

LA ESTRUCTURA MÍTICA DE *LOS COMENDADORES DE CÓRDOBA*

FREDERICK A. DE ARMAS
Pennsylvania State University

Los comendadores de Córdoba (1596), es posiblemente el más violento y cruel de los dramas de honor de Lope de Vega, y uno de los ejemplos más llamativos de la brutalidad masculina en el teatro del Siglo de Oro. El espectáculo escénico, explica Matthew Stroud, realza estos elementos: «No solamente mata a su mujer el Veinticuatro y a todos los miembros de su casa, sino, y esto es lo que más viola los conceptos aristotélicos del decoro, los mata en la escena, aún esperando a que Beatriz vuelva en sí para matarla despierta».¹ Según Menéndez Pelayo, las víctimas son presentadas sin simpatía para no disminuir «la feroz ejemplaridad del castigo».² Utilizando este concepto de ejemplaridad, Donald R. Larson alaba la conducta del marido a pesar de su brutalidad. Propone que la comedia dramatiza la salvación social del Veinticuatro y compara su comportamiento al heroísmo del Cid.³ *Los comendadores de Córdoba*, según este crítico, debe estudiarse como una celebración de la venganza y el Veinticuatro debe percibirse como «the model of Spanish manhood» (p. 64). Su *agon* o batalla contra el enemigo lo convierte en figura mítica. Esta evaluación de la comedia ha dividido a la crítica. Por un lado, Shirley Whitaker y Matthew Stroud recalcan la ejemplaridad del Veinticuatro en la obra. Para Whitaker, Beatriz y Jorge son personajes totalmente negativos, «propelled towards each other... by a lust and carnality seldom treated with such boldness in the *comedia* of the golden

1. Matthew D. STROUD, «*Los comendadores de Córdoba*: realidad, manierismo y el barroco», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (ed. Manuel Criado de Val), Madrid, Edi-6, 1981, p. 427.

2. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldús S.A., 1949, p. 270.

3. D.R. LARSON, *The Honor Plays of Lope de Vega*, Cambridge, Harvard University Press, 1977, p. 53.

age»; mientras que el Veinticuatro se caracteriza por su «devotion to his wife and deep feelings for his home».⁴ Stroud, por su parte, explica que la comedia de Lope sigue el romance de Juan Rufo donde la acción se desarrolla en la España de los Reyes Católicos y no bajo Juan II.⁵ Al colocarse el asesinato en medio de la conquista de Granada, «puede ponerse más de relieve la grandeza del acontecimiento, el gran valor del Veinticuatro que se distinguió en la batalla y que quería volver a su mujer cuanto antes, y la traición de Beatriz» (p. 427). Por otra parte, críticos tales como Jaime Fernández, Melveena McKendrick y Alix Zuckerman-Ingher⁶ han rechazado la mitificación del Veinticuatro y han propuesto nuevas interpretaciones, todas las cuales rechazan el «sense of contentment» (Larson, p. 62) que sentiría el auditorio al terminar la obra. Para Fernández la figura del Veinticuatro «aparece con mucho de caricatura en esas escenas finales, provocando en el auditorio un sentimiento de compasión» (p. 59), mientras que McKendrick exclama que «it is not easy to regard as a romantic hero, let alone as a myth figure, a frenzied man who slaughters two women, two youths in their undershirts, some terrified servants, a number of dogs and cats, some monkeys and a parrot» (p. 354). Por esto, afirma ella que: «Rather than a confident celebration of traditional values, *Los comendadores* is an uneasy play which teeters of the edge of the ridiculous» (p. 354).

El propósito de este ensayo es el de volver a afirmar la importancia del mito en la comedia, pero al mismo tiempo, modificar el argumento de Larson ya que la estructura mítica debe basarse en contextos claramente presentes en la obra. La importancia de la mitología se hace patente por primera vez en la entrada en Córdoba de los dos comendadores que son causa de la deshonra. Lo primero que debemos notar es que ambos regresan del sitio de Granada donde se han distinguido como valientes caballeros. Exclama don Luis:

Ya tenía información
que en Granada habéis servido
al Rey en esta ocasión,
y que han parejas corrido
hazañas y obligación.

4. Shirley WHITAKER, *The Dramatic Works of Alvaro Cubillo de Aragón*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975, p. 67.

5. Este cambio de monarca y otros aspectos de la comedia, tienen como modelo un romance de Juan Rufo (Larson, pp. 40-2).

6. J. FERNÁNDEZ, «*Los comendadores de Córdoba: ¿Un caso de honor recobrado?*», *Bulletin of the Comediantes*, XXXVIII (1986), pp. 55-62; M. MCKENDRICK, «Celebration or Subversion? *Los comendadores de Córdoba* Reconsidered», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI (1984), pp. 352-60; Alix ZUCKERMAN-INGHER, *El bien más alto: A Reconsideration of Lope de Vega's Honor Plays*, Gainesville, University Presses of Florida, 1984, pp. 24-44.

Huélgase en extremo veros
tan soldados y galanes
tan honrados caballeros
y que entre mil capitanes
hayáis sido los primeros.⁷

O sea que sus acciones son tan valerosas como las del Veinticuatro. El Obispo de Córdoba, tío de los comendadores, le había pedido a don Luis que «apres-tase» dos caballos para que los valientes jóvenes cabalgaran honradamente por la ciudad. Los galanes rechazan esta oferta explicando que no quieren montar los famosos caballos cordobeses ni competir con los muy admirados jinetes de esa ciudad. Don Jorge añade que preferiría «ser a pie galán soldado / que a caballo mal jinete» (p. 86). Para Larson, los comendadores aquí están mostrando una natural modestia (p. 44), mientras que su miedo de caer del caballo «presages a disastrous plunge into unrestrained sexuality» (p. 45). Son, pues, valerosos antagonistas que lucharán en un heroico *agon* contra el valeroso Veinticuatro, opinión opuesta a la de McKendrick,⁸ quien aporta nuevas dimensiones al problema cuando sugiere: «But it seems to me that the whole point of the scene is that caballeros who are frightened of *caballos* and prefer to walk are a contradiction in terms. It could hardly have been what the audience expected of knights of old» (p. 355). Para McKendrick ésta es una escena cómica que trastorna o subvierte la aparente seriedad trágica de la acción. El miedo de los comendadores es tan ridículo como el hecho de que el Veinticuatro en su venganza mate también a una mona y a un papagayo.

Aparte de la comicidad de ambas escenas claves, existe otro enlace importante entre el comportamiento de los comendadores al comienzo de la comedia y la venganza del Veinticuatro en el tercer acto, y tiene que ver con la mitología ecuestre. Cuando don Jorge rechaza por primera vez el caballo que le envía su tío, alaba a estos animales y sus jinetes: «Nace el caballo con alas / y el hombre sobre la silla» (p. 85). Pero cuando ya les resulta imposible a los comendadores rechazar la oferta de don Luis por su mucho insistir en el valor y la honra, don Fernando utiliza esta misma imagen del caballo con alas y se jacta de que no tendría dificultad en «subir caballo andaluz, / si fuese el mismo Pegaso» (p. 88). No satisfecho con esta hipérbole, añade otra alusión mitológica: «Domar puedo al Hipogrifo / como se dice de Astolfo» (p. 88). En esta escala ascendente pasamos del caballo con alas a Pegaso y al Hipogrifo. Mientras que los caballos con alas aparecen con frecuencia en mitos y libros

7. Lope DE VEGA CARPIO, *Los comendadores de Córdoba* (ed. A.R. Quiroga), La Paz, Bolivia, Editora Urquiza, 1985, p. 85.

8. En esto, las opiniones de McKENDRICK están de acuerdo con las de MENÉNDEZ PELAYO quien, refiriéndose a los comendadores, afirmaba: «El poeta no ha querido hacerlos simpáticos por ningún aspecto» (p. 270).

de caballerías,⁹ Pegaso es único, habiendo tenido sólo dos héroes capaces de montarlo, Perseo y Belerofonte.¹⁰ Finalmente, el Hipogrifo es un animal mítico creado de una imposibilidad. Virgilio se había referido al odio que existía entre el caballo y el grifo, y es por esto, según Jorge Luis Borges,¹¹ que Ludovico Ariosto incluye al Hipogrifo en su *Orlando furioso*, bestia fabulosa que pertenece al mago Atlas.

Este animal cuasimitológico fue muy criticado por aquellos que se oponían al uso de lo maravilloso pagano en textos literarios. Tasso, por ejemplo, en *Del poema eroico* prohíbe el uso de caballos alados,¹² y Lope de Vega, en *El peregrino en su patria* (1604) lo cita en una digresión sobre las acciones verosímiles: «Las que no tienen apariencia de verdad no mueven, porque, como dice en su *Poetica* Torcato Taso, donde falta la fe, falta el afecto o el gusto de lo que se lee».¹³ Lope indica que su obra sigue estos principios: «Pues a ninguno parezca nuestro Peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas, Chimera de Bellerofonte... que desdichas de un peregrino no sólo son verosímiles, pero forzosamente verdaderas» (p. 336). Aunque Lope luego desechará esta noción en *La fábula de Perseo* donde un caballo alado aparece en la escena, este cambio de parecer no ocurre con respecto al Hipogrifo.¹⁴ En su *Arte nuevo de hazer comedias* (1609), declara:

No traya la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,

9. En su estudio de las fuentes del hipogrifo en el *Orlando furioso*, RAJNA da como ejemplos los caballos alados de la India, presentes en el *Panchatantra* y también menciona varios libros de caballerías medievales como el *Cleomades* y *Valentin et Orson* (P. RAJNA, *Le fonti dell' Orlando Furioso*, Firenze, G.C. Antonia, 1900, pp. 114-21). Véase también a J.E. GILLET, «Clavileño: su fuente directa y sus orígenes primitivos», *Anales Cervantinos*, VI (1957), pp. 251-5.

10. Sobre la relación entre Perseo y Belerofonte y los dos héroes del *Orlando* (Astolfo y Rugiero) que volaron en el Hipogrifo, véase el estudio de M. SHAPIRO «Perseus and Bellerophon in *Orlando furioso*», *Modern Philology*, LXXXI (1983), 109-30.

11. J.L. BORGES con M. GUERRERO, *The Book of Imaginary Beings* (rev. y trad. Norman Thomas Di Giovanni), New York, E.P. Dutton, 1969, p. 124. Utilizo la versión inglesa ya que es la más compleja.

12. A.K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press, 1970, pp. 246-7.

13. F. LOPE DE VEGA CARPIO, *El peregrino en su patria* (ed. Juan Bautista Avallé-Arce), Madrid, Castalia, 1973, pp. 334-5.

14. El término hipogrifo no aparece con mucha frecuencia en el teatro de Lope y cuando se utiliza tiene connotaciones negativas como en *Los locos por el cielo* donde Indes lo incluye en su alabanza del Emperador aunque este personaje se comporta de manera soberbia y cruel. Otras obras que incluyen al hipogrifo como *El vaso de la elección* y *Púsoseme el sol, salióme la luna* son de atribución dudosa. Sólo en *La gatomaquia* encontramos una referencia algo positiva a este animal fabuloso.

no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones y centauros.¹⁵

Aquí Lope no habla ya de lo verosímil que tanto le interesa a Tasso y a los tratadistas aristotélicos. Lo que le molesta es el uso de vocablos exquisitos, ya sean tomados de la geografía, de la mitología o de la literatura.¹⁶ El desagrado que siente Lope por el hipogrifo ya lo había mostrado en una obra anterior, en una epístola «Al contador Gaspar de Barrionuevo» (escrita en 1603 pero publicada en las *Rimas* de 1609), donde presenta un catálogo de términos e imágenes utilizadas por ciertos poetas que «por lo hinchado se desvelan»:¹⁷

Son todos sus caballos hipogrifos
perlifican el alba, el día estofan
con tarjetas, florones y anaglifos
(p. 233).

Hipogrifo es la única palabra que tienen en común los dos catálogos de vocablos exquisitos detestados por Lope, y don Fernando utiliza precisamente este término en el punto más alto de su progresión ascendente sobre sus cualidades como jinete. Este lenguaje jactancioso que culmina en el uso de un vocablo exquisito prohibido por el mismo Lope es utilizado por el comendador para esconder el hecho de que él no es un verdadero caballero. Al compararse con Astolfo, don Fernando, sin darse cuenta, está manifestando su inferioridad. Astolfo voló por casi todo el mundo sobre este animal fabuloso, y no dejó de visitar ni una sola ciudad de importancia en España. Mientras que en el *Orlando furioso* Astolfo entra en Córdoba y Sevilla montado en su hipogrifo, don Jorge y don Fernando no son capaces de montar a caballo en Córdoba. Astolfo llega a «domar» al hipogrifo usando riendas maravillosas, mientras que los comendadores dan como excusa que cualquier niño cordobés «sabe dar y quitar rienda» (p. 86).

El lenguaje ridículo de Fernando puede muy bien relacionarse con los discursos del Veinticuatro. McKendrick subraya que el Veinticuatro se describe a sí mismo frente al Rey «with a verbosity lacking in dignity» (p. 355). El monarca ya irritado le pregunta cortésmente «En fin, Fernando ¿te vas?» (p. 99).

15. J.M. ROZAS, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, pp. 189-90.

16. «Lope cite ici, comme exemples de style remonté et prétentieux, des noms de lieux empruntés aux écrivains anciens et des noms mythologiques: l'île fabuleuse de Panchaia, célèbre par ses parfums... le Métaure, fleuve de l'Ombrie, illustrée par la défaite et la mort d'Asdrubal; les Semones ou demi-dieux.» A. MOREL-FATIO, «L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, III (1901), p. 396.

17. F. LOPE DE VEGA CARPIO, *Obras poéticas, I* (ed. José Manuel Blecha), Barcelona, Editorial Planeta, 1969, p. 233.

Cuando el Veinticuatro responde con otro extenso discurso, el Rey debe mostrarse más firme: «Id, Fernando, a vuestra casa» (p. 101). Ambos, el Veinticuatro y uno de los dos comendadores, tienen el mismo nombre. Esto puede muy bien servir para recalcar las similitudes entre el marido y los jóvenes amantes... el uso de un lenguaje jactancioso y exquisito.¹⁸

Pasemos ahora al tercer acto donde reaparecen las referencias a mitos ecuestres. Son ahora don Jorge y el otro Fernando, el Veinticuatro, quienes las utilizan. Ya sabe el Veinticuatro que su esposa le es infiel. Mientras que don Jorge lo deshonra con Beatriz, el segundo comendador, don Fernando, viene a verse con Ana, sobrina del Veinticuatro. Para vengarse de este doble agravio, el marido engañado invita a todos los culpables a una magnífica cena en su casa. Terminada la comida, pretenderá ir de caza, para así poder regresar inesperadamente y sorprenderlos *in flagrante*. Hay una serie de agüeros que podrían servir de aviso a los culpables como el sueño y el espejo roto de Fernando (p. 172) y la espada rota (p. 171) y las rotas riendas de don Jorge. Este último agüero (p. 172) nos lleva a las imágenes ecuestres. Alex Quiroga explica: «En la jornada tercera se rompen las riendas del caballo de don Jorge, representando el caballo los deseos intensos y los instintos del hombre. Al romperse las riendas de aquél, parece Lope insinuarnos que don Jorge ha perdido ya el control de sus pasiones» (p. 65). Más adelante, recibe don Jorge la noticia que «de una coz / mató el alazán veloz / al overo» (p. 186). Aunque don Jorge lo considera como mal presagio, no piensa en dejar de asistir a la cita amorosa esa noche.

Las pasiones no les permiten a los personajes entender claramente el significado de los agüeros. Asisten contentos a la cena y no se inquietan ante las palabras amenazantes y misteriosas del Veinticuatro (p. 178). El engañado marido, contemplando su venganza, exclama en un aparte: «Ay, quien te hiciera el convite / que a sus caballos Diomedes» (p. 183). Aquí, este Fernando no se jacta como lo había hecho el otro, sino que relaciona sus futuras acciones con un mito. Según el relato clásico, Diomedes, rey de Tracia, sólo les daba de comer a sus caballos los cuerpos de personas extranjeras que viajaban por su reino. Las descripciones de este extraño episodio en Ovidio y Séneca, eran de tal horror que los escritores medievales llegaron a considerar a Diomedes como figura diabólica.¹⁹ La octava labor de Hércules fue matar a Diomedes y darle su cuerpo

18. En *La estrella de Sevilla*, el rey y el protagonista, Sancho IV y Sancho Ortiz tienen el mismo nombre. Esto sirve para apuntar que el súbdito es espejo del monarca, como ha explicado Sara y Harlan Sturm, «The Two Sanchos in *La estrella de Sevilla*», *Romanistische Jahrbuch*, XXI, pp. 285-93. En *Los comendadores de Córdoba* la igualdad de nombres sirve para comparar y no para contrastar a estos dos personajes. Hay un tercer Fernando en la obra, el Rey, cuyo papel sí puede servir de contraste en algunos casos.

19. D.C. ALLEN en *Mysteriously Meant*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1970, da como ejemplo de la relación Diomedes-diablo la *Metamorphosis Ovidiana* de Pierre Bersuire, obra atribuida erróneamente a Thomas Walleys durante el Renacimiento (p. 173).

a estos caballos carnívoros. Enrique de Villena, por otra parte, la considera como la sexta labor de Hércules y explica: «pusieronlo los estoriales a enxemplo moral significando por diomedes todo principe o regidor cruel...»²⁰ Esta alusión mitológica nos permite comprender mejor el carácter del Veinticuatro. De la misma manera en que Diomedes le daba de comer cuerpos humanos a sus caballos, así el Veinticuatro piensa completar su cena con una matanza. Sus acciones, si seguimos las alegorías medievales y renacentistas, muestran su crueldad y tiranía, cualidades que lo relacionan con el diablo.

Al regresar el marido a la casa, pronuncia un largo discurso basado en el tópico de la vida como teatro. Cada persona tiene un papel que debe representar y el suyo en ese momento es el de verdugo (p. 190). Pero, antes de hacer este papel y llevar a cabo el asesinato de todos los que están en su hogar, el Veinticuatro se da cuenta de que él también está representando un segundo papel: «Hoy, ¿en qué me diferencio / de otro furioso Roldán?» (p. 189). Compara los actos de violencia que planea con los del famoso Orlando quien, al constatar que Angélica ama a Medoro, se quita ropas y armas y, desnudo, arranca de sus raíces numerosos árboles, despedaza animales y finalmente mata unos veinte labradores. Mientras que las emociones del héroe del *Orlando furioso* parecen auténticas, las acciones del Veinticuatro son más bien una falsa copia que esconde, bajo la excusa de la locura, su crueldad y sangre fría.

No hay nada de locura en las palabras que le dirige el Veinticuatro al rey al final de la obra, donde se jacta de su valor y honra:

y discurriendo la casa
maté cuantos hubo en ella:
a don Fernando, a doña Ana
dos dueñas, cuatro doncellas,
pajes y escuderos, mozas,
lacayos, negros y negras;
los perros, gatos y monas,
hasta un papagayo
(p. 198).

El monarca parece dejarse convencer por la hipérbole, tan típica de los otros dos Fernandos en la obra. Premia al Veinticuatro, dándole nueva esposa y lo felicita por su heroicidad. Como tercer Fernando, responde el rey con nuevas hipérboles:

20. E. DE VILLENA, *Los doze trabajos de Hércules* (ed. Margherita Morreale), Madrid: Real Academia Española, 1958, p. 59.

Hónrase Córdoba más
que por Séneca y Lucano
de tener tal ciudadano
(p. 199).

Lo interesante aquí es que el rey no escoge figuras famosas por su heroísmo bélico para alabar al Veinticuatro, sino figuras literarias. Es como si el rey se diera cuenta de que el Veinticuatro es diestro en las letras y no en las armas. Por mucho que se jacte de su triunfo, la realidad es que ha matado a personas indefensas, pues los mismos comandadores no estaban ni vestidos ni armados para tal ataque. Además, Séneca y Lucano murieron víctimas de la tiranía del Emperador Nerón. O sea que tenemos una inversión de papeles aquí. El Veinticuatro, personaje tirano y asesino es comparado con dos figuras que sufrieron una muerte trágica. Entre las tragedias de Séneca se destacan dos que tienen como sujeto a Hércules. En *Hércules furens* vemos cómo Juno, no habiendo podido matar al héroe con los doce trabajos, trata entonces de destruirlo con un ataque de locura. Esta furia divina lo lleva a matar a su esposa e hijos. De nuevo se nos presenta un modelo heroico para el Veinticuatro. Y éste, ya consciente de sus posibilidades, lo había incluido como parte de su retórica. Al ir a matar a Beatriz, el Veinticuatro se había comparado a sí mismo con un león (p. 194). Esto puede muy bien recordar la hazaña más famosa de Hércules, quien, según Enrique de Villena, al matar a esta fiera de Nemea, «desnudo la piel de los sus miembros e fizo asi della vestidura... E asi se falla esculpido o entallado en algunas imagenes de hercules en las antiguedades de grecia» (p. 25). Pero así como el auditorio sabría invertir las imágenes laudatorias usadas por el monarca, también entendería que debería invertir esta imagen ya que el Veinticuatro no mata leones sino mujeres y monas. En su crueldad es más bien un Diomedes, figura diabólica que será destruida por Hércules en uno de sus trabajos. Pero, en *Los comandadores de Córdoba* no hay ni Hércules que destruya a Diomedes ni Orlando que se vuelva loco de amor y celos, ya que el Veinticuatro sólo muestra su sangre fría, su crueldad y su cobardía mientras que los comandadores se muestran tan jactanciosos y cobardes como el marido engañado.

En el *Orlando furioso*, Astolfo viaja a la luna y así puede curar a Orlando devolviéndole sus sesos. En la comedia de Lope, el comandador don Fernando se jacta de que él es un nuevo Astolfo y de que puede domar el hipogrifo. En realidad, ni puede domar sus propias pasiones, ni quiere montar un caballo cordobés. En vez de ser emisarios de la cordura, él y su hermano son responsables de la falsa locura del Veinticuatro. No hay figuras heroicas en *Los comandadores de Córdoba* y el hipogrifo sirve para subrayar cómo el lenguaje puede crear falsas apariencias. Aunque al comienzo de la comedia el hipogrifo parece bestia emblemática de la falsedad de los comandadores, más adelante nos damos cuenta de que el animal también se relaciona estrechamente con el Veinticuatro, y

que la misma Beatriz entra en su formación. El hipogrifo se compone de león, águila y caballo. Estos tres animales pueden muy bien representar el triángulo amoroso en la obra. Ya hemos visto cómo el caballo es el animal que obsesiona a los comendadores y que el no poder controlarlo simboliza la falta de control sobre las pasiones. Recordemos también que el Veinticuatro se compara a sí mismo con el león cuando va a matar a Beatriz. Aunque su propósito es mostrarse valiente, en realidad aparece como cruel. El tercer animal, el águila es mencionado por Beatriz que expresa el deseo de que esta ave mate al halcón que lleva su esposo cuando pretende ir de caza (p. 188). La batalla entre el águila y el halcón ha sido relacionada con batallas de proporciones épicas y ha servido de agüero a través de los siglos. Ya se encuentra en *Los persas* de Esquilo y a imitación de esta obra vuelve a aparecer en *La Numancia* de Cervantes.²¹ En la comedia de Lope, esta alusión mantiene su función de presagio pues el Veinticuatro puede «cazar» a su esposa y a todos los implicados en su deshonra sin que el «aguililla» (Beatriz) pueda prevenirlo. Al mismo tiempo, la alusión carece de proporciones épicas al no tratarse en este caso de una batalla entre dos naciones o ejércitos enemigos; ni siquiera se trata de la relación entre rey y vasallo. Sólo sirve para mostrar el desprecio que siente Beatriz por su marido, y la crueldad de éste.

Mitos, poemas heroicos y tragedias sirven sólo para mostrar la distancia que hay entre el mundo de esta comedia y sus modelos, distancia que se muestra a través de la hipérbole, el contraste y la inversión de papeles, y que se ejemplifica mediante la figura del hipogrifo, animal tripartito que corresponde con el triángulo amoroso de la obra.

21. En un erudito artículo, «The Hawk Vanquishes the Eagle: Notes on a Motif from Aeschylus to D'Annunzio» *Romance Philology*, XXIX (1975), pp. 193-201, Donald McGrady y I. Cecil Beach estudian el motivo de la batalla entre águila y halcón en numerosas obras. La muerte del águila puede simbolizar el regicidio como en *De Naturis Rerum* de Alejandro NECKHAM y en una *novella* (I,2) de Bandello. El triunfo del halcón representa un «reversal in nature» y así puede significar el triunfo del ejército más pequeño en una batalla como en *Los persas* y el romance de «Doña Alda». En «Doña Alda» se habla de una «aguililla». Este diminutivo se utiliza también en *Los comendadores de Córdoba* y puede reflejar el uso del romance como pre-texto. Sobre la relación entre Esquilo y Cervantes véase a: F.A. de ARMAS, «Classical Tragedy and Cervantes' *La Numancia*», *Neophilologus*, LVIII (1974), 34-40; M.D. STROUD, «*La Numancia* como auto secular» *Cervantes. Su obra y su mundo* (ed. M. Criado de Val), Madrid, Edi-6, 1981, pp. 303-8; y P. LEWIS-SMITH, «Cervantes' *Numancia* as Tragedy and as Tragicomedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV (1987), pp. 15-26.