podemos decir que su labor estuvo cuajada de aciertos; sin embargo, la pérdida de la religiosidad griega en las traducciones es un hecho perfectamente razonable y que habla del alto ingenio de Oliva, quien comprendió que un público cristiano no podía contemplar conmovido unas obras impregnadas de ambiente religioso ajeno. La solución fue sustituirlo por una especie de ambiente moralizante, con reflexiones de sabor cristiano diseminadas por todas sus escenas. En palabras nuevamente de López de Sedano, "se manejó con igual libertad en los demás particulares, suprimiendo algunas personas y aumentando otras, y sobre todo acomodando sus expresiones y afectos a las ideas comunes de los tiempos presentes"¹³. Sin duda fue un acierto la adaptación y, a pesar de los muchos obstáculos que se le cruzaron, "ni la comedia latina ni las dos tragedias pierden en sus manos ningún elemento dramático que deba estimarse

11. J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *Parnaso Español*, vol. VI, Librería de Antonio Sancha, Madrid, 1772, p. VIII (epílogo).

12. ABATE LAMPILLAS, *Ensayo Histórico-Apologético de la Literatura Española*, vol. VI, Blas Mieder Impresor, Zaragoza, 1784, p. 70.

13. *op. cit.*, p. IX (epílogo).

como esencial"¹⁴.

La crítica se ha dividido en torno al valor de la producción dramática de Fernán Pérez de Oliva y se alternan los juicios defensores de su obra (siendo vistos como poemas perfectos que guardan rigurosamente los preceptos clásicos y que elevan la robustez y el decoro de la prosa castellana) con los autores que no les conceden ninguna importancia al no haber producido efecto alguno en la marcha del teatro nacional, entregado entonces a un espíritu ajeno al de la antigüedad, y al quitar a los originales su peculiar frescura.

1.- La Venganza de Agamenón

Para el caso de *La venganza de Agamenón*, hemos de decir que siguió la disposición de la obra original de Sófocles y, en general, el orden de sus escenas (la que une a Electra con su madre es retardada por el autor cordobés), aunque se distancia en diversos detalles, comenzando por el propio título, y suprime buena parte del diálogo con la idea de hacer más rápido el desarrollo de la acción; dice Martínez de la Rosa¹⁵ que "su objeto se redujo a sacar de ella una hermosa copia, rehuyendo sujetarse con embarazosa esclavitud".

Esta adaptación, editada por vez primera en Burgos en 1528 por Juan de la Junta, vio otras tres ediciones a lo largo del siglo XVI (Burgos, 1531 -a cargo del propio de la Junta-; Sevilla, 1541 -por Juan Cromberger- y Córdoba, 1586, -dentro de la colección ya citada de Ambrosio de Morales-), lo que demuestra el interés suscitado por el trabajo de Oliva en su misma época. Con posterioridad vieron la luz las ediciones de López de Sedano -que recogía también la *Hécuba Triste*¹⁶-, la de Valero Chicarro¹⁷, la facsímil de Bonilla y San Martín¹⁸, la de

14. Henríquez Ureña, *art. cit.*, p. 491.

15. F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Apéndice sobre la tragedia española*, en *Obras de ...*, vol. III, B.A.E., tomo CL, Ediciones Atlas, Madrid, 1962, p. 92.

16. *Parnaso Español. Colección de Poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, vol. VI, Librería Antonio de Sancha, Madrid, 1772, pp. 191-311.

17. *Las Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva*, ed. Valero Chicarro, Imprenta de Benito Cano, Madrid, 1787.

18. BONILLA Y SAN MARTÍN, *Obras dramáticas del siglo XVI*, 1914.

William Atkinson¹⁹ y la de Peale²⁰. Esta es la tragedia del dramaturgo andaluz que más independencia mantiene con relación a su fuente clásica, conservando dos temas centrales como son el dolor irremediable de Electra y su gran deseo de venganza; todo lo demás parece girar en torno a ambos ejes.

El dolor de Electra (llamada Elecha en la obra de Oliva) comprende, a su vez, otros dos elementos, el recuerdo de su padre Agamenón y el rencor hacia su madre Clitemnestra y el padrastro Egisto, lo que se convierte para ella en algo obsesivo. Por otra parte, la venganza es la única evasión que le queda a Electra en su agonía y, aunque no es ella la más adecuada para llevarla a cabo, todos los actos de su vida quedan señalados por este deseo, acudiendo en busca del dios destructor por encima del dios misericordioso para que se restablezca la justicia. Junto a ella aparece la figura de sus hermanos, Chrisothemis, muchacha tímida que no osa apoyar a la hermana en su propósito vengador, y Orestes, quien sí sigue a Electra por dos motivos principales, la usurpación del trono y la muerte de Agamenón, centrando Oliva la atención, curiosamente, en el primer punto. La madre, Clitemnestra, es el punto de reunión de todos los odios y Oliva logra presentarla con rasgos de cinismo bastante conseguidos.

De todas formas, como es habitual en Pérez de Oliva y a pesar de la mencionada relación con el modelo, alteró en ciertos aspectos la tragedia griega, suprimiendo, como ya se ha dicho, buena parte del diálogo para agilizar el progreso de la acción; en lo que añadió al texto original, según Moratín, "peca muchas veces contra el buen gusto, se aparta de aquella grave sencillez que piden la situación y los personajes"²¹. Frente a esta opinión, Sedano opina que "el estilo de esta tragedia es tan excelente que por todas sus partes de armonía, elevación, pureza, dulzura y magestad, no sólo puede disculpar a nuestro autor de la falta del verso, sino aun competir con la más acendrada poesía"²² y Martínez de la Rosa dice que "lo que honra el saber y el buen gusto de Oliva es haberse imbuido perfectamente de las bellezas del original; (...) el estilo es terso, hermoso, lleno de nobleza y sencillez, con poquísimos lunares que le desluzcan; la dicción pura, rica y esmerada, (...) siendo la prosa en que está escrita sumamente fluida, apacible y

19. F. PÉREZ DE OLIVA, "Teatro", ed. W. Atkinson, *RHi* 69 (1927), pp. 583-623.

20. F. PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, ed. C. G. Peale, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, Córdoba, 1976.

21. L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Orígenes del Teatro Español*, en *Obras*, tomo I, Imprenta Aguado, Madrid, 1830, p. 163.

22. *op. cit.*, p. XI (epílogo).

sonora"²³.

También hallamos modificaciones en el tratamiento de los personajes; por ejemplo, Pílates, que en la obra de Sófocles era una figura muda, toma parte activa en la adaptación de Oliva; del mismo modo, el Ayo entra en la acción engañando a Clitemnestra con la narración de la muerte de Orestes, circunstancia que en el original sofocleo se debía a un vengador de Agamenón. Nos dice Atkinson al respecto que "la adición no es demasiado feliz en una obra que es ejemplo perfecto de la observancia de las unidades"²⁴, especialmente por el manifiesto deseo por parte del autor de acortar el diálogo en una dudosa aspiración por aportar rapidez, la cual desemboca, más bien, en la pérdida de algunas bellezas del texto.

Al mismo tiempo que suprimió mucho, también añadió bastante, y habría que ser condescendiente para reconocer que la pérdida quedó compensada con la ganancia; entre otras circunstancias aparece como novedosa la adición de la simulación de la llegada del cadáver de Orestes, pues parece no bastarle la falsa noticia del fallecimiento. Del mismo modo modifica la manera en que los horribles sueños afectan a Clitemnestra; pasan de portar una nueva esperanza para la oprimida contra los culpables de su tragedia a convertirse en una mera excusa para explicar la intranquila conciencia de la madre. Otro de los aspectos afectado por cambios es la función de los coros, que, si bien se conservan, pierden aquellos brillantes fragmentos del original para pasar a ser un simple personaje de segundo orden vinculado al dolor y la alegría de Electra, sustituyendo además las vírgenes por dueñas o criadas, más propias del teatro español.

Esa rapidez y esa simplicidad ahonda el efecto emocional de la *Electra* de Sófocles. A ello debemos sumar el que probablemente sea el cambio más importante introducido por Pérez de Oliva, su ideal religioso, pues evita hacer referencias a las deidades paganas y los personajes hablan de esta temática como si fuesen cristianos, pues la interpretación ha de ser adecuada al público lector. De igual manera, adapta ciertas costumbres y afectos a las ideas de la época por la diversidad de principios religiosos y morales, aunque no limita la alegría de Electra ante la consumación de su venganza, hecho que aparece prohibido entre los valores de su Europa contemporánea; dentro de este ámbito se tendría que considerar la circunstancia de que Oliva convierta la urna con las cenizas de

23. *op. cit.*, p. 92.

24. *art. cit.*, p. 412. La traducción a español corre a mi cargo, debiéndoseme disculpar tal osadía.

Agamenón en un ataúd que contenía un cadáver embalsamado, hecho que resulta anacrónico por la costumbre de la época tendente a la incineración, pero se debe disculpar por su afán de dar matiz cristiano a lo clásico.

No cabe obviar tales defectos, pero hay que atender a que más que como autor dramático actuó como un maestro de estilo, que conocía y amaba su lengua, la cual moldea a su antojo. Nos dice Bonilla: "Es también un alarde de estilo. [...] El habla castellana se desenvuelve aquí con viril y rotunda serenidad. Estamos muy lejos [...] de la vulgaridad que por entonces constituía el caudal dramático"²⁵.

2.- *Hécuba Triste*

Por su parte, para el segundo ensayo de Pérez de Oliva en el ámbito de la tragedia griega, *Hécuba triste*, compone una versión de la *Hécuba* eurípidea, en la que hizo las mismas alteraciones que en *La venganza de Agamenón* con respecto al original griego, dentro de un tema bastante cercano: de nuevo hay una mujer oprimida por circunstancias diversas que se revuelve en su debilidad para resolver ese conflicto vital.

Para López de Sedano²⁶ no alcanzó la perfección de la anterior, opinión no compartida por Alfredo Hermenegildo²⁷, quien considera que es una traducción bastante ajustada, superior incluso a la obra tratada con anterioridad, aspecto en el que coincide con Moratin²⁸ y Menéndez Pelayo²⁹. Del mismo modo, Crawford reconoce que está escrita de manera excelente y que es posible establecer comparaciones con las mejores obras de la época³⁰.

No publicada hasta 1586, en la edición ya mencionada de Morales, volvió a aparecer en las ediciones de López de Sedano, Valero Chicarro, Atkinson³¹ y Peale, todas ellas comentadas con anterioridad, así como en un raro ejemplar que,

25. Estas palabras las recoge Atkinson a partir de unas notas del propio Bonilla: *art. cit.*, p. 416.

26. *op. cit.*, id. pág.

27. *op. cit.*, p. 107.

28. *op. cit.*, p. 165.

29. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca de Traductores Españoles*, vol. IV, C.S.I.C., Aldus S.A. de Artes Gráficas, Santander, 1953, p.74.

30. J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, edición revisada con supl. bibliogr. de Warren T. McCready, Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1967, p. 161.

31. *ed. cit.*, pp. 624-659.

bajo el título *Tragedias de Eurípides*, presentó en 1821 la Universidad Nacional de México³².

La acción principal de esta pieza es la venganza de Hécuba en Polimnéstor y su dolor, en un lenguaje muy puro y un estilo admirable. Dentro de este excelente marco expresivo hemos de tratar como personaje central el dolor de Hécuba, debido a las desgracias acaecidas a sus hijos Policena (que debe ser sacrificada en honor al espíritu de Aquiles) y Polidoro (cuyo cadáver llega flotando hasta la playa). Tenemos ante nosotros una mujer noble sometida a dramáticas circunstancias, la cual, desastre tras desastre, va abandonando la esperanza para refugiarse en la muerte como único deseo.

Como en el caso anterior, el traslado de la obra griega no es fidedigna; el mismo Oliva lo dice en la portada de la obra: "Tomando el argumento y mudando muchas cosas"³³. Así pues, las situaciones cambian de orden y la doble trama, en lugar de aparecer escindida, es vista como una unidad: antes de la noticia de la pérdida de la hija, aparece el cuerpo de su vástago en la orilla del mar. Sin duda alguna, el personaje central es Hécuba, o, para expresarlo más correctamente, el dolor de Hécuba, angustiada por el destino de sus hijos; del mismo modo, la acción principal nace de su deseo de venganza, aunque la muerte de Polimnéstor no hará que el dolor se calme por completo. Además parece claro que al haber menguado en gran manera la extensión de la obra, las alteraciones, además de previsibles, han de ser abundantes.

Entre otras modificaciones, Oliva suprime el personaje de Taltibio, el mensajero que convoca a la reina al entierro de su hija y le narra cómo ésta encontró la muerte, así como el de la sirvienta que descubre el cuerpo de Polidoro. Ambos papeles son asumidos por el coro, cuya presencia en escena es recortada al mínimo, supliendo bastantes detalles de escenas extensas por medio de estas breves apariciones; entre otras funciones, hemos de tener en cuenta un añadido de gran ternura, el amortajamiento del cadáver de Polidoro a cargo de las dueñas que componen el coro, escena en la que el lenguaje de Oliva "alcanza delicadeza y ternura exquisitas". A esta sentencia prosigue Henríquez Ureña diciendo que "no abundan en la antigua prosa castellana ejemplos de dulzura igual a la suavidad sencilla, lenta, arrulladora, de la escena agregada por el maestro Oliva"³⁴. Completa estas palabras Hermenegildo al afirmar que "es el pasaje de mayor vuelo

32. pp. 379-429.

33. ed. Atkinson, p. 624.

34. *art. cit.*, p. 493.

lirico de toda la obra (...) y logró un trozo de auténtica poesía y ternura³⁵. Pero lo estropea Oliva al presentarnos la apertura del hoyo en que enterrarlo, hecho que ofende bastante a las costumbres griegas.

Otras innovaciones afectan al hecho de que Oliva nos muestra a una Hécuba que sólo presiente lo que ha de acontecer a su hija, mientras que en la obra de Eurípides ella es consciente de que va a morir; quizá nuestro público deseara que el interés por el desarrollo del argumento no fuese estorbado con noticias anticipadas. Este interés es medido por Oliva, que, frente al modelo, no muestra el cadáver de Polidoro de forma brusca, como había hecho Eurípides: aparece primero en el horizonte un bulto que flota, después se distingue un cuerpo desnudo y, por último, conocen ya al cadáver. Suprime de un plumazo, de la misma forma, los largos discursos pronunciados por Polixena en su defensa ante Ulises cuando éste viene a llevársela para el sacrificio.

Hallamos también un aspecto renovado por Oliva al respecto de la forma de afrontar los acontecimientos por parte de Hécuba; mientras en Eurípides, la protagonista jamás pierde el control de sí misma y su furia se encuentra concentrada en las escenas finales de la pieza, Pérez de Oliva nos muestra a una heroína desfallecida al bosquejar su plan de acción, por lo que su fortaleza nunca borra su femenina debilidad y su maternal ternura. Según la opinión de Atkinson, "en este detalle al menos Hernán Pérez presenta una psicología más delicada"³⁶.

Pero la más grave de las mutilaciones efectuadas por el autor español se halla en la supresión del desenlace; en su deseo de concisión, concluye con la absolución para Hécuba por parte de Agamenón tras sacar los ojos a Polimnéstor y nos priva de la escena final, cuando Polimnéstor, el cual no puede vengarse, entre maldiciones, predice la conversión de Hécuba en perra, así como las muertes de Agamenón y Casandra. Con esta carencia, en palabras de Moratín, "echó a perder el desenlace", pues tales pronósticos "dan a la catástrofe toda la fuerza, movimiento y perturbación trágica que en tales casos se necesita"³⁷. Por contra, lo elogia Martínez de la Rosa al decir que "en el teatro moderno parecería demasiado larga esa parte, colocada al fin, y el traductor español tuvo el tino de conocer que debía suprimirla, o cuando menos acortarla"³⁸. Quizá todo parecía a ojos de Oliva ajeno a la mentalidad de su época, así que suprime todo lo que careciera de interés

35. *op. cit.*, p.110.

36. *art. cit.*, p. 424.

37. *op. cit.*, p.164.

38. *op. cit.*, p. 94.

para su religiosidad y concluye así: "La sentencia está dada con aver se el hecho entendido, pues se debe aver por justa la vengança que se toma de quien no guarda la fe"³⁹.

Parece ser que tal conclusión no debió ser del agrado de Jerónimo de Morales, sobrino de Pérez de Oliva; así pues, su hermano Ambrosio, al editar las obras en 1586, incluye un insoportable pregón en boca de Agamenón a manera de final feliz, debiendo ser alabada la idea de Morales de habernos advertido de su adición, para que no se manche la figura del cordobés.

3.- *Comedia de Amphitrión*

Pasamos ahora al campo de la comedia, fruto de lo cual Oliva nos dejó la llamada *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules o Comedia de Amphitrión*, en palabras de Atkinson, "escrita más bien como un experimento"⁴⁰ o como un ejercicio literario en su lengua madre; en ella, como en su modelo latino, el *Amphitruo* de Plauto, se aborda el nacimiento del héroe griego *Heracles* (para los latinos *Hércules*)⁴¹.

En esta revisión del episodio mítico, nos dice Moratín que "parece que huye voluntariamente de las gracias de Plauto, y en lo que añade manifiesta poco gusto dramático, ningún talento cómico, y mucho deseo de filosofar y disertar fuera de sazón, dilatando o debilitando las situaciones de mayor interés"⁴². Otra opinión crítica, la de Martínez de la Rosa, nos advierte de que tal tipo de drama, entre los que nombra, junto al de Oliva, las adaptaciones de Villalobos y Simón Abril, "no tenían de españoles sino estar escritos en castellano, y no podían satisfacer el gusto y el anhelo de la nación, porque no retrataban sus costumbres"⁴³. Por otra parte, según la opinión de Menéndez Pelayo⁴⁴, "no se propuso hacer una traducción literal, por cuya razón se atrevió a introducir algunas

39. ed. Atkinson, p. 659.

40. *art. cit.*, p. 400.

41. Curiosamente es pasada por alto en el estudio de Örjan Lindberger, *The transformations of Amphitryon*, Almqvist & Wiksell, Estocolmo, 1956, donde sí alude a las adaptaciones sobre el mismo tema realizadas por Villalobos y Timoneda.

42. *op. cit.*, pp. 160-161.

43. F. MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Apéndice sobre la comedia española*, en *Obras de ...*, vol. III, B.A.E., tomo CL, Ediciones Atlas, Madrid, 1962, pp. 204-205.

44. *op. cit.*, pp. 72-73.

alteraciones, no siempre felices, en el texto latino", añadiendo un poco más tarde que "faltando a la veneración, siempre debida a los modelos de la antigüedad, intercaló trozos propios, que son casi siempre impertinentes añadiduras", y concluye que "los defectos señalados (...) están compensados por las bellezas de su estilo, en general fácil, correcto y elegante"; para Henríquez Ureña "la debilidad de esta producción de Oliva está en su escasez de vigor cómico"⁴⁵.

La edición más temprana apareció en tiempo anterior a 1525⁴⁶, aunque no señalaba la fecha ni el lugar de edición. Como en el caso de las anteriores, es editada por su sobrino Ambrosio de Morales en 1586, edición que fue reimpresa dos siglos más tarde en Madrid por Valero Chicarro (1787); igualmente se tiene constancia de una edición crítica dada a la luz en Alemania a finales del siglo pasado⁴⁷ y de las dos ediciones del presente siglo a cargo de Atkinson y Peale.

La acción teatral comienza cuando, ausente Anfitríon en una lucha contra los tebeleos, Júpiter, ayudado de Mercurio, se hace pasar por aquél con la intención de pasar la noche con Alcumena, a la que desea con fervor y de la que no hubiera obtenido los favores sin ayuda del engaño. Mientras Júpiter está dentro de la casa, llega del campo de batalla un criado de Anfitríon avanzando la noticia de la cercana vuelta victoriosa de su señor, momento en el que encuentra a Mercurio, disfrazado de este mismo criado, lo que provoca una situación hilarante que lleva al criado a casi creerse loco y a huir con rapidez al lado de su señor para contarle lo que ocurre.

Consumado por Júpiter su deseo, se marcha de allí tras contarle a Alcumena muchos acontecimientos de la batalla sostenida por Amphitrión; pronto entra en escena Amphitrión, anhelante de encontrar a su mujer y convencido de que su criado, Sosia, no está cuerdo. Sorprendido queda Amphitrión cuando ve que su esposa, que ya está embarazada, no se alegra en especial de su llegada. Desde aquí se suceden los malentendidos, pues algunas de sus pruebas son rebatidas, ya que Júpiter se había cuidado de trucarlas.

45. *art. cit.*, p. 487.

46. Esto lo sabemos porque de esa fecha data el catálogo de Fernando Colón, donde ya aparece incluida: "Es en 4º y diomelo el mesmo autor en Sevilla, a 27 de Noviembre de 1525" (A. M. HUNTINGTON, *Catalogue of the Library of Ferdinandus Columbus*, New York, 1905); frente a ello, Moratín (*op. cit.*, p. 160) la sitúa en 1529.

47. *Der spanische Amphitrión des Hernán Pérez de Oliva*, ed. Karl von Reinhardt-toettner, Munich, 1886.

Aprovecha Júpiter, aún camuflado, para volver junto a Alcumena y deshacer las injurias y dudas sobre su honestidad vertidas por el verdadero esposo, para poder estar él de nuevo con la mujer, quedando de nuevo Mercurio como custodio.

Regresado Amphitrión, tras unos enredos, aparece Júpiter a ver qué ocurre, con lo que se enreda más la trama, pues ahora hay dos Amphitrones. Sosia confirma que el verdadero es el que acaba de salir de la casa y que el otro (el realmente verdadero) no es más que un encantador. Tras producirse una breve disputa verbal entre Júpiter y Amphitrión, Blefarón, piloto de la nave, es escogido como juez para dictaminar quién ha de ser el esposo de Alcumena. Viendo, tras haber investigado, la dificultad para establecer la verdad, Blefarón se entra a comer, dejando desamparado a Amphitrión.

Llega, al fin, Náucrates, primo de Alcumena, junto al atormentado Amphitrión, que está planeando su venganza, y se propone entrar en la casa, lo que consigue por decisión de Júpiter. Mientras Amphitrión se lamenta de los sucesos que está viviendo, se produce el regreso de Náucrates, quien vuelve atónito para contarle lo que ha visto dentro de la casa, ya que ha asistido al nacimiento de Heracles e Ificles, momento en el que una voz desconocida anunció que el nacido primero era hijo de Júpiter y el otro de Amphitrión. Del mismo modo, hallamos en este relato uno de los episodios más celebrados y repetidos de la infancia del héroe, cuando vence desde la cuna a las dos culebras, si bien aquí no se alude a Hera como la causante de esta prueba.

Aunque en principio Amphitrión se muestra incrédulo, Náucrates lo convence de la veracidad de sus palabras y, por fin, descubre que Alcumena ha sido engañada, pero que en ningún momento obró con mala intención hacia él, entendiéndolo que todo se ha debido a que Júpiter se valió de su poder para alcanzar su placer.

De Plauto permanecen el asunto y las líneas generales del desarrollo, así que son diversas las innovaciones introducidas por Pérez de Oliva en el argumento plautino, las cuales se resumen, principalmente, en diversos hechos. A la desaparición de la división en actos y a la pérdida de la unidad de tiempo, se une que, en primer lugar, Oliva desarrolla la escena inicial entre Júpiter y Alcumena (en la obra de Plauto todo aparece narrado por Mercurio en un largo prólogo aquí suprimido).

Por otra parte, la obra española nos muestra aquello que suponemos que transcurría en el fragmento desaparecido en la obra latina, con la burla de Mercurio a Amphitrión, la disputa entre los dos Amphitrones y la intervención de Blefarón como mediador para intentar esclarecer quién es el verdadero.

Igualmente novedoso en la creación de Oliva es el cambio de la esclava Bromia por Náucrates, el pariente que Amphitrión buscaba para que le sirviera de testigo, aunque la función que cumplen en ella ambos personajes es prácticamente similar, anunciar a Amphitrión lo que ocurre durante el parto de Alcumena; de todas maneras, el papel en la obra de Oliva es muy ampliado, ya que en el original era sólo un nombre. También desaparece Tésala, de muda y mínima intervención.

Al margen de las modificaciones en el reparto, cabe destacar también que inserta por su cuenta algunas disquisiciones que rompen el diálogo, al tiempo que son extrañas a la acción; por ejemplo, para consolar la pena que produce a Alcumena la partida de Júpiter, pone Oliva en boca del dios una larga arenga sobre la necesidad de la guerra. Aún más chocante para la unidad de la obra es un cuento narrado por Sosia mientras marcha Alcumena para buscar la copa real, tratando sobre un hombre que insistía en que estaba muerto y que por ello no tenía que comer, hasta que un sobrino, que se presenta como cadáver, le convence de que lo único que conseguiría con su actitud sería pasar hambre; no cabe duda de su ingenio, pero, como dice Henríquez Ureña, está "intercalada inhábilmente en el diálogo"⁴⁸ y, para Atkinson, "ofende gravemente el sentido de la proporción tan querido para la mente clásica"⁴⁹.

Además también modifica el desenlace de la pieza; si bien en la obra de Plauto Júpiter se excusaba directamente ante Anfítrión por haber cometido adulterio y recibía el perdón al ver Anfítrión que no debía quejarse de tener a Júpiter como rival, Pérez de Oliva altera profundamente esta circunstancia en su tratamiento mítico: en esta versión aparece un final característico del punto de vista de un escritor cristiano del Renacimiento, ya que Amphitrión no se apacigua, protesta ante la ocurrencia del olímpico gobernante y expresa su deseo de ofrecerle batalla a aquel que le ha agraviado; para combatirlo, "algún dios santo y bueno destes malos nos dará vengança"⁵⁰.

Por otra parte, del mismo modo que en el modelo latino, mantiene Oliva que el gemelo de Heracles había sido concebido con anterioridad a la partida de Amphitrión a la batalla, pues a lo largo de la obra se ve que Amphitrión no tiene relaciones con ella y, además, cuando él llega, siendo el día siguiente del ardid tramado por Júpiter, ya encuentra a Alcumena embarazada y próxima a dar a luz; frente a esto hemos de atender a otras fuentes importantes en la transmisión del

48. *art. cit.*, pp. 487-488.

49. *art. cit.*, p. 402.

50. edic. 1586, p. 74 vto.

ciclo de leyendas de Hércules, las cuales hablan sólo de una noche de diferencia en la concepción de los gemelos.

El gusto manifestado por lo pintoresco, por la profusión de detalles, se debe, según Atkinson, "a la necesidad de complementar a la imaginación en una obra destinada a ser leída en lugar de representada, donde la página impresa debe reemplazar la palabra pronunciada y la acción escénica"⁵¹. En sus mismas palabras, debemos atender al hecho de que "el temperamento de un autor puede ser juzgado tanto por su elección de temas como por su tratamiento de los mismos"⁵².

En el caso de Oliva, cabe considerar que con sus arreglos, si desaparecen ciertas cuestiones ingeniosas, éstas son suplidas por otras no menos dignas del propio Plauto. A pesar de la tópica gravedad que se le ha venido atribuyendo al cordobés, ciertas escenas ganan en humor en sus manos. De hecho, en la reinterpretación de Sosia, hemos de ver ciertas similitudes con el personaje de Sancho Panza⁵³, lo que acrecienta el efecto cómico, y es un personaje que sale mejorado de las manos de Oliva.

51. *art. cit.*, pp. 405-406.

52. *art. cit.*, p. 407.

53. Aunque no debemos olvidar que éste es cerca de 80 años posterior, es decir, que la visión de Oliva no procede de Cervantes.