

15

2015

Revista
de História
da Sociedade
e da
Cultura

Século de Ouro
Siglo de Oro

CENTRO DE HISTÓRIA
DA SOCIEDADE E DA CULTURA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

*Este bastón es mi padre/ y madre mía esta espada: el poder de las obras y el poder de la sangre en El hijo de las batallas de Jacinto Cordeiro**

The power of works and the strength of blood in *El hijo de las batallas* by Jacinto Cordeiro

MARIELA INSÚA

Universidad de Navarra – GRISO
minsua@unav.es

Texto recibido em / Text submitted on: 15.09.2015
Texto aprobado em / Text approved on: 15.10.2015

Resumen: Este trabajo aporta un análisis de la comedia *El hijo de las batallas* (1630) de Jacinto Cordeiro, dramaturgo perteneciente al grupo de autores portugueses que escriben en castellano en la época de la Monarquía Dual (1580-1640). Se estudia la obra teniendo en cuenta su posible fuente de inspiración –*El hijo Venturoso* de Lope de Vega–, la relación entre el poder de las propias obras frente a la fuerza de la sangre, y su adscripción genérica híbrida, pues incluye elementos del género palatino y del drama de privanza.

Palabras clave: Jacinto Cordeiro, *El hijo de las batallas*, teatro hispano-portugués, comedia palatina, drama de privanza.

Abstract: This article offers an analysis of *El hijo de las batallas* (1630), comedy by Jacinto Cordeiro, dramatist that belongs to the group of lusitan authors that write in Spanish during the Dual Monarchy period (1580-1640). The work studies different aspects in the play: the possible source of inspiration – *El hijo Venturoso* by Lope de Vega –, the connection between the power of the own works and the strength of blood, and its hybrid genre that includes elements of the palatine genre and the privanza drama.

Keywords: Jacinto Cordeiro, *El hijo de las batallas*, Hispano-Portuguese Theatre, palatine genre, privanza drama.

Resulta indiscutible que Jacinto Cordeiro (1606?-1646)¹ ocupa un lugar destacado dentro del corpus teatral conformado por los dramaturgos portu-

* Este artículo se inserta en el marco del proyecto de investigación FFI2014-52007-P, «Autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro. Estrategias, géneros, imágenes en la primera globalización», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

¹ Más detalles de la biografía de Jacinto Cordeiro se encontrarán en Cruz Ortiz 2009 y 2013 y González 1987 y 2002.

gueses que escriben en español y cuyas obras se representan en Lisboa y en otras ciudades portuguesas y españolas durante el período conocido como la Monarquía Dual (1580-1640). Ya indicaba Ares Montes, uno de los pioneros en el rescate de la figura del autor lisboeta, que este seguidor de la escuela de Lope de Vega podía ser considerado el “mejor dramático portugués del siglo XVII” (Ares Montes 1992: 52). Su producción teatral conformada por dieciséis piezas² lo convierte en uno de los autores más prolíficos en el marco del fenómeno de la comedia hispano-portuguesa, junto con Juan de Matos Fragoso.

La crítica ha señalado que el poder y sus concomitancias constituyen una de las directrices temáticas fundamentales de la dramaturgia de Cordeiro (Gonzalez 2002: 185, Insúa 2012: 188, Insúa 2015), la cual es planteada desde distintas posibilidades genéricas y de acuerdo a las convenciones compartidas por la Comedia Nueva. Encontramos de este modo piezas que tratan la cuestión de la autoridad en el drama de privanza como en la bilogía *Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco*³; mientras que en otras el tema del ascenso y caída en desgracia del favorito es asumido desde el género de la comedia palatina: es el caso de *Lo que es privar*⁴, donde se combinan los recursos propios de la intriga eminentemente amorosa con reflexiones del valimiento modélico; o de *La privanza merecida*, en la cual se retoma este mismo asunto con mayor desarrollo en lo que a la constitución del privado ejemplar se refiere, en plena sintonía con los tratados políticos de la época acerca del *ars gubernandi*⁵. También el género palatino ofrece un molde apropiado al portugués para reflexionar sobre las virtudes en el ejercicio del poder y el enfrentamiento entre el privar y el amar, como en *Con partes no hay ventura y Non plus ultra. Amar por fuerza de estrella un portugués en Hungría*. Siguiendo con esta línea de enredos dramáticos que imbrican amor y conflictos en el ascenso social, se puede mencionar *El secretario confuso*⁶, obra perteneciente al subtipo palatino de secretario centrada en el motivo de la dama noble que se enamora del suyo. En otras piezas, en cambio, Cordeiro se enfrenta a cuestiones de tratamiento serio como el tiranicidio en *El mal incli-*

² De acuerdo al conteo realizado por Cruz Ortiz (2010: 334), que parte del *Catálogo razonado* (1890) de Domingo García Peres.

³ Estudiada en Insúa 2012.

⁴ Una aproximación a esta obra en Insúa 2011.

⁵ Depetris señala la posible influencia en esta pieza de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo y especialmente del *Discurso de las privanzas* también de atribución quevediana (Depetris en estudio preliminar a Cordeiro, *La privanza merecida*: 41-46).

⁶ Un análisis de esta pieza en Insúa 2015.

nado⁷ o la confrontación entre la fuerza de la sangre y la autodeterminación en *El hijo de las batallas*. A esta última dedicaré mi análisis en las próximas páginas.

El hijo de las batallas se recoge en el volumen *Seis comedias famosas* del alférez Jacinto Cordero (Lisboa, por Lorenço Craesbeeck, 1630), junto con *Amar por fuerza de estrella*, *El juramento ante Dios*, *El mayor trance de honor* y la *Primera* y la *Segunda parte de Duarte Pacheco*. Hasta el momento no se ha encontrado un ejemplar completo de la edición de 1630 que incluya *El hijo de las batallas*. Tal como indica Gonzalez, en el único trabajo dedicado a esta comedia (2009: 241), el texto nos llega a partir de varias sueltas de Madrid, Coimbra, Valencia, Boston Public Library, British Library, todas ellas sin fechar. Contamos también con una suelta de la Bayerische Staats Bibliothek, sin lugar ni año, y otra suelta impresa con licencia en Sevilla, Imprenta Real, Casa del Correo Viejo, sin año y paginada, que se encuentra en la Universidad de Sevilla –signatura A 250/095(04)– y que utilizaré como texto de referencia para las citas de este estudio.

Constan tres representaciones de *El hijo de las batallas*: la primera en el patio de las Arcas de Lisboa por Manuel Simón en 1625; la segunda, también de ese año en torno al 4 de octubre, a cargo del mismo autor en Coimbra a petición de la Universidad y con motivo de las fiestas por la canonización de la reina Isabel de Portugal. Se indica la posibilidad de que fuera representada en una plaza pública en un tablado costeado por el municipio. La última es una representación particular en Madrid, en palacio ante su Majestad, a cargo de Pedro de Valdés en 1628, pues consta un pago al autor por esta puesta en escena en marzo de ese año⁸. Curiosa es también la presencia de un par de obras de Cordeiro en latitudes lejanas, como en Charcas. Así, según recoge Gisbert, dentro del teatro charqueño que no puede ser considerado *stricto sensu* como parte del corpus, figura la *Comedia famosa El juramento ante Dios y Lealtad contra el amor*, que según esta autora es presumible que fuera representada durante el virreinato⁹; y en relación con este repertorio charqueño se ha mencionado también la inclusión del título de *El hijo de las batallas* (Arellano 2005: 195), sin indicaciones de su posible representación.

Existe asimismo una versión en italiano de esta pieza, *Il figlio della battaglia* (Napoli, Bartolomeo Nicola Moreschi, 1669), de Giovanni Battista

⁷ Abordada en Gonzalez 2012.

⁸ Datos consignados en Ferrer et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Ver también Gonzalez, 2009: 243, n. 1.

⁹ Gisbert, *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1968: 65. Referencia tomada de Eichmann 2005: 339, n. 82.

Pasca¹⁰. En esta obra se reitera el argumento de la comedia de Cordeiro, con prácticamente el mismo reparto de personajes, aunque con cambios menores que consisten en la italianización de varios nombres y ciertas modificaciones en la caracterización de algunos de ellos (el gracioso, por ejemplo, aparece como napolitano); el espacio dramático es el mismo, con la única variación de que el reino con el que se enfrenta Inglaterra es Escocia y no Bohemia como en la pieza de Cordeiro.

El hijo de las batallas responde a las convenciones propias del modelo palatino: nos encontramos así con personajes que pertenecen a la alta nobleza –los reyes de Inglaterra y Bohemia, nobles y servicio de la corte– y otros de origen villano en relación con los primeros; con lo cual entran en conexión dos espacios dramáticos, el propiamente palaciego y la aldea. La atmósfera se muestra pretérita y exótica, con una ambientación no identificable como cercana para los espectadores contemporáneos: la acción transcurre en la aldea de Gravesendí, el palacio de Londres, un campo de batalla y un bosque, con referencias a sucesos ocurridos previamente en el reino de Bohemia. Como en otras obras de esta modalidad, la acción se basa en la desestabilización de un orden, que trae aparejada la ocultación de identidades, para finalizar con el restablecimiento de ese orden y la recuperación de la identidad (Oleza 1986: 266). En esta pieza el resorte dramático de amor y celos se halla presente en historias amorosas cruzadas de los personajes; sin embargo, la acción no se erige únicamente sobre ese eje amoroso –como en la comedia palatina cómica prototípica– sino que en este caso se aporta además una línea de tratamiento serio relacionada con el descubrimiento del origen, el poder, la privanza y la relación entre el mérito y el linaje. Retomaré este asunto del género más adelante.

Una posible fuente de inspiración: *El hijo Venturoso* de Lope de Vega

El germen argumental de *El hijo de las batallas* lo constituye la búsqueda de la propia identidad y valía por parte del protagonista, Delfín, quien, dado a luz en una aldea por una dama noble deshonorada, descubre al llegar a la juventud que su vocación no está en las labores rústicas sino en el campo de batalla. En este espacio de la guerra el héroe pasa a ser valorado por los otros y se autoafirma como hijo de sus propias obras, en este caso vinculadas al ejercicio de las armas. Podría plantearse que este punto generador

¹⁰ La filiación de estas dos obras es mencionada por Cruz Ortiz 2013: 7.

de la intriga en la pieza de Cordeiro tiene como antecedente una comedia novelesca de Lope de Vega, *El hijo Venturoso*, construida sobre un esquema similar¹¹. A su vez esta obra –que según Morley y Bruerton (1968: 42) fue compuesta por el Fénix en el período 1588-1595–, se halla posiblemente inspirada, según ha indicado la crítica, en una *novella* de Giraldo Cinthio¹² incluida en los *Hecatommithi* (1565), colección que gozó de cierto éxito en Italia y el extranjero (Aldomá García 1993: 15). Es probable que se conociera en España directamente de la versión italiana, pero contó además con una traducción de Luis Gaytán de Vozmediano bajo el título *Primera parte de las cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinthio* (Toledo, por Pedro Rodríguez, 1590), donde se incluye la *novella* mencionada¹³. En ella el protagonista, llamado Avventuroso, es abandonado junto a la ribera de un río; allí lo encuentran unos pastores que lo crían como propio y, veinte años después y tras haber alcanzado la gloria con las armas y convertirse en capitán, el héroe encuentra a su madre y le restituye la honra al conseguir que su padre se case con ella. Esto último, como veremos, no sucederá en la comedia de Cordeiro, pero sí se aprecian elementos de conexión entre ambas obras: el nacimiento clandestino, la crianza en un medio rústico, la posterior incomodidad de los protagonistas en ese ámbito villano, el cambio de destino por el desempeño del oficio de las armas en el cual destacan y ocupan un rango superior al que en principio les correspondería dado su aparente origen (los Venturosos de Giraldo Cinthio y de Lope se convierten en capitanes y el Delfín de Cordeiro en general). En los tres casos se producirá la anagnórisis con sus progenitores a los veinte años del abandono¹⁴.

Como podemos apreciar, *El hijo Venturoso* y *El hijo de las batallas* coinciden en la trayectoria heroica de un personaje que busca su identidad. Se ha señalado, en efecto, que esta comedia temprana de Lope pertenece a un subgrupo caracterizado por la presencia del motivo de la pérdida identitaria, el cual se daría a partir de tres movimientos que se aprecian en las dos piezas que estudio: el proceso de llegar a ser, el desenlace con la revelación y la consiguiente eliminación de la duda (Glenn 1973: 616). En el recorrido hacia

¹¹ Según se señala en ARTELOPE-Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, desde el punto de vista genérico esta pieza resulta sumamente híbrida, «pues a pesar del dilatado y novelesco transcurso del tiempo y de la intriga, sitúa la acción, que es muy fantasiosa, en una época histórica concreta, y entremezcla ambientes nobiliarios, burgueses, aldeanos y bélicos».

¹² Ver Templin 1934.

¹³ Correspondiente a la Novella Prima, Prima Deca, de los *Hecatommithi*.

¹⁴ En otra comedia posterior, *La esclava de su hijo*, de atribución dudosa a Lope de Vega según Morley y Bruerton (1968: 460-461), y posible refundición de *El hijo Venturoso*, se reitera este mismo esquema argumental. Ver Templin 1934.

el propio descubrimiento en este grupo de Lope y también en la pieza de Cordeiro se observa además una oscilación del personaje entre el deseo de reencontrar el propio ser originario y el de convertirse en nuevo ser autodefinido (Glenn 1973: 610). En los dos casos que analizo los protagonistas parten de la aldea para llegar a un ambiente cortesano portando sus propios valores y en ese espacio al que arriban provocan cambios, a través de la carrera militar pero sobre todo por su conducta ejemplar.

El hijo de las batallas: entre el poder de las obras y el poder de la sangre

En el comienzo de la primera jornada de la comedia de Cordeiro se activa el principio dinámico que Gonzalez considera el motor de esta pieza: la no conformidad entre la esencia y la existencia del protagonista (2009: 244). Así, vemos a Delfín discutiendo con su hermano Doricleo por no querer el primero participar en las labores campesinas al sentirse llamado a otras lides mayores. La caracterización que de Delfín hace su hermano adquiere rasgos quijotescos, al definir su obsesión por la batalla como una “locura inmortal” (p. 1): nos lo muestra esgrimiendo un palo a modo de espada en lugar de preocuparse del ganado, imaginando en su fantasía que es general de un escuadrón real. Esta relación de Delfín con don Quijote será planteada explícitamente más adelante cuando el gracioso Pinalvo se considere su Sancho Panza en el momento en el que se despiden de la aldea para partir en busca de aventuras¹⁵. De esta discusión inicial entre los hermanos surge el agravio que genera la confesión del origen de Delfín y su posterior abandono del espacio en el que fue criado. Doricleo lo insulta con un “mejor que tú soy nacido”, Delfín intenta atacarlo y le llama mentiroso. Ante esta situación, Toralvo, el

¹⁵ Estos versos se encuentran en el testimonio de la Bayerische Staats Bibliothek (s. l., s. a. y sin foliación), no figuran en el texto de la Universidad de Sevilla por el que cito:

Adiós, aldea fruncida,
ollas, mondongos, tabernas,
adiós, Pinalvo se parte
y en vos el alma se queda.
A la guerra voy, amigos,
mas ¿a qué voy a la guerra,
si aunque me maten a palos
cólera jamás me llega?
Más probemos aventuras
por los bosques, por las selvas.
Adiós, aldea, por Panza
hoy don Quijote me lleva.

anciano padre, se ve obligado a confesar su origen a Delfín y lo conmina a que parta a la guerra para evitar la venganza del hermano mayor. De este modo, desde prácticamente el inicio de la obra se siembra en el protagonista la duda acerca de quiénes fueron sus padres. En esta primera instancia su padre adoptivo le confiesa que hace veinte años una dama de belleza sin par lo dio a luz en su humilde morada y le puso por nombre Delfín, y le trasmite las palabras que escuchó de boca de su madre antes de partir de la aldea cubierta de pieles para no volver nunca, dejándole como única prenda a su vástago el retrato de un hombre y unas letras enigmáticas, “T P B”. En aquellas palabras se adelantaba el destino desgraciado de ella y también la doble condición de su hijo, noble por origen pero villano por culpa de los actos de su progenitora:

[...] ¡Ay, hijo de mi fin,
que hoy me le dará mi pena!
Tú eres el fin, que me acabas,
tú me matarás por fuerza,
póngante nombre Delfín,
porque la dicción postrera
nombre al fin de mis desgracias,
ya que las tuyas empiezan.
Noble eres pero villano
serás por adversa estrella,
fatal a mi suerte triste
si humilde en tu pobreza.
Hoy desnudo al mundo naces,
y desnudo en él te deja
una madre desgraciada,
que darte mucho pudiera (p. 3).

Tras escuchar esta confesión Delfín debe partir a la guerra, pues el agravio a su hermano hace imposible que permanezca en la aldea sin correr peligro. En ese nuevo espacio bélico tal vez, como dice Toralvo, el por origen desgraciado podría alcanzar “próspero el fin” (p. 4). A partir de este momento comienza a evidenciarse el conflicto interior del héroe, que ha de velar por glorias propias para aplacar la duda existencial que le produce ese origen enigmático. Por ello en el monólogo que profiere Delfín tras la despedida señala, haciendo referencia a la imagen emblemática del pavo real como ilustración de la vana soberbia, que prefiere “ser villano honrado antes, / que no noble en contingencia” (p. 4). Ante esta incertidumbre vital verá en la consecución de las propias obras un modo de hacerse a sí mismo, de desvincularse del conflicto originario. Se

plantea así la posibilidad del nuevo nacimiento del héroe al amparo de su ventura, sin progenitores, siendo hijo de sí mismo:

sea mi padre quien sea,
que por no tener su ser,
nacer de nuevo quisiera.
No más, nuevas fantasías,
que por mías son tan necias,
hoy acabaréis en mí,
que otro valor ya me alienta;
que pues no he tenido padre,
hijo seré de mis fuerzas,
de mí mismo he de ser hijo
y he de mostrar en la guerra
que es poco un rey para ser
padre de hazañas tan nuevas (p. 5).

Encontramos en estas palabras un claro eco de aquellas de don Quijote cuando le decía a Andresillo que poco importaba el origen noble o no de Juan Haldudo pues “cada uno es hijo de sus obras” (*Quijote*, I, 3: 65), o de aquellas otras proferidas por el hidalgo para contrarrestar la idea de la fortuna que Sancho describía en forma de mujer borracha y antojadiza: “cada uno es artífice de su propia ventura” (*Quijote*, II, 66: 1168), haciendo referencia al célebre aforismo de Claudio Apio. La idea se enmarca en la concepción presente en algunos pensadores de la época consistente en que el hombre crea su linaje de acuerdo a su comportamiento. Recuérdense a este respecto las palabras de Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios*:

Cuando el hombre hace algún hecho heroico o alguna extraña virtud o hazaña, entonces nace de nuevo, y cobra otros mejores padres, y pierde el ser que antes tenía: ayer se llamaba hijo de Pedro y nieto de Sancho; ahora se llama hijo de sus obras (de donde tuvo origen el refrán castellano que dice *cada uno es hijo de sus obras*) (Huarte de San Juan 1989: 553-554).

Ante este postulado no tiene cabida la fatalidad sino la autodeterminación de labrarse el propio destino. Esto es lo que se proponía don Quijote al salir al camino, es también lo que pretende Delfín en su despertar heroico y asimismo el protagonista de *El hijo Venturoso*. En efecto, el personaje de Lope encuentra en las hazañas heroicas –se pone al servicio del ejército francés en

contra de su Milán natal¹⁶ – una posibilidad de cambio, de dejar atrás su condición de “hijo de un río” para pasar a estar “concebido” nuevamente por la guerra. De este modo, en la tercera jornada de la pieza loyolana encontramos a un Venturoso convertido en famoso capitán. Algunos de sus compañeros se niegan a aceptar esta condición debido a su origen supuestamente villano. Uno de ellos, en cambio, les responde que en la guerra es posible nacer de nuevo mediante la virtud en el ejercicio de las armas:

Calla, Arcelio, que la guerra
engendra de nuevo al hombre.
En la ajena cobra nombre
quien no lo tuvo en su tierra.
No es de buena sangre falto
ni nobleza le faltó
al que tanta derramó
en el uno y otro asalto.
¿Qué soldado tiene ahora
el campo más estimado?
¿Quién tan bien el tosco arado
con nobles hazañas borra?
Siempre toda la nobleza
de las armas comenzó.
Venturoso la ganó,
y es noble, o a serlo empieza (*El hijo Venturoso*, p. 74).

Checa plantea que el hilo conductor de *El hijo Venturoso* es justamente la afirmación de una autonomía ontológica del héroe que se logra gracias al cultivo de valores de índole marcial. De este modo,

el tópico, remozado por el pensamiento humanístico, de la consecución de nobleza mediante actos encomiables cobra singular vigencia en la vida militar y particularmente en la guerra, toda vez que una de sus virtudes potenciales consiste en que “engendra de nuevo al hombre” (Checa 2011: 7).

Este planteamiento se afirma además en una corriente de tratadística militar vigente en la época que respaldaba la meritocracia frente al otorgamiento de cargos únicamente por nobleza heredada o favoritismo del poderoso (Espino López 2001: 80-90). Esto contribuye, por otro lado, a producir una

¹⁶ En la *novella* de Giraldo Cinthio, *Avventuroso* también entra al servicio del francés y, desde el bando enemigo, consigue como capitán rescatar a su madre de los propios hombres que comanda. Este mismo patrón argumental es retomado por Lope en su comedia.

matización en la concepción generalizada de la soldadesca solamente como autora de males y pillajes para volcarse hacia una valoración del soldado cuya nobleza se asienta en las acciones encomiables (García Hernán 2006: 137). Así, por ejemplo, se refiere Bernardino Barroso en *Teórica, práctica y ejemplos de guerra* (Milán, 1622) justamente con respecto al rango de capitán, al plantear que debía ser ante todo “el mejor soldado de su compañía” y que no se podía despreciar para ocuparlo al “pobre aunque no sea de ilustres progenitores con tal que sea famoso, y muy estimado por su propia virtud y esfuerzo, porque la virtud es fundamento, fin y blanco de la nobleza”¹⁷. Como podemos apreciar, tanto *El hijo Venturoso* como *El hijo de las batallas*, desde géneros no pertenecientes a lo que se ha dado en llamar “dramas históricos de hechos famosos” (Checa 2011: 6), es decir no abocados en principio al tratamiento específico de acciones vinculadas al mundo heroico de la guerra, muestran en su trasfondo una reflexión coincidente con los planteamientos señalados acerca del mérito en la carrera de las armas. En la comedia de Cordeiro, partiendo desde su propio título, se resalta la actividad bélica como medio no solamente para conseguir fama sino también el fundamento del propio ser.

En primer término, la aventura marcial en *El hijo de las batallas* trae al protagonista un reconocimiento derivado de su *virtus militaris*. Luego veremos que ese premio al mérito se verá además acompañado por la vinculación con el linaje noble del personaje, en un comienzo desconocido. Así, tras su partida de la aldea de Gravesendí, nos encontramos a Delfín llamado a la lucha por los sonos de la guerra que está teniendo lugar entre los reinos de Bohemia e Inglaterra. Esta contienda se plantea de acuerdo a las convenciones del género palatino con el exotismo y la indeterminación espacio-temporal que le son propios: Enrico, el rey de Inglaterra, ha de enfrentarse en batalla con el de Bohemia para vengar la muerte de su heredero, quien había sido derrotado en una justa por dicho rey. Delfín irrumpe en medio de la refriega portando como única arma el tronco de un árbol, que contrasta con las galas de los soldados allí presentes, “aquellos de tela y bandas, / todo ligas, todo plumas”, los cuales, como indica el gracioso Pinalvo en clave jocosa (p. 8), solo miran cómo se matan sus compañeros. Frente a esto Delfín representa la opción del guerrero valiente a secas, que se lanza a la lucha sin pensar en el peligro y defiende al rey de Inglaterra abandonado por los suyos. Por ello podrá decirle al de Bohemia antes de vencerlo:

¹⁷ Citado por Espino López 2001: 83.

Negome naturaleza
la ostentación de sus galas,
pero diome este valor
para vencer tu arrogancia (p. 9).

Y tras ello Delfín hará gala de su virtud al mostrarse compasivo con su enemigo: lo deja en tierra sin quedarse con la espada del vencido para que este no pierda su honor y lo ampara ante el rey de Inglaterra para que no lo mate. El encuentro entre Delfín y el rey de Inglaterra avanza un motivo recurrente en estas comedias relacionadas con la búsqueda de la identidad, el *cri du sang* (Glenn 1973: 615) consistente en una extraña atracción mutua de los personajes al conocerse, los cuales, como se descubrirá más adelante, son padre e hijo: “y la sangre se derrama / por las venas de alegría” (p. 9), dirá Enrico al ver a su salvador. El guerrero es recompensado inmediatamente con el nombramiento de general. En este caso se premia el mérito, en efecto, pero también pesa en la decisión del monarca la intuición de que es alguien de su estirpe: “en el alma / dicen todas mis potencias / que mi sangre le acompaña” (p. 9). A partir de este momento habrá varias instancias en las cuales sangre y mérito se vean reunidos. Sin embargo, desde el punto de vista de Delfín, que no imagina su origen noble, sigue presente la idea de la autodeterminación y de la consecución de logros por el propio valor; para él en la batalla se ha producido un nuevo alumbramiento, comienza a existir a partir de ella. Por ello se presenta ante el rey diciendo:

haga cuenta que nací
hoy mismo en esta campaña.
Este bastón es mi padre
y madre mía esta espada:
vos, señor, sois el padrino,
mucho nobleza me ampara.
Mi propio nombre es Delfín,
y si vos queréis que salga
mi nombre de mi valor,
pues tanto aquí se señala,
decid a todos que soy
el hijo de las batallas (p. 10).

Recuerda este pasaje lo expresado por Huarte de San Juan cuando ejemplificaba el nuevo nacimiento que puede producirse en los hombres gracias a

sus obras heroicas. Entonces recordaba las palabras que un capitán valeroso carente de buen linaje dirigió en cierta ocasión a otro de nobleza campanuda:

Señor, dijo el capitán, bien sé que vuestra señoría es muy buen caballero y que sus padres lo fueron también, pero yo y mi brazo derecho, a quien ahora reconozco por padre, somos mejores que vos y todo vuestro linaje (Huarte de San Juan 1989: 558).

La primera jornada de *El hijo de las batallas* culmina con Delfín convertido en privado del rey. A partir de este momento se apreciará en la obra la introducción de varios motivos característicos del género de privanza, los cuales combinados con los propios del palatino serio y algún añadido trágico harán de esta pieza un singular caso de hibridismo genérico.

Aspectos genéricos en *El hijo de las batallas*

Oleza y Antonucci plantean que el género palatino va transformándose con el desarrollo de la Comedia Nueva. Se mantienen ciertos rasgos típicos como el exotismo, la indeterminación temporal y la alta alcurnia de los personajes, pero se produce un cambio fundamental justamente en el modo de abordar el tema de la identidad perdida o disfrazada del protagonista, núcleo básico en la primera comedia palatina, el cual pasa a ser abordado de dos maneras funcionales distintas: una meramente cómica, centrada en el disfraz, y otra seria (dramática o trágica) vinculada con el desposeimiento de la propia identidad. Ejemplifican esta renovación de la modalidad palatina en la producción del último Lope a partir de 1627 e indican que también se observaría esta modificación en la matriz de rasgos genéricos en Calderón y en Rojas (Oleza y Antonucci 2013: 729-730). Considero que este postulado sería también aplicable a *El hijo de las batallas* de Cordeiro, la cual pertenecería al último caso aducido por los críticos, el palatino de trasfondo serio o grave, pues, en efecto, y como he adelantado, la pérdida de la propia identidad originaria es el eje conductor del drama.

El enredo amoroso centrado en la desigualdad social está presente en la obra pero de un modo secundario: Delfín, privado del rey de Inglaterra, y Linda, hija ilegítima de este y futura heredera del trono, se sentirán atraídos mutuamente (antes de saber que son hermanos de padre y madre), pero todo queda en un cortejo que no adquiere más desarrollo que el atisbo de un riesgo de incesto que no se lleva a cabo (Gonzalez 2009: 246). Por otro

lado, existe entre estos dos personajes un paralelismo en la presentación del conflicto con su origen: Linda no es aceptada por su madrastra, la reina, porque viene de madre infame y le dice que por ello no podrá suceder a su esposo en el trono. Del mismo modo que Delfín hace con Toralvo, Linda, ante su duda existencial, pedirá a quien la ha criado, el duque Florando, que le revele quién es su madre. Algunos elementos se reiteran en ambos relatos y se completan con otros diferentes en la narración del duque: una dama de origen noble, de nombre Fidelina, es galanteada por el joven Enrico mientras su padre, el duque Anselmo, estaba en la guerra como general; de estos amóros nació una niña y otro vástago venía en camino, al regresar de la guerra el anciano descubre su deshonor y muere lanzándole una maldición a Fidelina consistente en que sus propios hijos la matarían sin querer. A estos relatos sucederán soliloquios reflejos de Delfín y Linda mostrándose desdichados por su origen incierto e interpelando a su madre: así, se preguntará él “¿quién eres tú?, ¿quién soy yo?” (p. 4) y ella “madre triste, ¿dónde estáis / robando mis alegrías?” (p. 8).

La segunda jornada desarrolla el ascenso y caída en desgracia del favorito, línea temática que ya había sido introducida al final del primer acto cuando el rey otorga a Delfín su merecido nombramiento como valido. A partir de este punto se van a conjugar con el conflicto central de la identidad una serie de elementos que relacionan esta pieza con el drama de privanza. Como señala Gonzalez, el principal punto de contacto con este género es la idea de precariedad que experimenta Delfín en su nueva condición de preferido del rey, pues teme desde un primer momento que esta bonanza sea frágil (Gonzalez 2009: 248). En este tipo de obras se observan también referencias a casos de ascensos osados que terminan con caídas funestas como los vuelos de Ícaro o Faetón, rasgo que se reitera en las comedias palatinas asentadas sobre la base de relaciones amorosas entre miembros de estamentos sociales contrapuestos. En *El hijo de las batallas* tenemos una imagen de este tipo en el monólogo en el que Delfín se queja por amor y advierte a su pensamiento atrevido por querer a Linda siendo villano:

si corres altanero,
mírate en las cenizas que han quedado,
y en el cristal por suerte,
del que por atrevido vio su muerte (p. 12).

Y más adelante, cuando Delfín y el Almirante riñan por el guante de Linda, el segundo increpará al que “tan infame ha nacido” diciéndole:

¿Tú te subes y te exaltas,
y no mirando a tus faltas
subes a esperanzas necias?
Corta las alas que precias,
ya que naciste entre mallas (p. 14).

Como podemos apreciar, el nacimiento sin honor sigue abatiendo al protagonista aun cuando goza de la privanza. Ha podido disfrutar de los favores reales, pero se sigue considerando un desafortunado, y así expresa en otro pasaje su malhadado ascenso:

¿Qué importa que mi valor
me levante a las estrellas,
cuando conjuradas ellas
muestran al son de mis dichas
que son en poder desdichas,
y de mi agravio centellas? (p. 14)

Y ante esto la figura de la mala madre vuelve a surgir como única depositaria de la culpa de la desgracia que el hijo de las batallas experimenta, aun cuando ha sido reconocido por la fuerza de sus obras. Como señala Gonzalez, Delfín es en este sentido un héroe que no puede evadirse de los condicionamientos de su sangre (Gonzalez 2009: 133). El retrato misterioso y aquellas tres letras enigmáticas lo angustian, y solo encuentra relativo consuelo en su otra madre, la espada. A ella se dirigirá pidiendo venganza tras la discusión con el Almirante, en la que nuevamente ha sido agraviado por su origen desconocido:

Entrad, y abone el partido,
espada, el valor que cobras;
hijo soy de vuestras obras,
por vos sola he merecido (p. 15).

En el enfrentamiento Delfín mata al Almirante, lo cual desencadena su caída en desgracia: ha muerto un noble a manos de un villano y los principales de Inglaterra se alzan contra el rey para que haga justicia. Ante esto no hay otra opción: Enrico debe juzgar como rey y quitar a su protegido de la privanza. Como podemos apreciar, en la comedia no solamente se escenifican los conflictos interiores de los personajes, sino que se desarrolla igualmente una línea de acción relacionada con el convulso momento político que vive

el reino, en primer lugar, por la ya referida falta de heredero legítimo y por la guerra con Bohemia; y, en segundo término, por estos levantamientos internos de los nobles y también de los vasallos que claman justicia para que se castigue a los que creen traidores. De este modo, el trasfondo político que constituye la base de las comedias de privanza se comunica asimismo a este tipo de obras palatinas de temática grave que incorporan pinceladas acerca del ejercicio del poder y la inestabilidad de la fortuna asociada al mismo (Florit 1999: 72-73, Zugasti 2003: 167-169 y 176-179).

Así pues, el rey se ve obligado a hacer justicia: Delfín es apresado en una torre junto con el rey de Bohemia, que está allí cautivo tras su derrota. El privado ejemplar se rinde ante la decisión de su monarca y pide que lo mate para que el reino quede sosegado, no sin antes recordarle que no vio tan bravos a estos nobles cuando estaban en el campo de batalla, donde lo abandonaron a su suerte (p. 15). Por su parte, el gracioso Pinalvo anuncia el cambio de su propia fortuna, ya que cae en desgracia junto con su amo, haciendo una nueva referencia a la pareja cervantina: “que en muriendo don Quijote / ha de morir Sancho Panza” (p. 16).

En el espacio de la prisión tendrá lugar la parte más lúdica de la pieza y el mayor desarrollo del enredo. Linda, disfrazada de varón, adquiere la identidad de amigo incógnito de Delfín y procura liberarlo. Pero la intriga se complica pues rescata equivocadamente al rey de Bohemia. Delfín, por su parte, será liberado erróneamente por el envidioso Doricleo, quien en realidad quería excarcelar al rey enemigo por perjudicar a su hermano. Delfín, que es consciente desde un comienzo de la confusión, se descubre ante Doricleo una vez fuera de la torre. En este punto se apreciará otra vez la calidad virtuosa de este personaje ya que perdona a su hermano y le dice que marche a Londres a disfrutar de la privanza del rey, no sin antes espetarle esta sentencia: “yo perdono como noble, / tú ofendes como villano” (p. 20). Estos dos hermanos, figuras contrapuestas, ejemplifican otro rasgo de las obras de privanza en las que se balancean los destinos de dos favoritos, uno de los cuales, el negativo, traiciona movido por la envidia.

En la tercera jornada, ambientada en un bosque, aparece sorpresivamente un nuevo personaje, Fidelina; la culpable madre sale a escena “*vestida de pieles, los cabellos tendidos*” (p. 19), caracterización que respondería, según la clasificación de Antonucci, al estado de salvaje que se adquiere por una transgresión a las reglas del vivir humano (1995: 52). Su estado de abandono es un trasunto de la culpa que la aqueja. El papel que cumple la madre en *El hijo de la batallas* difiere radicalmente del que posee este personaje en *El hijo Venturoso*. En la comedia de Lope, Clara es liberada del cautiverio por

su hijo, se produce la anagnórisis y Venturoso le advierte que no la abrazará hasta que no recupere su honra, pues si ella no la tiene, él tampoco, y por ello la amenaza: “Madre: si queréis ser madre, / dadme padre; si no, adiós” (p. 101). Esto será posible porque Mauricio no se ha casado y Venturoso, capitán a cargo del sitio de Milán, goza de una posición de poder que le faculta para obligarlo a que se despose con Clara.

En el caso de la obra de Cordeiro, la presentación de la figura materna se da desde un comienzo marcada por la desgracia dado el efecto de la maldición trágica de Anselmo que pulula a lo largo de las primeras jornadas. Tanto Delfín como Linda se refieren a ella como razón de la infamia en la que viven. De este modo, en cuanto aparece en escena, el receptor intuye que este personaje ha de tener un destino fatal. Por otra parte, desde un punto de vista dramático sería imposible una restauración de la honra de Fidelina porque el rey ya está casado, tiene una reina; el personaje queda por lo tanto suelto y condenado a desaparecer. Para ello, Cordeiro introducirá el recurso del matricidio involuntario. Delfín, tras dejar que parta Doricleo, se recuesta junto a unos árboles; allí habla con el enigmático retrato de su padre y surge nuevamente la recriminación hacia su progenitora:

De vos estoy ofendido,
mi desdicha así lo ordena,
crece en mí, viéndoos, mi pena,
que temo que me digáis,
si vez alguna me habláis,
“vuestra madre no fue buena” (p. 21).

Entre tanto Fidelina lo observa escondida, extrañamente atraída hacia él, en una nueva aparición del motivo de la fuerza de la sangre. Delfín, que teme que en la montaña pueda ser víctima de un animal salvaje, cae finalmente vencido por el sueño. Fidelina se acerca a él para admirarlo y en ese momento, y en medio de una pesadilla, el hijo de las batallas mata a su madre carnal con una pistola al confundirla con una fiera. La anagnórisis se produce con Fidelina agonizante, quien resuelve todas las dudas de su hijo en su momento final: su padre es el rey Enrico, tiene una hermana llamada Linda y su abuelo Anselmo era noble; por lo tanto, según su madre, tiene el derecho y el deber de cumplir el mandato de aquellas letras enigmáticas, “T P B”, “Tu padre busca” (p. 21), y convertirse así en heredero del trono de Inglaterra.

Delfín consigue de este modo acceder a la información que ha estado buscando desde el inicio de la obra, y lo hace en el duro trance de la pérdida

de la madre recién encontrada. No obstante, el tono dramático que cobra este fragmento de anagnórisis mortal es limitado. Tras unos pocos versos de manifestación dolorosa el sentido de la acción vuelve a cambiar alejándose de la fatalidad. En el momento en el que Delfín intenta suicidarse con su espada, suenan cajas de guerra que lo distraen de su objetivo. Nuevamente se activa en el protagonista su impulso marcial, esta vez relacionado con una *militia amoris*. Quien entra como guerrera es Margarita, la infanta de Bohemia, que lo reconoce como vencedor valeroso de su hermano. Delfín se postra ante ella cortésmente y ella cede y lo nombra general de sus huestes. Ambos entablan una dinámica en la que amor y guerra van a combinarse, lo que acerca a esta pieza, en este punto preciso, a la sintonía amorosa propia de la comedia palatina más pura. Lo mismo sucederá más adelante con Linda y el rey de Bohemia en un pasaje, eco de este, en el que Linda saca la espada para matarlo y él cae rendido ante ella por las gracias de la dama antes que por las armas. Como podemos apreciar, existe un claro contraste entre el segmento trágico de la muerte de Fidelina y estos dos momentos inmediatamente posteriores en los que el tono se inclina hacia el enredo de galanteo amoroso. En medio de estos requiebros y de los sonos de la batalla se dispone el túmulo funeral de Fidelina, rodeado por veinte antorchas.

En el siguiente bloque la acción se sitúa en la corte. Londres vive una situación de crisis total con sublevaciones internas y con el peligro de la inminente guerra con Bohemia, que ahora cuenta con Delfín en su bando. El hijo de las batallas irrumpe en escena a caballo (p. 26)¹⁸ mostrando en este elemento caracterizador de nobleza un cambio de rango: ahora se sabe también heredero natural del reino. En este punto el héroe ha de aportar orden en el caos: resuelto su conflicto interno, le toca traer la armonía al plano político. Así se dirige a los sublevados y les descubre la confusión en la que viven inmersos en la ceguera de la envidia y las pasiones. Llega además como embajador del ejército de Bohemia y como tal se ofrece a poner coto a la rebelión interna. A partir de este momento se aceleran los acontecimientos: el traidor se descubre (Doricleo), se reconocen los inocentes (Delfín y también el duque Florando, que había sido culpado de dejar escapar al rey de Bohemia), se completa la anagnórisis familiar para el protagonista con el rey, quien lo declara su heredero, y se anuncian las bodas que traerán la paz

¹⁸ No se indica en la acotación si se trata de un caballo de artilugio. Según señala Vega García Luengos (2011: 251), existen abundantes referencias a caballos en el teatro aurisecular en el nivel dramático, pero no tantos caballos en escena. En este caso podría suponerse la presencia de un equino real considerando la variedad de recursos presentes en esta pieza, y sobre todo habría sido posible en la representación de Coimbra (1625), llevada a cabo en la calle y en un marco festivo.

al reino: Delfín con Margarita y Linda con el rey de Bohemia. Se cierra así la pieza con una armonía en todas las facetas, públicas y privadas.

Conclusión

En definitiva, cabe concluir que *El hijo de las batallas* reúne motivos y temáticas procedentes de la comedia palatina y del drama de privanza, formando un todo difícil de encajar en una taxonomía estanca. Estamos ante uno de esos casos en los que se hace evidente la hibridez genérica a la que se presta la comedia palatina. Por otro lado, esta es una pieza en la que se acumulan recursos escénicos y dramáticos. Nos encontramos con maldiciones, escenas bélicas, rebeliones, riesgo de incesto, intento de suicidio, representación del salvaje, una pesadilla que lleva a un matricidio... además de los recursos propios de la comedia de enredo: papeles, enigmas, retratos, la dama vestida de varón... Seguramente esta variedad de procedimientos teatrales es lo que llevó al Conde de Schack a plantear que esta pieza mostraba una imaginación grande por parte de su autor, “aunque extraviada”¹⁹. Gonzalez indica que esta obra podría ser incluida en la categoría que Corneille denominó “comedia heroica” (Gonzalez 2009: 253). Estamos, sin duda, ante el desarrollo del periplo vital de un héroe –en un marco palatino– que sufre por su pérdida de identidad, se hace hijo de sus obras, experimenta las veleidades de la privanza, se convierte en matricida y luego en heredero de un reino.

Ante esto cabe preguntarse si esta obra de Jacinto Cordeiro podría ser clasificada como trágica. Si consideramos que lo trágico se fundamenta en el efecto que suscita en el espectador (Vitse 1988: 308, Arellano 2011: 16), podría pensarse que estamos ante una comedia seria que alcanza ribetes de tragicidad únicamente para el personaje de Fidelina, cuya muerte, como señala uno de los personajes, es entendida barrocamemente como “peregrino suceso” y “notable maravilla” (p. 28). No hay en la globalidad de la pieza una sensación trágica para el receptor. Delfín consigue el objetivo que se plantea: conocerse y ser reconocido por los otros; al medio ha mostrado su valía individual y su virtud construyendo su ventura, lo cual, unido a su nobleza heredada, lo transforma en un héroe ejemplar en el que se aúnan el poder de las obras con el poder de la sangre.

¹⁹ Citado en Cruz Ortiz 2013: 6.

Bibliografía

- ANTONUCCI, Fausta (1995). *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- ARELLANO, Ignacio (2005). "Teatro del Siglo de Oro en Indias. La 'zarzuela' de la purificación de Potosí (Convento de Santa Teresa)", *Revista de Literatura*, 133, 193-209.
- ARELLANO, Ignacio (2011). "Lo trágico y lo cómico mezclados y mixturas en el teatro del Siglo de Oro", *Rilce*, 27.1, 9-34.
- ARES MONTES, José (1992). "Bodas y divorcio del teatro hispano-portugués", in *Actas Dramaturgia e Espectáculo*. Coimbra: Livraria Minerva, 49-55.
- ALDOMÁ GARCÍA, Mireia (1996). "Los *Hecatommithi* de Giraldo Cinzio en España", in Ignacio Arellano, María Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse ed. *Studia Aurea*. Actas del III Congreso de la AISO, Pamplona: GRISO-LEMSO, t. 3, 15-21.
- CERVANTES, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica.
- CORDEIRO, Jacinto (s. a.). *El hijo de las batallas. Comedia famosa del alférez Jacinto Cordero*, Sevilla: Imprenta Real, Casa del Correo Viejo, <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4913/2/el-hijo-de-las-batallas-comedia-famosa/>>
- CORDEIRO, Jacinto (1999). *La privanza merecida*, ed. Giancarlo Depretis. Torino: Edizioni de'Il Orso.
- CRUZ ORTIZ, Jaime (2009). "Lealtades divididas: las alianzas literarias y políticas del dramaturgo portugués Jacinto Cordeiro", in Judith Farré ed., *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Madrid: Iberoamericana, 95-105.
- CRUZ ORTIZ, Jaime (2010). "El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa", in Aurelio González, Serafín González y Lilian von der Walde Moheno ed., *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana/AITENSO, 331-344.
- CRUZ ORTIZ, Jaime (2013). "Estudio preliminar a Cordero, Jacinto, *El juramento ante Dios y lealtad contra el amor. A Modern and Critical Edition*". Nueva York: Peter Lang.
- CHECA, Jorge (2011). "Engendrado por la guerra: *El hijo Venturoso* de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, 63.1, 1-17.
- EICHMANN, Andrés (2005). "Notas sobre el teatro en Charcas", in Normas Campos ed., *Manierismo y transición al Barroco*. La Paz: Artes Gráficas Sagitario, 333-343.
- ESPINO LÓPEZ, Antonio (2001). *Guerra y cultura en la época moderna*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- FERRER, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, <<http://catcom.uv.es>>
- FLORIT, Francisco (1999). "*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género", in Ignacio Arellano y Blanca Oteiza eds., *Varia lección de Tirso de Molina*. Pamplona/Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos, 65-83.

- GARCÍA HERNÁN, David (2006). *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Sílex.
- GAYTÁN DE VOZMEDIANO, Luis (1590). *Primera parte de las cien novelas de Juan Baptista Giraldo Cinthio*. Toledo: Pedro Rodríguez.
- GIRALDI CINTHIO, Giovanni (1834). *Ecatommiti*, In *Raccolta di novellieri italiani*. Firenze, Tipografia Borghi e Compagni.
- GLENN, Richard F. (1973). "The Loss of Identity: Towards a Definition of the Dialectic in Lope's Early Drama", *Hispanic Review*, 41, 609-626.
- GONZALEZ, Christophe (1987). *Le dramaturge Jacinto Cordeiro et son temps* (Thèse). Provençe: Université de Provençe.
- GONZALEZ, Christophe (2002). "De la Comédie espagnole aux textes anti-castillans, l'itinéraire d'un dramaturge portugais entre la Monarchie dualiste et la Restauration: Jacinto Cordeiro", *Arquivos-Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, 44, 183-197.
- GONZALEZ, Christophe (2009) "Du village au palais, le parcours identitaire de *El hijo de las batallas*, de Jacinto Cordeiro: matricide, question du père et risque d'inceste", in Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian eds., *À tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*. Toulouse: Université Toulouse II-Le Mirail, 243-253.
- GONZALEZ, Christophe (2012). "Un cas de tyrannicide sur la scene baroque iberique: *El Mal Inclinado*, une piece de Jacinto Cordeiro", *Reflexos*, 1-10.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1989). *Examen de ingenios*, ed. Guillermo Serés. Cátedra: Madrid.
- INSÚA, Mariela (2011). "Amor y poder en *Lo que es privar*, comedia del alférez lisboeta Jacinto Cordeiro", in *Colóquio Letras. Suplemento Siglo de Oro. Relações hispano-portuguesas no século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 67-76.
- INSÚA, Mariela (2012). "Aspectos del poder en la biología *Próspera y Adversa fortuna de Duarte Pacheco* de Jacinto Cordeiro", *Estudios Ibero-Americanos*, 38.1, 186-199.
- INSÚA, Mariela (2015). "Mecanismos del secreto en *El secretario confuso* de Jacinto Cordeiro", *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 3.2, 165-178.
- MORLEY, S. Griswold; Bruerton, Courney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- OLEZA, Joan (1986). "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", in Joan Oleza ed., *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*. London: Tamesis Books, 251-308.
- OLEZA, Joan; Antonucci, Fausta (2013). "La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones", *Rilce*, 29.3, 689-741.
- OLEZA, Joan et al., *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*. ARTELOPE, <<http://artelopez.uv.es>>.
- PASCA, Giovanni Battista (1669), *Il figlio della battaglia*. Napoli: Bartolomeo Nicola Moreschi.
- TEMPLIN, E. H. (1934). "The source of Lope de Vega's *El hijo Venturoso* and (indirectly) of *La esclava de su hijo*", *Hispanic Review*, 2.4, 345-348.

- VEGA, Lope de (1993). *El hijo Venturoso*, in *Comedias III*. Madrid: Turner/Biblioteca Castro.
- VEGA GARCÍA LUENGOS, Germán (2011). “Hipogrifos violentos y otros caballos calderonianos”, in Elisa García-Lara y Antonio Serrano (ed.), *XXIV y XXV Jornadas de teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 237-256.
- VITSE, Marc (1988). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*. Toulouse: Université de Toulouse le Mirail.
- ZUGASTI, Miguel (2003). “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, in Eva Galar y Blanca Oteiza eds., *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*. Madrid/Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 159-185.