

LA GUERRA TEATRAL EN LA *COMEDIA DEL SACO DE ROMA*, DE JUAN DE LA CUEVA: DRAMA Y ESPECTÁCULO*

Dann CAZÉS GRYJ

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

dann.cazes@gmail.com

Resumen: En este texto se estudia la *Comedia del saco de Roma*, de Juan de la Cueva, y la forma en la que este poeta dramatiza la materia bélica. Se consideran los episodios y acciones que Cueva selecciona, así como los recursos dramáticos y escénicos de los que se vale para componer un texto destinado desde su concepción a la representación en el teatro. Para ello, se toma en cuenta las características generales de los corrales de comedias, tipo de espacio teatral para el que se compuso este drama, y los aspectos de la puesta en escena potencial que es posible identificar en el texto escrito. La idea es reconocer los medios y las estrategias que usa Juan de la Cueva para la representación teatral de la guerra. Finalmente se busca abonar al conocimiento de lo que podría denominarse una “poética teatral de la guerra”.

Palabras clave: *Teatro bélico, teatralización de la guerra, poética teatral de la guerra, Juan de la Cueva, Guerra en el teatro áureo.*

Abstract: (THE THEATRICAL DRAMA IN *COMEDIA DEL SACO DE ROMA* BY JUAN DE LA CUEVA: DRAMA AND PERFORMANCE) This article studies the way in which Juan de la Cueva dramatizes war topics in his *Comedia del saco de Roma*. By considering the episodes and actions this playwright chooses to include, I explore the theatrical resources he uses to compose a text conceived for its performance on a stage. To achieve this, I start by examining the general aspects and attributes of the *corral de comedias*, the type of theatrical space for which this play was written; I also specify the staging components that can be identified in the written text of the play. The objective is to recognize the means and strategies Juan de la Cueva uses for representing

* Este texto es producto de las actividades del proyecto de investigación “Teatro y política en tiempos del (pos) Covid-19 (subproyecto ‘Conflictos, política y enfermedad en la escena áurea’)”, realizado dentro de la línea de generación del conocimiento “Construcción de Significado en Artefactos Estéticos Culturales: Teorías, Textos y Teatralidades” del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. El proyecto cuenta con financiamiento de la Universidad.

war theatrically, and to contribute to the study of what could be called the “theatrical poetics of war”.

Key words: *War drama, Staging war, poetics of war in theatre, Juan de la Cueva, war in Spanish classical theatre.*

En las siguientes páginas me propongo estudiar cómo se componen y presentan aspectos relacionados con la guerra en la *Comedia del saco de Roma* de Juan de la Cueva, pieza preloquista, y una de las primeras obras de la España moderna centradas en la temática bélica. La idea es identificar elementos, formas y recursos teatrales, así como estrategias compositivas, usados para dramatizar lo bélico en el teatro español en su camino hacia la formación de la Comedia Nueva.

Hablar de la guerra en el teatro moderno español obliga a tener presentes aspectos diversos, que van desde cuestiones contextuales históricas, sociales, políticas, culturales o ideológicas, hasta otras relacionadas con las concepciones estéticas, las normas compositivas, las prácticas escénicas o las convenciones teatrales del periodo. De manera particular, implica considerar aspectos del montaje escénico y las dificultades de tipo técnico, siempre teniendo en cuenta cuestiones de tipo estético, e incluso ético, relacionadas con la representación sobre las tablas de acciones y hechos bélicos. Hay que recordar, primero, que toda obra de teatro está pensada desde su concepción para ser representada en escena por un grupo de actores, sobre un tipo de escenario con características particulares, y ante un espectador colectivo. Así pues, una obra teatral se compone para presentar su trama, personajes, etc. mediante los recursos escénicos de la época de su composición. Estos recursos se usan según las convenciones de escenificación del periodo, siguiendo las concepciones estéticas, y a partir de la cosmovisión, ideología y cultura particulares del tiempo de creación del drama.

Es a partir de consideraciones como estas que, por ejemplo, George Peale estudia las batallas —“la experiencia definitoria de la guerra”— en el teatro de Vélez de Guevara, y señala los problemas de su dramatización y representación: problemas de tipo ideológico, por la discusión amplia y cambiante que en la época se daba sobre la justificación de la guerra; de tipo poético, pensando en la necesidad de una escenificación verosímil del combate que, además, se apegara al decoro del espectador; y problemas prácticos, relativos a las posibilidades (y necesidades) escenográficas, el tamaño de los

teatros, el presupuesto de la compañía teatral¹. Así, la escenificación de la batalla se enfrenta, primero, con la dificultad bien práctica de subir al tablado un contingente suficiente de actores para representar soldados y ejércitos, algo que depende de las limitaciones espaciales, así como del acceso a un número adecuado de representantes. También problemática es la escenificación por las condiciones particulares de cada espacio escénico (el espacio físico en el que se da la representación), que en algunos casos puede no tener accesos o componentes necesarios para que se represente un combate de forma efectiva. Muy importante es considerar lo que implica mostrar acciones violentas en un teatro como el aurisecular que, por lo general, aunque no siempre, evitaba ofrecer aspectos desagradables u horrorosos a la vista del espectador, siguiendo lo que aconsejaba Horacio². Ante este tipo de limitaciones, los poetas áureos suelen valerse de recursos como el de personajes que narran la acción bélica como algo que ocurre frente a sus ojos en un lugar dramático (el de la ficción) evocado en alguna de las áreas contiguas al tablado, o bien narrarlas como algo que ya sucedió. También se valen, como observa Kirschner³, de introducir en escena un número limitado de actores (“los que se pueda”, “los más que pudieran”, suelen pedir las acotaciones) que representan a un colectivo mayor, a manera de sinécdoque (una convención importante y recurrente en el teatro de esa época). Otra estrategia para la representación de batallas, que se identifica en las acotaciones de los textos escritos, es la de recurrir a una sucesión de entradas y salidas rápidas al tablado, de personajes en actitud belicosa, atacando, persiguiendo, huyendo, “acuchillándose” y lanzando estocadas.

Pero la batalla no es el único componente bélico que se dramatiza en el teatro áureo. Si se considera la gran importancia que la vida militar y la actividad guerrera tenían en la España de los siglos XVI y XVII, y su consecuente presencia —por motivos ideológicos y propagandísticos— en diversas manifestaciones artísticas y literarias de la época (al grado que puede

¹ Peale, 2007, pp. 49-51. Teresa Kirschner explora aspectos de la escenificación de la batalla en el teatro áureo, en diversos artículos (ver la bibliografía final). Entre los estudios recientes que se ocupan de la representación de lo bélico en el teatro áureo, se encuentran los de Estaban Naranjo, 2018, e Izquierdo Domingo, 2018.

² “O la acción ocurre en escena o se relata lo ocurrido. / Las mentes tardan más en impresionarse con lo oído / que con lo que está sujeto a los fieles ojos y lo que / el propio espectador se cuenta a sí mismo. Ahora bien, / no saques a escena lo que debería pasar fuera, y aparta / de la vista bastante que luego sea narrado vívidamente; / que Medea no degüelle a sus hijos ante el pueblo / ni el impío Atreo cocine a la vista entrañas humanas / ni Procne se convierta en ave, Cadmo en culebra. / No me creo exhibiciones de esa clase y me repugnan” (Horacio, *Arte poética. Epístola a los Pisones*, vv. 179-188).

³ Kirschner, 1994.

hablarse de una “cultura de la guerra”⁴, no debe sorprender que elementos de esa realidad sean materia presente en las obras de teatro de diversos géneros. Puede decirse que casi no hay drama, desde el comienzo de la actividad teatral en la Península, en el que no se encuentren elementos relacionados con la guerra: personajes de la vida militar, referencias a la guerra, el uso de vocabulario bélico⁵. Las comedias de capa y espada, por ejemplo, cuyas tramas son de amores, celos, engaños y confusión, tienen como protagonistas a “caballeros particulares”⁶, esto es, personajes de la nobleza, pertenecientes, por ello, a familias de origen guerrero; y a menudo estos personajes tienen sus propias andanzas militares. Así, por ejemplo, en *La dama duende* de Calderón, don Manuel Enríquez y don Juan de Toledo fueron compañeros de armas en Piamonte. Hay dramas históricos que presentan y glorifican las hazañas o virtudes bélicas de personajes del pasado español (reales y legendarios), como *Más pesa el rey que sangre*, de Vélez, que trata de la heroica defensa de Tarifa por parte de Alonso Pérez de Guzmán. En otras, lo bélico se usa con un sentido alegórico, como en el *Coloquio Segundo* de González de Eslava, en el que se habla de una armada que va a la guerra, pero esa guerra tiene un simbolismo espiritual. Varias comedias y tragedias incluyen escenas bélicas que pueden, o no, tener importancia estructural o dramática; *La gran Semíramis* de Virués, por ejemplo, inicia con una batalla en escena, pero la trama se desarrolla por otros caminos; o bien *La vida es sueño* de Calderón y *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope, cuyas tramas derivan en y se resuelven con combates o rebeliones. Incluso una obra como la *Santa María de Pazzi*, de Diamante, tiene una escena de combate como parte de una trama secundaria, que nada tiene que ver con la monja protagonista y su vida en el convento, o siquiera con la vida de la santa histórica⁷. De los dramas que desarrollan más o se centran en una temática bélica, hay obras que satirizan la vida militar, como *Soldadesca* de Torres Naharro; otras dramatizan cercos (*La Numancia cervantina*), campañas de conquista o invasión (*El Arauco domado* de Lope), saqueos de ciudades

⁴ García Hernán, 2006.

⁵ Ver Burgillos, 2013.

⁶ Así lo define Francisco Bances Candamo hacia finales del siglo XVII, 1970, p. 33.

⁷ Hay que señalar que la escenificación de combates o enfrentamientos bélicos tendría de sí un atractivo particular para el espectador áureo, por aportar a la variedad que se esperaba en una obra de la Comedia Nueva, pero también por la tensión y emoción que podrían suscitar el espectáculo y la acción. En lo que toca a obras como la mencionada de Diamante, la inclusión de escenas de este tipo, tramas ajenas a la central o la gran espectacularidad escénica sería importante para acrecentar el interés de la obra, considerando sobre todo la dificultad de que protagonistas de virtud o santidad probadas de principio a fin pudieran dar lugar al desarrollo de conflictos de gran interés dramático (ver Teulade, 2008, p. 87 y Cazés, 2014, pp. 113-114).

(*El saco de Roma* de Cueva). En otros dramas, aunque prominente, el hecho bélico parece solo ser el contexto en el que se desarrolla la trama principal, como en *El mejor rey en rehenes* de Vélez, cuya acción se lleva a cabo durante la Cruzada del rey Luis IX de Francia; por un lado, esta obra se ocupa de presentar al monarca como santo, pero principalmente desarrolla una trama amorosa de comedia palatina. Por su parte, *La exaltación de la Cruz* de Calderón, que dramatiza la campaña en la que Heraclio recuperó la Santa Cruz de manos de los persas, da más importancia a aspectos sagrados y doctrinales, y dramatiza la vida de san Anastasio mártir. Obras como estas bien podrían decirse comedias bélicas vueltas “a lo divino”.

En las obras de temática bélica, además de las escenas de combate, se desarrollan otros episodios relacionados con sucesos de campañas militares, y sin duda hay que tomarlos en cuenta para tener una visión más amplia sobre la dramatización de la guerra en el teatro de la España moderna. A continuación, se verá cómo se componen y presentan algunos de los aspectos bélicos en la comedia de Cueva. Para esto, importa contemplar los sucesos y acciones dramatizados, la construcción dramática y la manera en que parece planteada su representación escénica potencial para un escenario del siglo XVI. Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que solo se tiene acceso a esta obra mediante la lectura del texto escrito, y por ello solo se puede especular sobre el montaje a partir de lo que se identifica en el aparato didascálico —las indicaciones escénicas implícitas y explícitas que registra el dramaturgo—⁸, y según lo que puede identificarse en la pieza en relación con las convenciones de escenificación en la época. También hay que tener presente que la obra de Cueva tiene pocas didascalías, y son principalmente implícitas (sugeridas por los parlamentos de los personajes); las escasas y poco precisas indicaciones explícitas se encuentran en los argumentos al inicio de cada jornada. Esto obliga a hacer muchas suposiciones.

1. La comedia y el espacio de representación

La *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto emperador Carlos Quinto* se publica en 1583 en la *Primera parte de comedias y tragedias* de Juan de la Cueva (el volumen tiene una segunda edición en 1588). En las primeras tres jornadas, se dramatiza el sitio que las tropas imperiales de Carlos V, lideradas por el francés Carlos de

⁸ Ver Hermenegildo, 1991.

Borbón, pusieron sobre la ciudad de Roma en 1527, y el subsiguiente ataque y saqueo que llevaron a cabo soldados y mercenarios, ávidos de acción y deseando el pago que se les debía, con autorización de los altos mandos militares⁹. Su cuarta jornada, desligada de la acción anterior, se ocupa de la coronación del emperador Carlos V en Bolonia. La trama bélica presenta tres momentos principales, cada uno desarrollado en un espacio general diferente:

- 1) En el real del ejército imperial, se reúne un consejo de guerra para discutir la legitimidad y necesidad de atacar; los soldados insisten en asaltar la ciudad; un mensajero del enemigo pide piedad y negociar la paz.
- 2) Frente al muro de la ciudad, y luego dentro, se da el asalto, con escenas de enfrentamientos o saqueos, en las que se muestra el proceder deshonesto de algunos soldados atacantes, y el arrojo y honor de otros.
- 3) En un área fuera de la ciudad, donde se dio combate, tras el final del asalto, se hace un recuento de los estragos; dos soldados pelean, pero son interrumpidos por la autoridad, quien juzga el mérito del enfrentamiento entre los implicados, e impone un castigo. Un mensajero del enemigo pide nuevamente piedad para la ciudad.

Según indica el texto, *El saco de Roma* se representó en 1579 en el corral de la Huerta de Doña Elvira, en Sevilla, espacio donde se montaron varias obras de Juan de la Cueva. La puesta en escena de esta estuvo a cargo del actor Alonso Rodríguez¹⁰. Aunque no hay datos sobre las características específicas de este teatro, puede suponerse que en lo básico sería como otros corrales, es decir, un espacio basado en un patio abierto con un tablado elevado sin embocadura ni telón de boca, con la posibilidad de acomodar espectadores por tres de sus lados. Al fondo, un edificio (la fachada del teatro) oculta el vestuario de las mujeres en el nivel del escenario. En este nivel, una o dos

⁹ Sobre la historia del saqueo de Roma, ciudad santa y sede pontificia, como resultado de la rivalidad entre Carlos V y Francisco I de Francia, y las implicaciones políticas, culturales y morales del suceso, pueden verse los estudios de Vian Herrero, 2006 y de Burguillo, 2010 (particularmente el capítulo 10, pp. 593-615). Este último ofrece un panorama del tratamiento literario del suceso, así como un análisis sobre el tratamiento dramático que hace Cueva de la historia, la guerra, los personajes. Ambos estudiosos señalan cómo Cueva configura una “verdad dramática” no del todo fiel a los hechos históricos, en función de presentar una concepción heroica y positiva de los españoles.

¹⁰ Cueva, *El saco de Roma*, p. 464. Uso la edición de Burguillo, de 2010. Cuando cito obras de teatro, en las referencias indico la jornada o acto en números romanos y a continuación, en arábigos, el número de versos o de página, según sea pertinente. Las acotaciones se escriben en cursivas, y refiero al número de verso inmediatamente posterior a estas. En lo relativo a Alonso Rodríguez, se sabe que representó 3 obras de Cueva, como consta en la edición de *Primera parte* de sus obras (Burguillo, 2010, p. 103).

entradas a cada lado del edificio, cubiertas por puertas o cortinas, sirven para el paso de los actores, y un espacio central cerrado por cortinas que se corren para revelar sorpresivamente algún decorado, lienzo o personajes (el espacio de las apariencias). Por encima del vestuario, uno o dos niveles de balcones (primer y segundo corredores), donde podía representarse, por la elevación, un balcón, una muralla, una torre, una montaña¹¹. Shergold estudia algunas obras de Cueva que se representaron en el Corral de Doña Elvira¹², y a partir del aparato didascálico supone que el escenario al menos tendría un corredor. Duda de si el tamaño del tablado sería suficiente como para escenificar combates a caballo, como pide uno de los dramas, o si los animales eran solo sugeridos para que el espectador los imaginara. Especula sobre la posibilidad de que se usaran ventanas reales para ciertas escenas o si se trataba solo de cortinas que se abrían en el corredor (como se usarán en el teatro posterior). Supone que en el tablado habría algún escotillón o trampilla que comunicaba con el área bajo éste. También identifica el uso de indumentaria, sillas y mesas, y accesorios del actor.

2. El entorno bélico

Es, entonces, un espacio con estas condiciones para el que se concibió *El saco de Roma*, y sobre el cual se componen y presentan los aspectos diferentes de la guerra. La primera jornada, según indica el argumento, desarrolla su acción en el campamento del ejército imperial, donde se reúnen el general Borbón, el capitán Morón y don Fernando Gonzaga, para sostener el consejo de guerra. También desde el inicio hay un Guarda, cuya presencia solo

¹¹ Arellano, 1995, pp. 69-83. Puede verse la reconstrucción virtual de un teatro en *El corral del Príncipe* (Ruano/Canseco, 2000; las imágenes se encuentran también en línea). Varios estudiosos se han ocupado de identificar espacios teatrales de la España aurisecular, y han aventurado reconstrucciones de las estructuras, formas, materiales, tamaños, recursos, aforo, etc. de algunos, a partir de información de archivo de datos comerciales, técnicos, planos urbanos, arquitectónicos (cuando los hay), e incluso a partir de acotaciones en obras, que permiten imaginar las condiciones de los teatros. También, a partir del aparato didascálico, se han hecho estudios sobre las convenciones de escenificación en corrales públicos, en teatros palaciegos o espectáculos en las plazas. Para lo pertinente ahora, remito a los estudios de Shergold (1967), Allen y Ruano de la Haza (1994), Ferrer-Valls (2003) y los editados por Pedraza Jiménez, González Cañal y Marcello (2006).

¹² Shergold, 1955. Sobre este corral, Bolaños Donoso aporta información histórica (1995 y 2001). Me parece pertinente remitir al estudio de Reyes Peña (2014), quien propone la reconstrucción del Corral de Don Juan, otro teatro sevillano, y especula sobre cómo pudo haber sido en este teatro el montaje de *El viejo enamorado* de Cueva.

se hace evidente en el texto hasta más adelante¹³. Como el tablado del corral prescinde mayormente de elementos de escenografía, la forma de componer el espacio en que se reúnen estos personajes se basa sobre todo en el poder evocador de la palabra y algunos componentes del montaje, como el vestido o los accesorios del actor¹⁴. El espectador identificaría a los personajes principalmente por su indumentaria. Según lo que se indica de estos en la lista de “personas” y en el argumento, los primeros tres se presentarían vestidos como nobles y altos mandos en campaña militar, según códigos que reconocería el espectador de la época: tal vez con capas, tocados con adornos, algunas insignias para identificar sus rangos, bandas, bastones de mando; definitivamente, al menos llevarían espadas ceñidas. El Guarda y otros soldados que entran a lo largo de la jornada (y de la obra) llevarían, de igual forma, tocados o cascos y tal vez también capas, todo menos llamativo que la indumentaria de los comandantes. Principalmente, su calidad de soldados se identificaría por sus armas (espadas, lanzas, escudos, ¿arcabuces?)¹⁵. Los soldados de los diferentes ejércitos se distinguirían por su indumentaria, como explica el español, Farias, cuando habla de su encuentro con los lansquenets (mercenarios alemanes) que asaltaban un convento: “[...la monja,] como me vio diferente [a los luteranos...] / en el *hábito* y postura [...]”¹⁶. En la puesta en escena, probablemente la distinción sería mediante alguna banda de color.

La indumentaria y la utilería, que en primer lugar sirven para caracterizar y distinguir personajes, en esta obra son también elementos importantes para componer el entorno bélico sobre el espacio desnudo del tablado, por la presencia predominante y variada de personajes con vestidos militares de diversos rangos (capitán, general, soldado) o de diferentes ejércitos (españoles, alemanes, romanos), y que portan algún arma. Hay, sin embargo, otros recursos, escénicos y textuales, que sirven para componer este entorno y sus características, como los sonidos producidos fuera de la vista del espectador, las acciones de los personajes o la posición y movimientos de los actores sobre el tablado, además, por supuesto, de los parlamentos.

La lectura de la obra permite pensar que Borbón, Gonzaga y Morón, tras entrar al tablado, se posicionarían en un área donde dominarían el espacio,

¹³ Cueva, *El saco de Roma*, I, v. 185. Así lo identifica e indica también Burguillo en su edición, y opina que el Guarda estaría al fondo (n. 1 de acotación).

¹⁴ Ver Ruano de la Haza, 1988.

¹⁵ Según Rodríguez Cuadros los capitanes llevarían colete largo o casaca de piel con mangas, sombrero con plumas, cadenas, bandas y sortija. En obras posteriores está la figura del soldado ridículo, que llevaría andrajos embutidos en paja, lanza y garrocha, banda sucia y anteojos (2000, pp. 134-137).

¹⁶ Cueva, *El saco de Roma*, III, vv. 892-893. El énfasis es mío.

dado que son ellos quienes llevan la acción principal de la jornada; el Guarda que los acompaña probablemente se quedaría al fondo, cerca de la puerta del vestuario, para vigilar y bloquear el paso de otros al área donde se lleva a cabo el consejo. Así sucede cuando impide el paso al mensajero romano¹⁷. Su presencia, posición y acciones según protocolos militares colaborarían, de esta forma, en la composición del entorno y la verosimilitud a la escena.

En lo que toca a los componentes auditivos, se sabe que en dramas posteriores se usan trompetas y cajas (tambores militares), u otros sonidos, para indicar el inicio o final del combate o la llegada de un ejército. En *El príncipe constante* (1636), por ejemplo, el arribo de la armada portuguesa a la costa se anuncia con un “*toque a desembarcar*”, seguido de la salida a escena del protagonista y de soldados¹⁸; este sonido probablemente incluiría el de tambores bélicos. Aunque en la comedia de Cueva no hay indicaciones explícitas sobre el uso de instrumentos en esta forma, hay un “Atambor”, personaje que hace sonar la caja para ordenar el final del ataque (“Don Fernando: [...] Atambor, toca a recoger gente”)¹⁹, o para anunciar un bando a las tropas. Probablemente es también el que toca la orden para retirarse al final de la primera jornada. No sería equivocado pensar que en el montaje de *El sacco de Roma* se recurriera al Atambor en ocasiones diversas y para usos variados.

Así pues, lo que podría haber presenciado un espectador en el Corral de Doña Elvira, sería tal vez lo siguiente: con el tablado vacío, se escucha el toque de una caja, y a continuación los personajes salen a escena. Este sonido marcaría el inicio de la representación y también ubicaría la acción en un entorno bélico, por la asociación de las cajas con la actividad militar y la guerra. Probablemente el Guarda sería el primero en salir al tablado, tal vez como escolta de los otros, o también para levantar el paño en la entrada (si lo hubiera) y dar paso a los comandantes; luego permanecería en ese lugar, vigilando. De esta forma, se escenifica una acción que establece, mediante un acto de protocolo, el rango de cada personaje y el tipo de relación entre estos, y soluciona una cuestión práctica del montaje.

Mientras Borbón, Morón y Gonzaga debaten sobre si deben cometer el sacrilegio de atacar Roma, ciudad santa (y provocar la ira divina), o enfrentar el motín de sus tropas inconformes²⁰, Escalona y Avendaño, soldados españoles, salen al tablado. Tal vez llegarían por la misma puerta que los primeros, dado que las entradas al fondo sugieren comunicación con áreas dramáticas contiguas

¹⁷ Cueva, *El sacco de Roma*, I, vv. 185-224.

¹⁸ Calderón, *El príncipe constante*, I, v. 459.

¹⁹ Cueva, *El sacco de Roma*, II, v. 675.

²⁰ Cueva, *El sacco de Roma*, I, vv. 1-112.

evocadas fuera de la vista del espectador: una puerta comunicaría hacia el real, y la otra al camino que lleva a la ciudad sitiada. Estos soldados interrumpen la reunión para insistir en que se permita saquear Roma²¹. Mediante los intercambios verbales, se informa explícitamente que el lugar de la acción es el campamento militar durante el cerco; también se explicita la situación dramática y la tensión que se provoca por el debate sobre la incursión militar. Por la segunda puerta, llegaría el Mensajero romano²², identificado por sus armas, su vestido y por una banda de color diferente a la de los otros soldados. Borbón ordena que entregue sus armas al Guarda antes de acercarse²³; la acción es adecuada para recibir enviados del enemigo en tiempo de guerra, pero los personajes lo interpretan como temor por parte del general, y da lugar a que se hable del arrojo en hechos de armas como un rasgo de los soldados españoles, tanto por los dichos y actitud de Avendaño, como por lo que dice el mensajero:

Avendaño: Dalde espada, escudo y lanza,
y entre armado, ¿qué teméis?
Cuando franceses tuvieras
y no españoles contigo,
temieras al enemigo,
mas si te guardan, ¿qué esperas?
Segura está tu persona,
no puede venirte daño,
que está contigo Avendaño
y te acompaña Escalona²⁴.

Mensajero: ¿Los españoles teméis?,
¿miedo con vosotros puede,
así los hombres desarmas?
No eres tú de aquel crisol
de España, que el español
no quiere al hombre sin armas²⁵.

El mensajero pide piedad para Roma y solicita negociar la rendición. Ante la negativa, toma sus armas y se retira por la puerta por la que entró²⁶. La interacción con el mensajero y sus acciones continúan la dinámica de la

²¹ Cueva, *El saco de Roma*, I, v. 113.

²² Cueva, *El saco de Roma*, I, v. 185.

²³ Cueva, *El saco de Roma*, I, vv. 185-224.

²⁴ Cueva, *El saco de Roma*, I, vv. 207-216.

²⁵ Cueva, *El saco de Roma*, I, vv. 219-224.

²⁶ Cueva, *El saco de Roma*, I, vv. 225-272.

circunstancia dramática, al presentar una acción verosímil y propia de las comunicaciones previas a un enfrentamiento inminente.

Tras la salida del romano, Borbón ordena que los soldados se retiren y se preparen para atacar antes del amanecer: “[...] tocad que se recoja / la desmandada y orgullosa gente [...]”²⁷, y termina el consejo de guerra. Todos los personajes salen por la puerta que lleva al real, y queda vacío el tablado²⁸. Con esta acción y el sonido de la caja se indica el fin de la jornada y se mantiene la atmósfera marcial; además, se subraya la tensión añadida de la acción bélica inminente.

Queda, así, compuesto el entorno militar, establecida la circunstancia del ataque y caracterizados los soldados, mediante el uso e interacción de estos recursos escénicos y textuales (vestidos, armas, sonidos, movimientos, ubicación espacial, parlamentos). A partir de esto, el espectador queda avisado de las acciones subsiguientes.

3. La acción bélica

No hay información implícita o explícita que especifique indudablemente el lugar preciso donde se lleva a cabo el consejo de guerra, si es un lugar interior (una tienda) o exterior (algún lugar del campamento). Es un área que debe tener acceso limitado por la naturaleza de la reunión, pero a la que, de cualquier forma, llegan los soldados. Lo mismo pasa con otros lugares donde se desarrolla la acción, que no se definen con precisión. Colombo llama la atención sobre esta imprecisión general de los espacios dramáticos en la comedia, y observa que se debe “a la voluntad dramática de Cueva de presentar el espacio del saqueo como un único y gran espacio desbordante de dolor y emoción, donde se alternan diferentes voces que lloran sus desgracias o se aprovechan de estas”²⁹. Esta indeterminación tiene también que ver con aspectos prácticos del montaje, derivados de las condiciones físicas y las convenciones escénicas del corral, que obligan a ciertos usos y formas, y que permiten provocar efectos relevantes. En la primera jornada, tal vez importan más la atmósfera bélica y la tensión por la inminencia del ataque, que una verosimilitud cercana a lo real en la representación del espacio. En la presentación de la acción bélica, son importantes los cambios de lugar, por el dinamismo y continuidad que se requiere, y que se logran porque las convenciones escénicas y la imprecisión

²⁷ Cueva, *El sacco de Roma*, I, vv. 297.

²⁸ Cueva, *El sacco de Roma*, I, v. 304.

²⁹ Colombo, 2015, p. 298.

general de los lugares dramáticos permiten gran versatilidad en el manejo espacial.

La segunda jornada, centrada en el asalto a la ciudad, presenta acciones en diferentes espacios. Comienza probablemente con el sonido de la caja para marcar el inicio de la acción, señalar el entorno bélico y reiterar la situación; a continuación, saldría Borbón al tablado por una de las puertas del vestuario. Iría preparado para el combate, con la coraza de armadura puesta, su espada ceñida, y tal vez sosteniendo su casquete en la mano, para dar a entender que son los momentos previos al ataque. Al principio de la secuencia, en un lugar que no se define, Borbón reflexiona sobre lo que ya adivina será la ruina de la ciudad santa³⁰. Luego se le unen don Fernando y Avendaño, seguramente saliendo por la misma puerta, para indicar que vienen del mismo lugar. El primero afirma que es “[...] la hora / que asignaste, y el *punto* en que conviene / dar el asalto, antes que el Aurora / rompa la oscuridad que el mundo tiene”³¹; el “punto” no se refiere a un sitio de encuentro señalado, sino más bien a la “ocasión oportuna” para el ataque³², por lo que el espacio sigue sin identificarse. A continuación, Borbón da instrucciones hablando como si estuviera en el campo frente a la ciudad, con lo que parece definir el lugar donde se encuentran, aunque sin especificar una posición:

Vos, don Fernando, por aquesta parte,
con aquesta vanguardia de alemanes,
romped el muro, y con soberbio Marte
dad a Roma los últimos afanes.
El orden mesmo seguirán y el arte
los demás españoles capitanes.
Vayan por esta banda arcabuceros.
La infantería italiana vaya
cercando en torno el Tíber [...]”³³.

La salida posterior del Guarda con un Espía que ha capturado, sin embargo, hace pensar que podrían estar cerca del campamento, cuando Borbón lo interroga “[...] a qué veniste / de tu Roma a mi Real [...]”³⁴; pero puede tratarse de una referencia al hecho de que estaba entre sus tropas. Esta imprecisión permite sugerir el desplazamiento de los personajes.

³⁰ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 305-330.

³¹ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 330-334. El énfasis es mío.

³² Una de las acepciones de esta voz, según el *Diccionario de Autoridades*.

³³ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 339-348.

³⁴ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 387-388.

Las acciones que se suceden aquí sirven para componer o calificar aspectos de lo bélico. Con el soliloquio de Borbón se anuncia, como una especie de premonición, el resultado previsto del ataque y se introduce un tono fatídico, por las referencias a imágenes de lo que el personaje se figura será Roma destruida tras el asalto que él autorizó: “Contemplo el alto Capitolio en tierra, / su opulencia en poder de los soldados, / el incendio, las muertes, las injurias, / sus templos y edificios derribados”³⁵; el ataque se prefigura, así, como algo atroz y de trascendencia trágica. La intervención de don Fernando, que insta a comenzar el saqueo, reitera lo inevitable de la acción. La captura del Espía da lugar a que se presenten actitudes propias del soldado, relacionadas con el heroísmo y el respeto por el valor del enemigo: cuando Borbón amenaza con ejecutar al Espía, Avendaño pide que lo liberen por mostrarse valeroso³⁶.

Un lugar específico se define claramente en la siguiente acción. Desde el área que sería un sitio frente a la ciudad, Borbón ordena dar “principio al crudo estrago”. Los personajes presentes en el tablado, empuñando sus armas y al grito de “Santiago”, entrarían al vestuario por las puertas, que en este momento comunicarían indistintamente con la ciudad sitiada y sus alrededores, sugeridos en el espacio contiguo al escenario. Probablemente se escucharían fuera de escena las cajas dando la orden de ataque, y habría otros gritos y golpes fuera de la vista del espectador, para sugerir la presencia de más soldados y el enfrentamiento³⁷. Borbón, con el casquete en su cabeza y espada en mano, nuevamente solo en el tablado, se acercaría al vestuario. Al señalar la fachada del teatro, en la que debe haber una escala para subir al primer corredor, definiría esta área del espacio escénico como componente que representa la muralla de la ciudad, en cuanto dice:

Borbón: Este *muro* levantado
 por esta *escala* entraré,
 y luego que en él esté,
 el fuerte tengo ganado.
 Poca defensa hay aquí³⁸.

³⁵ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 318-321.

³⁶ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 435-450.

³⁷ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 455-458.

³⁸ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 459-463. Los énfasis son míos. No hay información para decir con seguridad cómo llegaría la escala a su lugar: tal vez la trae algún soldado anónimo que, tras colocarla, subiría por esta y la dejaría luego para salir por el corredor; tal vez la colocan los metesillas y sacamuertos; o quizás ya estaría fija en su sitio desde el inicio de la obra, y solo adquiere interés y función en cuanto se explicita su presencia. Algo similar se cree que puede haber pasado con el monte en los corrales, decorado de gran tamaño y de manejo técnico complicado (Allen y Ruano de la Haza, 1994, p. 424).

La definición del muro mediante el parlamento, y su representación con elementos del espectáculo, fijan el espacio de la acción y dan lugar a que se escenifique de forma impactante un suceso relevante para una trama bélica—escalar las murallas de la ciudad sitiada durante el ataque—, e importante en esta comedia. Borbón trepa por la escala que conecta el nivel del tablado con el primer corredor (la parte superior del muro), se escucha el estruendo de un arcabuzazo (una explosión de pólvora), y el personaje cae al tablado, muerto³⁹. La escena dramatiza con fidelidad la muerte del Borbón histórico, suceso que en su momento se interpretó como un castigo divino por el comportamiento anticristiano del general, quien permitió el ataque a la ciudad santa⁴⁰. En la comedia, el suceso se carga de este sentido por el valor simbólico de los niveles verticales del espacio escénico, a partir del cual la caída literal de un personaje suele relacionarse con su caída moral o con su caída en desgracia.

La definición y representación escénica del muro también sirven como referencia visual que ayuda al manejo dinámico del espacio. Cuando Avendaño y Escalona salen al tablado y recogen el cuerpo de su comandante para sacarlo de escena⁴¹, dejan vacío el escenario. Esto da oportunidad de cambiar el lugar y tiempo dramáticos, en cuanto se presentan nuevos personajes (es decir, en cuanto cambian las condiciones físicas del espacio escénico)⁴². En tanto que la muralla es un sitio definido claramente, sirve como referencia espacial para sugerir los lugares dramáticos contiguos; en tanto que tiene representación escénica con la fachada del teatro, se evocan esos lugares, sugeridos atrás del vestuario. Esto facilita la transición espacial a lo que estaría del otro lado del muro, el interior de la ciudad, y ayuda a mantener la continuidad de la acción por la comunicación espacial que se sugiere.

La acción se traslada al interior de la ciudad que, sin decorado, se presenta como un espacio general y cambiante: los personajes se mueven por sitios que no se identifican (por calles y tal vez frente a una iglesia⁴³), y que parecen cambiar sin elementos claros para marcar la transición salvo, tal vez, los traslados a lo largo del tablado. Primero, salen a escena tres nobles romanas que dicen huir de la violencia y se esconden de los atacantes. Expresan su dolor por la suerte de Roma, en forma de lamento trágico (“¡Ay, mísera caída! / ¡Ay, día postrimero / del valor alto de la sacra Roma!”); refieren con horror la crueldad de los atacantes y la destrucción de la ciudad (“¡Ay, gente enfurecida! /

³⁹ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 464-466.

⁴⁰ Ver Burguillo 2010, p. 613.

⁴¹ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 467-490.

⁴² Para un análisis detallado de este mecanismo, ver Couderc, 2005.

⁴³ Colombo, 2015, pp. 300.

[...] En las manos nos vemos / de la enemiga gente, / las haciendas quitadas, / las casas abrasadas / sujetas al furor de su ira ardiente [...] ⁴⁴; así se informa de las condiciones del nuevo entorno durante el ataque. Las connotaciones trágicas de estas expresiones pueden relacionarse con las imágenes casi apocalípticas que describe Borbón al principio de la jornada, y sugieren la devastación de la ciudad; en cierta forma, confirman lo que anticipó el general.

Las mujeres se encuentran con Escalona y Avendaño, quienes las protegen, en lugar de “forzarlas” o tomarlas prisioneras ⁴⁵; de esta forma, se refiere la crueldad usual de los soldados en un asalto como algo que ocurre en ese momento, y se reitera la violencia que prevalece, al tiempo que se presenta a los españoles como honorables y “buenos soldados”, a pesar de su fiereza, ánimo belicoso y deseos de riquezas. El grupo se topa con dos lansquenets que han saqueado una iglesia, y llevarían el fruto de sus hurtos en la mano. Los soldados españoles los matan como castigo por robar de sitios consagrados de Roma ⁴⁶, dando muestras de su comportamiento pío.

La presencia de las matronas romanas en el tablado sirve para resaltar los horrores y desequilibrio que implica el asalto, pues muestra a personajes civiles importantes, pero vulnerables, incapaces de defenderse; esto contrasta con la figura de los hombres armados que solo piensan en el pillaje y en abusar de los vencidos. Con la indefinición espacial, las acciones de los personajes y el parlamento se compone un clima de violencia, desorden y destrucción.

La escena termina cuando el tablado se vacía nuevamente, y sale don Fernando con el Atambor. Aquél se refiere al horror de los estragos en la ciudad, observando con laconismo: “Lástima daba ver el rojo lago / que por las calles iba” ⁴⁷, con lo que ofrece una imagen hiperbólica de la devastación. Ordena que se toque “a retirar”, y el Atambor suena su caja, que marca el final del asalto y de la jornada.

Hay que notar que, salvo por el enfrentamiento entre los soldados españoles y los alemanes, en esta jornada no se escenifica una acción bélica. No se muestra a enemigos combatiendo, o a personajes realizando hazañas heroicas, o siquiera atacando a los habitantes de la ciudad. Se representan el inicio del asalto y la muerte de Borbón, y luego la huida de las mujeres que refieren la violencia como algo que ocurre en ese momento en otras partes de la ciudad ya destruida. Es decir, el ataque tiene una representación diegética y no mimética, y de esta forma, en las descripciones y relaciones, se informa sobre la

⁴⁴ Cueva, *El sacco de Roma*, II, vv. 491-514.

⁴⁵ Cueva, *El sacco de Roma*, II, vv. 556-610.

⁴⁶ Cueva, *El sacco de Roma*, II, vv. 611-667.

⁴⁷ Cueva, *El sacco de Roma*, II, vv. 672-673.

acción bélica y se le califica para cargarla de marcas trágicas. Esto no solo sucede en la segunda jornada, sino a lo largo de la comedia.

En la primera jornada, se hacen afirmaciones breves que refieren a lo terrible que será el asalto. Se habla de la actitud fiera y belicosa de los españoles⁴⁸; de cómo estos y los alemanes, llenos de ira y prestos a tomar las armas, están decididos a atacar⁴⁹; se supone desde ese momento que harán cruda matanza⁵⁰. Al hablar de Roma, se hace énfasis en que está cercada y que su derrota es segura⁵¹; se le relaciona con la figura funesta de Alecto (una de las furias)⁵², para afirmar el final fatídico inevitable. Así, se adelanta que el asalto será sin duda brutal.

En la segunda jornada, además de las visiones de destrucción citadas más arriba, Borbón enumera las barbaries usuales en un asalto, así como los horrores y la destrucción que imagina vendrán como resultado:

Borbón: Ya el alma revolvía
 a la triste ruina que promete
 España a la alta Roma⁵³.
 [...]

 las libertades de la libre guerra,
 los sacrilegios, robos y lujurias,
 las implacables furias
 de los soberbios bárbaros, dispuestos
 a la crüel matanza,
 usando en su venganza
 mil robos, mil estrupos deshonestos,
 triunfando de la gloria
 de quien triunfó de tantos con victoria⁵⁴.

Cuando da las instrucciones sobre cómo deben proceder las tropas⁵⁵, Borbón ofrece una imagen del poderío militar de los sitiadores y describe cómo será el asalto. Se prefigura el ataque mediante una descripción adelantada de los hechos, señalando la dureza y crueldad.

⁴⁸ Cueva, *El saco de Roma*, I, v. 24.

⁴⁹ Cueva, *El saco de Roma*, I, vv. 13-15.

⁵⁰ Cueva, *El saco de Roma*, I, v. 73.

⁵¹ Cueva, *El saco de Roma*, I, vv. 119-120.

⁵² Cueva, *El saco de Roma*, I, v. 21.

⁵³ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 311-313.

⁵⁴ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 318-330.

⁵⁵ Cueva, *El saco de Roma*, II, vv. 339-362.

En la tercera jornada, que se ocupa de los hechos tras el asalto, Filiberto, nuevo general tras la muerte de Borbón, se refiere a los resultados en un tono de tristeza —según observa don Fernando Gonzaga (“Deja aquesta congoja, esa tristeza”⁵⁶)— y describe el estado lamentable de los romanos y de la ciudad:

Filiberto: Del bélico furor y ardor de Marte,
 los míseros romanos quebrantados,
 andan vagando de una a otra parte,
 temblando de los bárbaros soldados
 que arbolando de César lestandarte,
 a cuya sombra todos arrimados,
 con detestables daños han rendido
 el pueblo en todo el mundo más temido⁵⁷.

Los hechos bélicos, así, se componen en la comedia mediante el discurso de los personajes, que los describen y califican a lo largo de toda la obra en tres momentos: antes del ataque, durante la acción y una vez consumados los hechos. De esta forma se anuncia la violencia y sus resultados previsibles, se confirma que ocurre y se repasan los sucesos como algo lamentable. No se trata de una mera relación de hechos sangrientos. La reiteración mantiene presente el tema y el clima bélicos a lo largo de las tres jornadas.

4. Los episodios de la guerra

La trama bélica se organiza a partir de una serie de episodios y sucesos propios de una campaña militar, y presenta acciones que se encuentran también en otras obras de temática similar, como parte de un esquema, aunque configuradas de forma diferente, con variaciones y usos distintos, según las particularidades de cada pieza. Sobre todo, en obras posteriores y piezas de la Comedia Nueva, se pueden ver diferencias en el uso y en la composición escénica.

La reunión previa al combate, por ejemplo, ocupa aquí la primera jornada entera, y presenta la interacción entre diversos personajes, el debate sobre la legitimidad y las consecuencias posibles de la acción militar, la

⁵⁶ Cueva, *El saco de Roma*, III, v. 728.

⁵⁷ Cueva, *El saco de Roma*, III, vv. 684-691.

indecisión y debilidad de Borbón, la petición de clemencia por parte de los romanos, y se compone un clima de tensión. En *El asalto de Mastroque* de Lope, otra obra sobre asedios, la reunión de los comandantes tiene también el objetivo de decidir sobre el asalto a la ciudad, por motivos similares. El planteamiento inicial, sin embargo, se hace desde el punto de vista de los soldados, quienes se quejan del hambre que pasan en Flandes. El consejo de guerra se presenta al descorrerse la cortina en el espacio de las apariencias, donde se representaría claramente el espacio interior de una tienda:

Córrase una tienda o cortina y véanse sentados el duque de Parma armado con bastón y, a sus lados, don Lope de Figueroa, don Fernando y don pedro de Toledo, Otavio Gonzaga, el conde de Barlamón, el conde Masflet. Los soldados se arrimen al teatro⁵⁸.

Esta reunión dura poco (del verso 261 al 334, cuando la cortina se cierra nuevamente), y en ella los comandantes exponen las razones para asaltar la ciudad; sin mucha discusión, deciden que la acción está justificada y es necesaria. No interactúan con los soldados, quienes más bien parecen observar la reunión como espectadores desde afuera de la tienda. Lo que importa en la escenificación es el efecto de presentar a los personajes quietos en su sitio dando a conocer la decisión, y el hecho de que así se muestra cómo los soldados escuchan lo que se discute y decide sobre el ataque.

El episodio del asalto en la comedia de Cueva no presenta acciones bélicas en escena, salvo por el enfrentamiento entre el soldado católico y el luterano, ambos del ejército sitiador. En una obra posterior como *El príncipe constante*, que presenta la guerra entre moros y cristianos, el combate se escenifica mediante entradas y salidas de los personajes al tablado, en persecución o batiéndose. Se usan sonidos de cajas, que sirven para enfatizar el fragor de la batalla, al escucharse con mayor frecuencia, o para subrayar el peligro en que está el protagonista, al sugerir la cercanía de los enemigos⁵⁹. En la comedia de Calderón, el combate constituye un espectáculo atractivo y emocionante.

En la tercera jornada de *El saco de Roma*, se presenta en el tablado un pleito “singular” entre dos soldados, a raíz de que el español, Farias, reclama al alemán su asalto sacrílego de un convento (motivo similar al del enfrentamiento en la segunda jornada). La acción se desarrolla extensamente sobre el tablado,

⁵⁸ Vega, *El asalto de Mastroque*, I, v. 261. Para la datación, ver Morley y Bruerton, 1968, pp. 286-287.

⁵⁹ Calderón, *El príncipe constante*, I, vv. 826-861.

con intercambio de bravatas e insultos entre los soldados, mientras se despojan de su indumentaria (¿para no deshonrar el uniforme, para no romper el decoro militar?)⁶⁰. La intervención de Filiberto y don Fernando resuelve el pleito mediante un juicio, en el que se da la razón al católico español y se condena al luterano “enemigo de la fe” a una muerte cruel, tirándolo al Tíber⁶¹. La ejecución se lleva a cabo fuera de la visión del espectador. Un episodio semejante se ve en *El mejor rey en rehenes* de Vélez, comedia, como ya se dijo, de tema hagiográfico desarrollado en un contexto bélico, pero que da gran importancia a una trama amorosa. En esta, hay un duelo en el real, entre el don Carlos, hermano del rey san Luis, y el príncipe don Alexio de Constantinopla, protagonista de la trama heroico-amorosa. El motivo del duelo son los celos de don Carlos por la relación entre su antigua amante, doña Flora, y el príncipe, el gran héroe de la primera batalla. El rey Luis detiene el duelo; reprende y manda arrestar a su hermano por su comportamiento indecoros frente a las tropas, y enaltece la hazaña guerrera de Alexio⁶². La escena, en ambas comedias, tiene por objeto mostrar al líder como autoridad justa y virtuosa, que reprende, en proporción, las transgresiones de los soldados.

La trama bélica de esta comedia llega a su fin tras la salida del Mensajero al tablado, y su nueva súplica de piedad para los romanos. Reitera, en su parlamento, los estragos del asalto sobre la ciudad, señala el comportamiento sacrílego, cruel y afrentoso de los soldados, y llama la atención sobre cómo el ataque sobre la sede pontificia afecta al cristianismo⁶³. El nuevo general Filiberto, cuya virtud y calidad de dirigente justo ya se mostró, acepta la rendición de Roma y ordena el fin del cerco y del saqueo⁶⁴.

5. A modo de conclusión

En la *Comedia del sacco de Roma* puede apreciarse cómo Cueva organiza un material relacionado con el hecho bélico del asalto y saqueo de una ciudad, y lo compone para su representación teatral, valiéndose de recursos mínimos propios del corral de comedias. Aprovecha la indumentaria, los accesorios del actor, decorados ocasionales y las partes del espacio escénico, los movimientos y desplazamientos del actor, los sonidos y los parlamentos, y los

⁶⁰ Cueva, *El sacco de Roma*, III, vv. 732-793.

⁶¹ Cueva, *El sacco de Roma*, III, vv. 944-950.

⁶² Vélez, *El mejor rey en rehenes*, II, vv. 1044-1135.

⁶³ Cueva, *El sacco de Roma*, III, vv. 988-1059.

⁶⁴ Cueva, *El sacco de Roma*, III, vv. 1060-1075.

usa para la composición de lugares dramáticos, el manejo del espacio, la creación de atmósfera, la caracterización de personajes. La palabra, que tiene un uso espacial en este teatro, provoca la imaginación del espectador, para que imagine acciones que no es posible, o no se debe, presentar ante la vista del público, pero también sirve para prefigurar hechos que sucederán, dentro o fuera de la escena, al tiempo que se configura una idea o imagen sobre estos sucesos, en la medida en la que el personaje que los narra o describe puede también calificarlos.

Visto lo anterior, queda pendiente la tarea de explorar la representación teatral de lo bélico en otros dramas de diversos autores, periodos y géneros, para poder, así, trazar la historia de la dramatización de la guerra. De esta forma, se podrá componer un panorama de la “poética” teatral de la guerra en el teatro clásico español.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, John y José María Ruano de la Haza, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid, 1994.
- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro en España*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Bances Candamo, Francisco, *Theatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. de Duncan W. Moir, Tamesis, London, 1970.
- Bolaños Donoso, Piedad, “Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI”, en Jean Canavaggio (ed.), *La comedia. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez Madrid, diciembre 1991-junio 1992*, Collection de la Casa de Velázquez 48, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 131-144.
- Bolaños Donoso, Piedad, “De tal palo tal astilla. Sobre el corral de comedias ‘Doña Elvira’ y Diego de Almonacid (1624-1627)”, en Irene Pardo Molina y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2001, pp. 143-175.
- Burguillo, Francisco Javier, *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.
- Burguillo, Francisco Javier, “Guerra y milicia en los albores del *Arte nuevo*: la *Comedia del saco de Roma*”, en Folke Gernert, Javier Gómez Montero y Florence Serrano (eds.), *Del pensamiento al texto. Textualización del saber en el Renacimiento español*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2013, pp. 23-60.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El príncipe constante*, ed. de Fernando Cantalapiedra y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Cátedra, Madrid, 1996.
- Cazés Gryj, Dann, “Tramoya y personaje en la comedia *San Francisco Javier, el Sol en Oriente*”, en José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés (coords.),

- Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro. La presencia jesuita*, Universidad Iberoamericana, México, 2014, pp. 109-127.
- Colombo, Martina, “«...os iréis para Bolonia marchando»: cambios de espacio dramático en *El saco de Roma de Juan de la Cueva*”, en Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (dirs.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas Selectas del XVI Congreso Internacional de la AITENSO*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015, pp. 297-304.
- Couderc, Christophe, “«Quedar vacío el tablado»: sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La gitana de Getafe*)”, en Isabel Ibáñez (coord.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le Théâtre du Siècle d’Or*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2005, pp. 89-110.
- Cueva, Juan de la, *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto emperador Carlos Quinto*, en *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo*, en casa de Andrea Pescioni, a costa de Iacome López y de Antonio de Acosta, Sevilla, 1583.
- Cueva, Juan de la, *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto emperador Carlos Quinto*, en *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo*, Juan de León, a costa de Fernando de Medina del Campo, Sevilla, 1588.
- Cueva, Juan de la, *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto emperador Carlos Quinto*, ed. de Francisco Javier Burguillo, en Francisco Javier Burguillo, *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, pp. 464-521.
- Diccionario de Autoridades*, ed. facsim., Gredos, Madrid, 1969.
- El corral del Príncipe*, Reconstrucción virtual (CD-ROM), realizada por Escenarios Virtuales, José María Ruano de la Haza (coord.), Manuel Canseco Godoy (dir.), con la colaboración del Ministerio de Educación y Cultura, INAEM, Madrid, 2000.
- Estaban Naranjo, Silvia, “La teatralización de la guerra en *La Numancia* cervantina”, *Theatralia. La guerra en el teatro. Las representaciones de lo bélico en la literatura teatral*, 20, 2018, pp. 51-66.
- Ferrer-Valls, Teresa, “La representación y la interpretación en el siglo XVI”, en Javier Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Gredos, Madrid, 2003, t. I, pp. 239-268.
- García Hernán, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Silex, Madrid, 2006.
- Hermenegildo, Alfredo, “Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico”, en Luis T. González del Valle y Julio Baena (eds.), *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish America*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 1991, pp. 121-131.
- Horacio, *Arte poética (Epístola a los Pisones)*, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. bilingüe de Horacio Silvestre, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 533-581.

- Izquierdo Domingo, Amparo, “La representación teatral de lo bélico en los autos sacramentales lopianos”, *Theatralia. La guerra en el teatro. Las representaciones de lo bélico en la literatura teatral*, 20, 2018, pp. 95-108.
- Kirschner, Teresa J., “Técnicas de representación de la multitud en el teatro de Lope de Vega”, en Juan Villegas (ed.), Juan Villegas (ed.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Irvine, California, 24-29 de agosto de 1992*, vol. 3, Asociación Internacional de Hispanistas-University of California, Irvine, 1994, pp. 155-161.
- Kirschner, Teresa J., “The Staging of the Conquest in a Play by Lope de Vega”, *Pacific Coast Philology*, 27, 1-2, Sep. 1992, pp. 37-43.
- Kirschner, Teresa J., “Función estructural del montaje escénico en *El asalto de Matrique* de Lope de Vega”, *Bulletin of the Comediantes*, 45, 2, Winter 1993, pp. 245-254.
- Morley, Sylvanus Grisworld y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- Peale, C. Geroge, “Conflagraciones teatrales: fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Guerra y paz en la comedia española. Actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. 4, 5 y 6 de julio de 2006*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2007, pp. 49-86.
- Pedraza Jiménez, Felipe, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2006.
- Reyes Peña, Mercedes de los, “Espacio dramático y espacio escénico en *El viejo enamorado* de Juan de la Cueva”, en Francisco Saéz Raposo (dir.), *Creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2014, pp. 25-82.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, “El ható de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro”, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), pp. 109-138.
- Ruano de la Haza, José María, “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro”, en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Tamesis, London, 1988, pp. 77-97.
- Shergold, Norman David, “Juan de la Cueva and the Early Theatres of Seville”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 32-1, 1955, pp. 1-7.
- Shergold, Norman David, *A history of the Spanish stage, from medieval times until the end of the seventeenth century*, Clarendon, Oxford, 1967.
- Teulade, Anne, “Santidad y teatralidad. El santo como paradoja estética”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, *La comedia de santos. Actas del Coloquio Internacional de Almagro, 1, 2, 3 de diciembre de 2006*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2008, pp. 85-99.

Vega y Carpio, Felix Lope de, *La famosa tragicomedia de El asalto de Mastroique, por el príncipe de Parma*, en *Cuarta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Miguel Serrano de Vargas, Madrid, 1614.

Vélez de Guevara, Luis, *El mejor rey en rehenes*, ed. de William R. Manson and C. George Peale, estudio introductorio Dann Cazés Gryj, Juan de la Cuesta, Newark, 2019.

Vian Herrero, Ana, “*Comedia del saco de Roma* de Juan de la Cueva: la defensa del orgullo nacional y los materiales historiográficos de Paolo Giovio”, en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitsel. Anejos del Criticón*, 17, dirs. Odette Gorsse et Frédéric Serralta, Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 1071-1089.