

JUAN DE LA CUEVA: UNA DRAMATURGIA DE HISTORIA Y DE AMOR

Juan Matas Caballero
Universidad de León

RESUMEN

El teatro de Juan de la Cueva se articula en torno a dos temas fundamentales: la historia -como marco en el que se plantea el problema de las consecuencias políticas que se derivan del incumplimiento de la autoridad real- y el amor. El tratamiento de estos temas y su correspondencia con las diversas modalidades literarias de la época, proporcionan a la dramaturgia de Cueva un carácter de hibridación genérica y una profundidad ideológica que la proyectan como un modelo interesante en la apoteosis de la comedia nueva.

Palabras clave

Siglos de Oro (XVI). Teatro. Juan de la Cueva. Temas: historia, amor.

1. La figura dramática de Juan de la Cueva brilla con luz propia en el abigarrado y denso panorama que ofrece la dramaturgia española en el último tercio del siglo XVI. En este momento histórico, más que el número de piezas teatrales, lo que destaca en el mundo escénico es sobre todo una amplísima variedad de formas dramáticas -el teatro religioso, universitario y escolar, la herencia clásica traducida en una proliferación del controvertido género trágico, las representaciones de las compañías de cómicos ambulantes- cuyo ingente caudal confluirá en la aparición de la comedia nueva.

Como si se tratara de un desafío a una inexistente ley de oro, cuyos severos mandatos todos parecían obedecer ciegamente, Juan de la Cueva publicó sus catorce piezas dramáticas en un volumen que, en 1583, de la sevillana casa de Andrea Pescioni, salió a la luz con el neutro nombre de *Primera parte de las comedias i tragedias de Juan de la Cueva dirigidas a Momo*¹. Nuestro autor no ofrecía ninguna sistematización de esas catorce

¹ De esta primera edición sólo se conserva un único ejemplar en la Biblioteca Nacional de Viena; véase A. Hämel, "Sobre la primera edición de las obras dramáticas de Juan de la Cueva", *RFE*, X (1923), pp. 182-183. Acerca de las posteriores ediciones del teatro de Juan de la Cueva, puede consultarse C. Guerrieri-Crocetti, *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnolo*, Torino, G. Gambino, 1936; R. F.

piezas dramáticas, sino que se limitó a denominarlas comedias o tragedias. Entre las segundas figuraban *Los siete Infantes de Lara*, *Ajax Telamón sobre las armas de Aquiles*, *La muerte de Virginia* y *Apio Claudio*, y *El príncipe tirano*; las otras diez restantes aparecían bajo el marbete de comedias.

Tal vez no esté de más recordar que todas las obras fueron representadas en los mismos escenarios sevillanos, y que fueron publicadas en dos tomos sin discriminación alguna. Por otra parte, por los mismos años en que se difundieron sus obras dramáticas, el propio Cueva, en su *Coro Febeo de Romances historiales*, había declarado que "el Trágico, y el Cómico, /es uno ya, y una cuenta/(...)/assi, que ya es todo uno"²; y, de hecho, entre unas y otras no median sino diferencias accidentales, como lo corroboraría una simple mirada a la comedia y la tragedia de *El príncipe tirano* que no son sino dos partes de un idéntico retablo, cuya distinción radica en la muerte final del aborrecible príncipe en la tragedia, de acuerdo con la tipología tradicional que el mismo Juan de la Cueva había recogido en su *Viaje de Sannio*³.

Como la división entre comedia y tragedia se establecía con la baremación de tales parámetros, no es difícil concluir que tal clasificación resultaba inoperante. Ahora bien, no se trataba sólo de la opinión de Cueva, puesto que los trágicos filipinos no se alejaban un ápice de estas palabras y, si distinguieron en su propia práctica accidentalmente entre tragedia y comedia, nunca pretendieron codificar su separación de manera rigurosa. Sus obras -como las del sevillano- oscilaban entre ambas categorías dramáticas, pero el género al que apuntaban sus realizaciones y el que las abarcaba todavía no se perfilaba con nitidez. No podía llamarse comedia

Glenn, *Juan de la Cueva*, Nueva York, Twayne, 1973; y la reciente edición de J. Cebrián, *El infamador. Los siete Infantes de Lara*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, en cuya bibliografía -pp. 63-67, 87-88 y 211-212- puede verse la suerte editorial del teatro de nuestro dramaturgo.

² Juan de la Cueva, *Coro Febeo de Romances historiales*, Sevilla, 1588, fol. 8 (cito según el ejemplar R/6285 de la BNM).

³ ¿La Tragedia i Comedia en qué difieren?

pregunta Apolo, i Sannio á respondido:

¿en qué? En que siempre en la Tragedia mueren,

un fin della esperando dolorido;

en la Comedia muerte no ay qu'esperen,

aunqu'empieça contino con ruido;

en la Tragedia vive la discordia

i en la Comedia enojos i concordia.

Juan de la Cueva, *Viaje de Sannio*, ed. J. Cebrián, Madrid, Miraguano, 1990, p. 109, libro IV, octava 56.

por la distancia que media entre el perfil de la comedia renacentista y la voluntad de estilo de los que -como los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVI- quisieron dignificar el teatro. Tampoco podía llamarse tragicomedia, pues era un concepto hermafrodita "acuñado en broma por Plauto" y que solía aplicarse a la descendencia, un tanto espurea, de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Se trata, pues, de un género que aún estaba en el limbo del animato, aunque su práctica se evidenciara, y que no se haría corpóreo hasta que el genial Lope de Vega diera con la fórmula eficaz cifrada en su comedia nueva⁴.

Así las cosas, pretender una clasificación del teatro de Juan de la Cueva partiendo de su tímida diferenciación práctica -que no teórica- entre comedia y tragedia, sería, a mi juicio, la perpetuación de un error. Por ello, creo conveniente que la necesaria ordenación de su dramaturgia se haga a raíz de un criterio bien distinto al del controvertido, inexacto y equívoco planteamiento tradicional de las modalidades genéricas.

Sin duda, uno de los aspectos más destacados del teatro de Cueva es su gran variedad de temas, que se traduce en una inigualable -al menos entre sus coetáneos- diversidad de registros, sucesos, personajes, etc. Atendiendo a este aspecto, las catorce piezas teatrales de Cueva podrían agruparse, siguiendo la clasificación propuesta por el profesor M. A. Pérez Priego⁵. Pero el variado *corpus* dramático de Juan de la Cueva todavía es

⁴ Sobre la cuestión de los géneros teatrales, y en concreto la tragedia y la comedia, véase, entre otros títulos, F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972; A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973; M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974; A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría Poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad, 1980; J. Canavaggio, "La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado". *Academia Literaria Renacentista, Literatura en la Época del Emperador* 5 (1988), pp. 181-195.

⁵ Así, pueden agruparse en tres apartados:

a) Las obras de tema histórico nacional, que normalmente toman sus argumentos de las crónicas, la épica o el romancero: *La muerte del rey don Sancho*, *Los siete Infantes de Lara* y *La libertad de España por Bernardo del Carpio*. También habría que incluir en este grupo otra comedia que trata el mismo asunto histórico nacional, pero que se inspira en la historia más reciente: *El saco de Roma*.

b) Los dramas inspirados en temas de la antigüedad clásica: *Ajax Telamón sobre las armas de Aquiles*, *La muerte de Virginia y Apio Claudio* y *La libertad de Roma por Mucio Cévola*.

c) El tercer y último grupo estaría integrado por las obras de asunto novelesco, que, a su vez, podría subdividirse en un primer apartado constituido por las obras de inspiración costumbrista: *El degollado*, *El tutor*, *El viejo enamorado* y *El infamador*; el otro subgrupo lo formarían las obras que presentan un argumento fantástico sin fundamento en la realidad: *La constancia de Arcelina* y las dos piezas de *El príncipe tirano*.

susceptible de simplificarse un poco más, puesto que sus piezas teatrales giran en torno a dos temas centrales: la historia -aunque más concretamente el planteamiento político de la obediencia a la autoridad real- y el amor, que son dos de los cuatro asuntos fundamentales que conforman la comedia áurea -junto al tema del honor y de la religión, que no son obviados, ni mucho menos, en el teatro de nuestro autor-, y sobre los que, al fin y al cabo, él mismo se pronunció en su *Exemplar poético*⁶. El que estos asuntos sean los principales centros de atención del dramaturgo sevillano no significa que en su *Primera parte de tragedias y comedias* no aparezcan, tratados con más o menos profusión e intensidad, otros temas y motivos de interés, como el honor, la justicia, el poder, la religión, el matrimonio, etc., si bien es cierto que su existencia está vinculada, e incluso subordinada funcionalmente, a los temas claves de su dramaturgia.

2. Juan de la Cueva, a mi juicio, acertó plenamente cuando incorporó a su teatro el tema de la historia o, si se quiere, el planteamiento de la obediencia a la autoridad real bajo el prisma de su actuación política. Casi nada o muy poco importa que no hubiera sido el primero en utilizar tales temas como material literario para su dramaturgia. Marcel Bataillon había señalado que esta novedad había surgido antes de 1579 en varios puntos de la península al mismo tiempo, y que, por lo tanto, no debía atribuirse a nuestro dramaturgo este mérito⁷. Y Eugenio Asensio matizaba que el "ciego poetastro" Baltasar Díaz, en su *Tragedia do Marquês de Mântua*, se había adelantado bastantes años al dramaturgo sevillano⁸.

Sin embargo, esas interesantes revelaciones no alteran en absoluto el reconocimiento que goza Juan de la Cueva porque, al fin y al cabo, sí que fue el primero que buscó sistemáticamente sus temas en el pasado español⁹, y que no sólo se sirvió de la historia nacional y de la leyenda como

Véase su edición del *Teatro renacentista*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, p. 69. La misma clasificación propuso J. Cebrián en *El infamador. Los siete infantes de Lara*, ed. cit., p. 41.

⁶ "En sucessos de istoria son famosas, / en monásticas vidas ecelentes, / en affectos de amor maravillosas", *Exemplar poético*, ed. J. M^o Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986, p. 104, vv. 1710-1712.

⁷ M. Bataillon, "Simples réflexions sur Juan de la Cueva", *BH*, XXXVII (1935), pp. 329-336; traducido al castellano y reeditado en su *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 206-213.

⁸ E. Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, p. 72, en nota.

⁹ Así lo estimaba Ch. Aubrun, *La comedia española 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1981², p. 35.

fente teatral, sino que empleó además otros materiales en la línea del posterior teatro del XVII. Por otro lado, no se limitó a una exigua presencia de la historia en sus dramas, sino que pretendió imprimirle una gran variedad -que le permitió descollar en su entorno teatral- acercándose a la historia española, medieval (con *Los siete Infantes de Lara*, *La muerte del rey don Sancho* y *La libertad de España por Bernardo del Carpio*) y contemporánea (con *El saco de Roma*), y a la historia clásica (con *La libertad de Roma por Mucio Cévol*a) e, incluso, a asuntos novelescos (con *El príncipe tirano*), y siempre, lejos de someterse al rígido dictado de la tradición, Cueva desarrollaba los temas históricos haciendo gala de un espíritu crítico -no siempre afortunado-, con un amplísimo margen de libertad, en virtud de su óptima adaptación al espectáculo teatral¹⁰.

La selección de estos temas garantizaba a Cueva, en gran medida, la atención y aceptación de su teatro por parte del público que, sin duda, debía de mostrarse especialmente receptivo ante un espectáculo que escenificaba unos asuntos que le resultaban muy conocidos, gracias a la tradición romanceril o a las crónicas medievales. Pero la colocación en escena de estos hechos no respondía sólo a un afán exclusivamente vanidoso de quien pretende la aclamación popular de un público que, cuando menos, se entregará mayoritariamente a la contemplación de semejante propuesta escénica.

El dramaturgo sevillano estaba interesado por el drama histórico en sí mismo, habida cuenta de las posibilidades de planteamiento dramático que le ofrecía la visualización de unos acontecimientos archiconocidos. Ya don Ramón Menéndez Pidal, que había destacado la primacía de Juan de la Cueva en la utilización de las fuentes romanceriles, enfatizó el efecto del texto teatral ante el público¹¹. Y, de hecho, el mismo Cueva había manifestado, en su *Exemplar poético*, el valor de depósito argumental que había en los romances¹².

¹⁰ En este sentido se habían pronunciado E. M. Wilson y D. Moir, *Historia de la literatura española, 3. Siglo de Oro: teatro*, Barcelona, Ariel, 19856, p. 75.

¹¹ R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971³, pp. 119, 121, 122; y véase también su trabajo *La epopeya castellana a través de la literatura castellana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, p. 177.

¹² No son de menos gloria i ecelencia
los antiguos romances, donde vemos
en el número igual correspondencia.

L'antigüedad i propiedad tenemos
de nuestra lengua en ellos conservada
i por ellos lo antiguo conocemos.

Cantar en ellos fue costumbre usada

Pero el dramaturgo sevillano también mostró un especial interés por el drama histórico porque ese pasado le permitía la posibilidad de plantear toda una serie de problemas que una situación en el presente le hubiera impedido. Así, a través de sus dramas históricos, Juan de la Cueva podía ofrecer al público de su tiempo una reflexión sobre cuestiones tan delicadas y comprometidas como la del poder político, susceptibles de ser connotadas a las esferas del poder de su más inmediata realidad, o simplemente interesar a los espectadores con temas que les afectaran directamente¹³. Desde esta perspectiva, el teatro histórico del sevillano nos muestra una clara tendencia de carácter didáctico, que se suma a la finalidad estética y hedonista que se deriva de su teatral visualización de semejantes acontecimientos. Y, en este sentido, puede afirmarse que Cueva está avanzando los rasgos que constituirán la dramaturgia histórica del XVII.

En todos los dramas históricos de Juan de la Cueva se puede apreciar la presencia de un tema común: el ejercicio del poder del rey¹⁴, cuya injusta actuación lo convierte en un tirano y, por consiguiente, termina ajusticiado -excepto en *La libertad de España por Bernardo del Carpio*, donde el rey se arrepiente de su incorrecto proceder-. De este modo, Juan de la Cueva nos propone el planteamiento de un problema político, que se

de los godos los hechos gloriosos
i dellos fue en nosotros trasladada.

Las rhapsodias que usaron los famosos
griegos fueron sin duda desta suerte
i los areyts índicos llorosos.

Con ellos se libravan de la muerte
i la injuria del tiempo sus hazañas
i vivía el varón loable i fuerte.

Dellos los eredaron las Españas
cassí en el mismo tiempo que cantavan
los regujios en todas las montañas.

Exemplar poético, ed. cit., vv. 671-688, pp. 61-62.

¹³ En este sentido, A. Watson destaca el valor y la significación alegórica del teatro de Juan de la Cueva como una censura contra Felipe II, convirtiéndose, según esta hipótesis, en el primero en utilizar los corrales para la sátira y la propaganda políticas; véase *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, London, Tamesis, 1971, y también Wilson y Moir, *Historia de la literatura española*, ob. cit., p. 77.

¹⁴ Nuestro dramaturgo, en su tardío *Exemplar poético*, se había mostrado orgulloso de haber sido el primero en introducir reyes en el teatro: "A mí me culpan de que fui el primero / que reyes i deidades di al tablado, / de las comedias traspasando el fuero", ed. cit., vv. 1608-1610, p. 100.

convierte en el tema recurrente de sus dramas históricos: el tiranicidio¹⁵. Este ajusticiamiento podía tener una aceptable justificación -ya que no en el pensamiento cristiano- en Maquiavelo cuyo discurso político manifestaba una defensa radical de cualquier medio con tal de conseguir el elevado fin de la *res publica*. Séneca no hallaba diferencia alguna entre el rey y el tirano en cuanto a su denominación; es decir, el rey debe diferenciarse del tirano por su comportamiento y actuación. El tirano es un déspota, un ser execrable que no participa de los valores de la comunidad y, por lo tanto, su ajusticiamiento es una necesidad para la salud política de la colectividad.

El propio Juan de la Cueva nos permite entrever algunas opiniones que revelan cómo su concepción personal se sitúa en esta misma perspectiva. En *El Viaje de Sannio* decía que la tragedia "es un retrato que nos va poniendo / delante de los ojos los presentes / males de los mortales miserables / en héroes, reyes, príncipes notables"¹⁶; y en un sentido similar, Momo había declarado que "la comedia es imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad, en que se nos representan las cosas que debemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes ejemplos"¹⁷.

De las piezas teatrales de Cueva, la que ofrece un mejor planteamiento del tema del tiranicidio no se inspira en un suceso histórico real, sino que se trata de una comedia novelesca cuyo trasunto histórico es ficticio. Me refiero a la tragedia -y también a la comedia- de *El príncipe tirano*, que enhebra un claro discurso acerca del ejercicio de gobierno del rey y, por extensión, de la monarquía -e incluso del poder-. Nuestro dramaturgo ofrece una doble imagen de la tarea de gobierno: por un lado, el rey actúa

¹⁵ Así lo explicaba José Antonio Maravall: "Juan de la Cueva, fiel a la doctrina del tiranicidio, que desde la fase de la cultura comunal del Medievo llegaría hasta fines del siglo XVI (...), da por supuesto que es laudable dar la muerte al tirano que ofende a los vasallos, aunque sea un príncipe soberano". *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990², p. 81. Sobre el papel del rey en la comedia de los Siglos de Oro y del tiranicidio, véase J. M^a Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976; R. A. Young, *La figura del Rey y la Institución Real en la comedia lopesca*, Madrid, Porrúa, 1979; J. Crapotta, *Kingship and Tyranny in the Theater of Guillén de Castro*, Londres, Tamesis, 1984; D. Fox, *Kings in Calderón: a Study in Characterization and Political Theory*, Londres, Tamesis, 1986; R. Lauer, *Tyrannicide in Drama*, Stuttgart, Franz Steiner, 1987.

¹⁶ Juan de la Cueva, *Viaje de Sannio*, ed. cit., octava 55, p. 109.

¹⁷ "Epístola dedicatoria a Momo, en su *Primera parte de las comedias i tragedias de Juan de la Cueva dirigidas a Momo*, Sevilla, Juan de León, 1588, fol. 4r. (He utilizado esta edición para tomar las citas textuales de su teatro, con lo que me limitaré a colocar el folio al que corresponde cada una de ellas. Asimismo advierto que he optado por modernizar tanto la ortografía como la puntuación según la actual normativa de la RAE).

guiado por la razón, por la prudencia, se preocupa por la impartición correcta de la justicia y, en todo momento, guiará sus pasos, en un claro ejercicio de patriotismo, con la finalidad de obtener siempre el bien de la *re pública*. De este modo, el rey cumple con el papel que le corresponde dentro del orden que implícitamente nos propone el dramaturgo. Es decir, un orden vertical que parte de Dios, de quien recibe directamente su autoridad convirtiéndose así en su representante civil legitimado para cumplir y hacer cumplir la justicia en la tierra¹⁸. Por otro, y en un sentido opuesto, vemos al príncipe, Licímaco, que, una vez convertido en la máxima autoridad, ejerce el poder guiado por su pasión, y antepone sus intereses personales -que suelen ser la satisfacción de vicios depravados- a los de la *re pública*. De esta forma, rompe con su precepto de cumplir con su ejercicio legitimado por la divinidad y se convierte en un déspota, con lo que su pueblo oprimido invoca la justicia de Dios, y se rebela ajusticiándolo mortalmente -como si de manera tácita la mano divina hubiera accedido a la petición popular-, justificando así el tiranicidio¹⁹.

Este es el planteamiento o la reflexión política -tan simplista que puede considerarse maniqueo- que se observa en la obra. En efecto, Cueva pone sobre las tablas no un problema enjundioso acerca de la responsabilidad del ejercicio del poder, sino una dicotomía sobre el papel del rey -y, por extensión, de la monarquía- cifrada en dos polos opuestos: el buen gobernante y el déspota. Entre ambos extremos no se proponen soluciones intermedias, ni se establecen matices esenciales. Ahora bien, es posible que ni el teatro de la época fuera lo suficientemente refinado como para poner en escena profundos debates sobre la monarquía, ni que el público fuese tan sagaz como para captar muchas sutilezas y, sobre todo, que ni al propio Cueva le interesara cargar excesivamente las tintas en un problema que, al fin y al cabo, se hubiera convertido en un lastre ajeno a la verdadera acción dramática del asunto histórico planteado. De hecho, la reflexión propuesta -de clara procedencia maquiavélica, con toda su esencia maniquea y con la

¹⁸ Así reflexionaba el rey dispuesto a aplicar la justicia contra su propio hijo el príncipe tirano: "Esto ha de ser; yo quiero que así sea, / que cumple al bien común: ¡muera el tirano! / No suceda en el reino quien afea / de los nuestros el nombre soberano. / ¿Será amor de la patria que posea / el cetro de ella un hijo mío inhumano, / que no estima a los hombres de este suelo, / y menosprecia lo que puede el cielo?" (fol. 210).

¹⁹ Al final de la *Tragedia del príncipe tirano*, el mismo rey perdona a las asesinas del príncipe: "Vuestro hecho no es digno de esa suerte, / sino de eterna gloria y alabanza, / y así merecéis vida por la muerte / que al rey distes y no cruel venganza. / Y a ti Calcedio, cuya pena fuerte / igualmente que a ti en mi alma alcanza, / yo romperé la tierra con mi mano / librándote de un mal tan inhumano / (...) / Y porque el pueblo ya deseche el miedo, / y esta muerte tan justa alcance a vella, / poneldo en esta calle, entienda el mundo / que el rey tirano habita ya el profundo" (fol. 242).

sencillez que se quiera- resultaba extraordinariamente funcional para el público de la época. De este modo, nuestro dramaturgo estaba poniendo las bases de la futura comedia política que tanto éxito tendrá en el teatro del siglo XVII, de la mano de Lope o Calderón, quienes introducirán, no obstante, un importante giro en su planteamiento ideológico y escénico.

Este sencillo planteamiento teórico se observa en algunos de los dramas históricos de Juan de la Cueva, con la única excepción, quizás, de *Los siete Infantes de Lara*, que se recrea sobre todo en el tema de la venganza y en la ejemplaridad moral que el suceso proyecta en el individuo más que en la colectividad, que es lo que se aprecia en las demás obras. Por otra parte, el problema político se desvía hacia un tímido planteamiento del conflicto étnico-social-religioso entre el moro y el cristiano, pero sobre todo hacia la venganza individualizada contra la traición, más que en la crueldad y tiranía de Almanzor. Se trata de un asunto de carácter épico novelesco con un interesante anclaje histórico, que, al fin y al cabo, por los últimos episodios que habían tenido lugar en la España contemporánea de Juan de la Cueva -la insurrección de los moriscos en las Alpujarras de Granada en 1568-1571- daban al tema y a la obra unos interesantes visos de actualidad. El problema de la convivencia entre moros y cristianos subyacía como un buen sustrato ideológico que posibilitaba una gran aceptación popular de la obra. A ello hay que añadir cómo el punto de vista adoptado por parte del dramaturgo enfatizaba la maurofobia latente. Con esta pieza teatral el dramaturgo sevillano demostraba cómo el recurso a la historia también podía suponer una buena estrategia para dramatizar las eternas preocupaciones y anhelos del hombre (el amor, la religión, la ambición, la fidelidad, la traición, la venganza, etc.).

En la comedia *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora* el problema queda planteado cuando el rey don Sancho decide tomar Zamora desoyendo los consejos del Cid y traicionando la promesa hecha a su fallecido padre y a su hermana Urraca, quien invoca la justicia divina. El rey morirá asesinado por el traidor Vellido Dolfos. Cueva nos ha presentado al rey don Sancho como un ser execrable que abusa de su poder y destruye la armonía interna de su país²⁰. Ese retrato de un rey carente del más mínimo

²⁰ La codicia del rey don Sancho es puesta de manifiesto incluso por su vasallo el Cid Ruy Díaz, quien, a pesar de que su fidelidad al monarca está fuera de toda duda, resalta cómo su ambición atenta contra las leyes humanas y divinas: "¡Oh codicia de aqueste mundo ciego! / ¡Oh ciego el que en el alma tiene puesta / tu ponzoña y, siguiendo tal camino, / traspasa el fuero humano y el divino" (fol. 8). Doña Urraca, hermana del rey don Sancho, apelaba a la justicia divina al conocer la pretensión de su hermano: "Cuando don Sancho haya hecho / lo que promete en mi tierra / y haya ganado por guerra / lo que no por buen derecho, / yo espero en el justo cielo / que ha de usar de su piedad / y castigar tal maldad / pues falta quién en el suelo" (fol. 9).

rasgo positivo se une al exagerado carácter de Vellido Dolfos, quien se ha convertido en liberador y cuyo ajusticiamiento encuentra justificación política²¹. Después se establecerá un duelo para hacer justicia por el asesinato del rey y un juicio para la liberación de Zamora. El dramaturgo toma partido por las posturas que ha tomado la mayoría, que se ha mostrado más juiciosa. El asunto histórico se ha transformado de este modo en un planteamiento de corte político, pues la comedia presenta -como sugiere B. W. Wardropper- el problema ideológico de la relación entre la fuerza y la justicia, y nuestro dramaturgo realiza una indagación a lo Maquiavelo de la conexión entre política y ética²².

En la comedia *La libertad de España* por Bernardo del Carpio el conflicto planteado también tiene su origen cuando el rey cumple mal su función de gobierno castigando severa e injustamente a su hermana y al Conde de Saldaña por haber tenido un hijo natural. El rey, obsesionado con la idea de que su trono sería heredado por el hijo "bastardo", decide entregar el país a los franceses. En contra de lo que ocurría en *El príncipe tirano*, ahora será Bernardo el que decida enmendar el error del rey liberando a España de la invasión francesa. En esta obra destaca la idea de que el rey no será ajusticiado porque admite su error y ayuda a Bernardo en la liberación de España. Por otra parte, se impone finalmente el interés por la *re pública* a la preferencia personal, con lo que se restituye, tras el perdón de los amantes, el orden²³. La obra histórica es aprovechada además para ofrecer una tímida reflexión sobre otros asuntos, como el obligado ejercicio del poder frente a la anhelada vida alejada de la corte, con claros ecos del tópico del *beatus ille*; el obediencia a un mandato injusto, pero que procede del rey, y que perjudica a la relación amistosa, es decir, el

Incluso el legendario traidor Vellido Dolfos invocó a la divinidad para llevar a cabo su crimen: "Bien se encamina mi hecho. / ¡Oh cielo, agora tu ayuda / en este paso me acuda / y librame de este estrecho! / La justa causa que tengo, / rige aqueste brazo fuerte, / a dar al rey fiera muerte, / con que a doña Urraca vengo. / Pague su ciega codicia, / y páguela por mi mano. / ¡Muera el injusto tirano, / y viva nuestra justicia!" (fol. 11v).

²¹ Véase A. Robert Lauer, "The use and abuse of history in the Spanish theater of the Golden Age: the regicide of Sancho II as treated by Juan de la Cueva, Guillén de Castro and Lope de Vega", *HR*, 56, 1 (1988), pp. 17-37.

²² B. W. Wardropper, "Juan de la Cueva y el drama histórico", *NRFH*, IX (1955), pp. 149-156.

²³ En efecto, el rey sabe corregir sus dos graves errores, pues, en primer lugar, se muestra dispuesto a acceder a las pretensiones de Bernardo para liberar a España ("Bernardo, en eso haz tu contento", fol. 72) y, en segundo lugar, tras la petición de Bernardo, concede el perdón a su hermana Ximena y al conde de Saldaña: "Bernardo, justa ha sido y piadosa / tu demanda (...) / Y así deja la duda sospechosa, / que tu deseo se verá cumplido" (fol. 72v).

conflicto entre la lealtad y la amistad; el patriotismo; etc.

La libertad de Roma por Mucio Cévola presenta un paralelismo evidente con la obra anterior, que se observa ya en la identidad de sus respectivos títulos, con los lógicos cambios de los nombres propios, habida cuenta de que esta última, inspirada en Tito Livio, sitúa la acción en la antigüedad clásica. Si Juan de la Cueva nos demuestra que sus dramas históricos se construyen a raíz del mimema base expuesto más arriba²⁴, ahora incluso nos permite observar cómo su creación dramática se hilvana, en ocasiones, siguiendo unos parámetros fijos que, en este caso, coinciden con los de la última comedia²⁵:

A	B	C	D	E
Alonso	Jimena-Saldaña	Francia	Carlomagno	B. Carpio
tirano	— amor	— traición	— rey extr.	— libertador
Tarquino	Hijo de Tarquin.	Toscanos	Pórsena	M. Cévola

Si el proceso de la acción dramática es muy similar, el final será distinto, pues en esta obra aparecerá de nuevo el tema del tiranicidio al no cambiar de actitud el rey déspota (que no hizo justicia por la violación cometida por su hijo, que no aceptó la decisión política de abandonar el poder que le imponía una institución pública como el Senado romano, y que traicionó a su pueblo)²⁶. Por otra parte, como se sugería en el planteamiento general, si el ajusticiamiento del rey solía estar auspiciado veladamente por la divinidad, en este caso será el propio dios Quirino quien condene a Tarquinio (fols. 281v y fol. 283v). Pero, cuando el motivo del tiranicidio cobrará fuerza y plena justificación será al intentar Mucio Cévola matar al

²⁴ M. Sito Alba, "El mimema, unidad primaria de la teatralidad", en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, 1982, pp. 971-978.

²⁵ En el teatro de Juan de la Cueva se observan evidentes paralelismos constructivos, como se puede comprobar en un simple cotejo de las siguientes obras: *La libertad de España por Bernardo del Carpio* con *La libertad de Roma por Mucio Cévola*, *El tutor* con *El viejo enamorado*, y la comedia y la tragedia de *El príncipe tirano*.

²⁶ Así lo declaraba Publio Valerio, cónsul y capitán romano: "Roma no suele usar de tiranía. / Castigar los tiranos, sí, y confío / que has de pagar la injusta y triste suerte / de Lucrecia con justa y dura muerte" (fol. 283v).

rey Pórsena para liberar Roma²⁷.

En otro orden de cosas, un elemento interesante se observa en esta obra: la aparición de un sentimiento de patriotismo generalizado no es patrimonio de los nobles o allegados al poder, sino que se hace partícipe al pueblo llano, y se destaca especialmente a las mujeres, que llegan a encarnar un papel que les estaba vedado en el teatro²⁸.

El saco de Roma es una obra de contenido histórico, pero centrado en un asunto contemporáneo, cuyos ecos todavía debían de perdurar entre los coetáneos de Cueva, incluso muchos de los espectadores que vieron su representación debían de tener noticias muy directas a través de familiares o amigos. La cercanía del asunto -buscada con frecuencia por el dramaturgo²⁹- debió de ser un elemento decisivo para el éxito de esta pieza teatral, que fue publicada como obra suelta en 1603.

En este caso, Cueva no sigue el mimema propuesto en sus anteriores dramas históricos, sino que la obra gira en torno a dos elementos que dramáticamente resultan más funcionales aún. El centro de interés no se sitúa ya en el tiranicidio, sino que la lección doctrinal, si es que puede ser considerada así, se cifra en la exaltación del patriotismo y del catolicismo³⁰. Cueva ha sabido tratar el asunto de manera que calase en el espíritu

²⁷ De nuevo, la invocación a los dioses para acabar con el rey: "Dioses, ófd con piedad mi ruego, / y sea de suerte que hoy se satisfaga / Roma de mí, que, al rey dando la muerte, / ella sea libre de su acerba suerte" (fol. 301).

²⁸ El honor y la defensa de la *re publica* no es patrimonio de la nobleza en el planteamiento teatral de Juan de la Cueva, quien, de forma anacrónica desde la perspectiva cronológica de la obra, se muestra -en palabras de J. A. Maravall- "más cerca de la abierta sociedad renacentista del XVI que de la cerrada reacción señorial del siglo XVII" y, además, como volverá a demostrar en la tragedia de *El príncipe tirano*, "da por supuesta la igualdad en derecho referida al ser total de la persona, por encima de la división en grados", *Teatro y literatura en la sociedad barroca, ob. cit.*, p. 80. (En otro orden de cosas, cabe destacar el protagonismo que la mujer cobra en el teatro de Cueva; recuérdese, entre otras, la importancia que determinadas mujeres -doña Urraca, Arcelina, Eliodora, Celia, Olimpia, Virginia- tienen en el planteamiento dramático de la mayoría de las obras de nuestro autor, quien dista de participar de la misoginia genérica de la literatura de la época).

²⁹ Así afirmaba J. A. Maravall: "El teatro español, sin dejar de asumir la herencia culta del Renacimiento, postula, sin embargo, una preferencia por lo presente. Se nacionaliza, en consecuencia de su modernidad, y se hace valer en tanto que español, esto es, como nacido de la peculiar naturaleza y gusto de los españoles. Todo lo cual le lleva a plantearse asuntos de viva actualidad", *ibidem*, p. 15.

³⁰ Nos recuerda Sito Alba que estos dos *topoi* -patriotismo y catolicismo- fueron empleados por otros autores de la época, como hiciera, por ejemplo, Cervantes en su *Numancia*, y pasarán unidos o separados, a través de Lope y su escuela, a Calderón. Se trata de dos resortes dramáticos de un eficazísimo entusiasmo popular. Nuestro dramaturgo, al convertir la escena en una tribuna, supo dominar al público

fervoroso del espectador que debía de vibrar con la exaltación, por un lado, del carácter valiente y vencedor de los españoles frente a los alemanes y, por otro, su ardiente catolicismo frente a la herejía luterana. En definitiva, la proclamación de los dos grandes sistemas de valores que permitían mostrar una España católica y triunfante. Se trata de dos componentes básicos que experimentarán un extraordinario desarrollo en la comedia histórica del XVII.

Cueva sintetiza de una manera fundamentalmente dramática el discurso político de las piezas anteriores, incidiendo en dos aspectos que manifiestan una clara funcionalidad propagandística³¹, enfatizada, si cabe, con la presencia final en la escena de la figura imperial de Carlos V³².

Juan de la Cueva ha sido, pues, una figura principal en la adaptación de la historia a las tablas teatrales, y hay que destacar su atrevimiento por recuperar un material inédito, de ahí su significación histórico-literaria. Si bien es verdad que no siempre supo aprovechar dramáticamente toda su riqueza ni captar su espíritu ni sus más entrañables valores, es decir, que a veces no supo descubrir su sentido ni su trascendencia³³, no es menos cierto que lo que en ocasiones puede ser considerado torpeza, confusión, falta de criterio en su organización teatral, resulta ser una combinación de elementos para conseguir su propósito concreto³⁴. Sin embargo, la recuperación teatral de los temas y asuntos históricos y su utilización con fines políticos e, incluso, propagandísticos, por un lado, y la convergencia en su

que vibraba con entusiasmo desbordado al presenciar sus maniqueos planteamientos; véase "El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)", en J. M^a Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. 1. Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 330-331.

³¹ Aun siendo verdad que tal vez convenga -como sugieren F. P. Casa y B. Primorac- matizar el papel propagandístico que habitualmente se atribuye a la comedia de los Siglos de Oro; "Introducción" a Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 14 ss.

³² El final de la comedia reflejaba la apoteosis del discurso imperialista, exaltando la figura del emperador, como garante de la fe y la patria: "Esta corona, a vos justa y debida, / sustente la cabeza gloriosa, / como cabeza de la fe elegida / para ampararla de la cisma odiosa. / Y el cielo os dé y otorgue tanta vida / cuanto durase en él la luz hermosa / del sol, y os dé vitorias excelentes / de varias, fieras y enemigas gentes. / Y porque resta que la sacra mano / del vicario de Dios os unja, vamos, / emperador dignísimo romano, / a quien el cetro y obediencia damos, / Y el hacedor del cielo tan ufano / os haga, que de vos sólo veamos / el nombre eterno do inmortal memoria, / poniendo fin en esto a nuestra historia" (fols. 36v-37).

³³ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1986², p. 112.

³⁴ M. Sito Alba, "El teatro en el siglo XVI", en *ob. cit.*, p. 333.

teatro del humanismo clasicista y de lo popular por otro -como señalara B. W. Wardropper³⁵-, influyó de manera decisiva en el nacimiento del drama histórico posterior, cuya culminación vendrá de la mano, entre otros, de Guillem de Castro y Lope de Vega.

3. El segundo eje temático que enhebra las restantes obras dramáticas de Juan de la Cueva es el tema del amor. El dramaturgo sevillano plantea un conflicto que gira en torno al amor, que a menudo se entrecruza con otros asuntos (confrontación amor/honor; la disputa padre/hija; el matrimonio de conveniencia/matrimonio por amor; etc.) que terminan por imprimir una mayor complejidad temática y una múltiple perspectiva a los dramas amorosos.

Los escasos estudios dedicados a la dramaturgia de Juan de la Cueva se han centrado de una forma casi exclusiva en las obras históricas, desatendiendo prácticamente las piezas de tema amoroso, a excepción de *El infamador*. Si es cierto que los dramas de asunto histórico revalorizan -aunque no se manifieste de manera unánime- la significación literaria de Cueva por lo que en ellas hay de anticipo y de contribución a la comedia nueva, no debiera soslayarse la importancia de sus comedias amorosas, pues en ellas también se puede observar determinadas características que resultaron especialmente importantes en el desarrollo de la comedia del XVII, aparte de la excelente construcción dramática que se aprecia en algunas de ellas.

La *Comedia del degollado* resulta especialmente interesante pues Cueva nos ofrece una original presentación del conflicto amoroso porque, junto al planteamiento del discurso temático que se relaciona con otros problemas, el dramaturgo se emplea a fondo en la construcción dramática de la obra, cuya acción se complica con el cruce o la transformación de la aventura amorosa en una puesta en escena de un drama que calificaría de bizantino, pues, en cierto modo, sigue las pautas de los relatos griegos o bizantinos³⁶, a lo que habría que sumar la presencia de rasgos característicos de las aventuras moriscas y de cautivos³⁷. Juan de la Cueva nos ofrece,

³⁵ El teatro de asunto histórico de Cueva logra entroncar, según afirma B. W. Wardropper, lo nacional español en lo cosmopolita renacentista del XVI. Su arte dramático nos ofrece la fusión de lo humanista y lo tradicional, donde aparece la antigüedad clásica y la Edad Media bajo una concepción claramente renacentista; la poesía y los sentimientos populares coexisten con el arte erudito: "Juan de la Cueva y el drama histórico", art. cit.

³⁶ Sobre esta modalidad narrativa, véase M. A. Teijeiro Fuentes, *La novela bizantina española. Apuntes para una visión del género*, Cáceres, Universidad, 1988.

³⁷ Sobre las fuentes de esta obra véase el trabajo de J. M. Caso, "Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva", *Archivum*, XIX (1969), pp.

pues, una original propuesta teatral que arranca de la propia literatura que, en el fondo, es la tática protagonista del drama.

En efecto, la comedia sigue una construcción dramática que recuerda en gran medida la estructura de los relatos griegos, pues la historia amorosa de Arnaldo y Celia se forja a través de la separación, de la experiencia del viaje marítimo y del cautiverio en Berbería. Es decir, su relación se concibe escénicamente como una *peregrinatio amoris* que finaliza felizmente, e incluso con el perfeccionamiento de su sentimiento amoroso, tras la superación de todas las adversidades.

El eco de los libros de aventuras moriscas -en concreto del *Abencerraje*- también se manifiesta con cierta nitidez. El tema de la caballerosidad y generosidad entre moros y cristianos, que tanta importancia tenía en la obra³⁸, se revitaliza en la comedia de Cueva. En efecto, Arnaldo se había mostrado generosísimo con Chichivalí, cuyo cautiverio, según él mismo nos cuenta, parecía más una visita cortesana que un castigo y, además, el caballero y amante cristiano termina poniéndolo en libertad. La maurofobia queda encarnada en el propio Chichivalí al corresponder a Arnaldo con la perfidia y la traición, pues termina secuestrando a su amada Celia. De este modo, Cueva transgrede la lección de generosidad que se planteaba en el *Abencerraje*; y de esa transgresión surgía el desarrollo de la acción dramática al no producirse inicialmente la correspondencia entre el moro y el cristiano, y terminar con un leve matiz de maurofilia, equilibrando de forma paralela la acción dramática con el perdón del Príncipe moro que permite la huida de los enamorados.

Cueva nos ofrece realmente una acción dramática, la del amor, y subordinada a ella, otra acción en torno al tema de la generosidad entre moros y cristianos. Una acción con una doble focalización conflictiva que, sin romper con la preceptiva neoaristotélica, atisbaba la habitual práctica teatral de la comedia nueva cuya doble acción dramática se planteaba como haz y envés de un mismo asunto.

El tema del amor ofrece un desarrollo inspirado en los parámetros de la filosofía sentimental de los Siglos de Oro, presidida por la importancia

127-147, y don D. Alonso se preocupó por la consideración de esta pieza como posible fuente cervantina, "Una fuente de *Los Baños de Argel*", *RFE*, XIV, 3 (1927), pp. 275-282, "Los *Los Baños de Argel* y *La comedia del degollado*", *RFE*, XXIV, 2 (1937), pp. 213-218, "Maraña de hilos (Un tema de cautiverio entre Fulgoso, Pero Mexía, Bandello, Juan de la Cueva y Cervantes)", en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968², pp. 29-42.

³⁸ Véase *El Abencerraje. Novela y romancero*, edición de F. López Estrada, Madrid, Cátedra, 1980.

del pensamiento neoplatónico³⁹. Así, puede observarse cómo la relación amorosa entre Arnaldo y Celia está regida por la filosofía amorosa neoplatónica, si bien es verdad que no está del todo ausente el amor cortés e, incluso, el eco de *La Celestina* cuando el amante convierte su pasión amorosa por Celia en una especie de *religio amoris*⁴⁰. Como se había dicho más arriba, esta relación amorosa experimenta un proceso de perfeccionamiento de tendencia espiritual que termina con la disipación de la desconianza inicial mostrada por Celia y con la confirmación de sus sentimientos.

En un sentido opuesto evoluciona el esquema amoroso de Chichivalí y del Príncipe moro, pues sus sentimientos surgen teñidos de un intenso barniz idealista de corte neoplatónico: si el primero se enamora de Celia sólo al contemplarla, el segundo avanza un paso hacia la sublimación erótica, pues su enamoramiento se produce sólo de oídas⁴¹. Y, en sentido contrario a la positiva evolución afectiva de Arnaldo y Celia, su amor experimenta un intenso proceso de degradación, pues de la expresión espiritual se desemboca en el surgimiento de un amor carnal, de una pasión irrefrenable que

³⁹ Acerca del sentimiento amoroso en la literatura española de los Siglos de Oro, véase O. H. Green, *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955; *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, vols. I y II; Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1978; Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 1984; A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española*, 1480-1680, Madrid, Cátedra, 1986; Marsilio Ficino, *De amore: comentario al "Banquete" de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986; León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. J. M^a Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986.

⁴⁰ Así dice Arnaldo: "Muy filósofo estás, mas ya que quieres / que yo te dé razón, sabrás que muero / por Celia, y en Celia viven mis placeres, / y en sola Celia el bien del alma espero" (fol. 83). El paralelismo resulta mucho más evidente en la declaración amorosa del moro Chichivalí: "Celia es mi bien soberano, / por mi Dios a Celia adoro, / por Alá he sido moro, / y por Celia soy cristiano. / Si Alá goza el santo cielo, / sin Celia ¿no es cielo el suyo? / Por Celia del cielo huyo, / pues Celia hace cielo el suelo" (fol. 84). Y, más adelante, incluso el príncipe moro confiesa: "que vos, Celia, sois mi Dios" (fol. 92v).

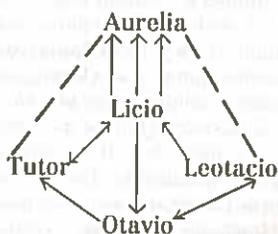
⁴¹ Así declara el Príncipe moro al oír hablar de Celia: "¡Ay Celia, cielo, ay amor! / ¡Ay fuerza de tu belleza! / ¡Ay divina gentileza, / vista para mi dolor! / ¿Qué pudo ser que en el punto, / ¡ay Celia!, que oí nombrarte, / ardí en celo, y fui a entregarte / la libertad y alma junto?" (fol. 89). Era frecuente en la literatura de la época que algunos personajes, en ocasiones, se enamorasen sin saber de quién, o bien al contemplar un retrato, o bien de oídas, de una disfrazada, etc., -situaciones que, por otra parte, aparecen en el teatro de Cueva-, tratándose siempre de manifestaciones que reflejan el carácter idealista y neoplatónico del proceso amoroso. En este sentido, recuérdese que la espiritualización absoluta del amor la representa, a mi juicio, don Quijote, pues su sentimiento no parte ni de la vista ni del oído, sino de la quimérica invención.

obliga a los personajes hacia la exclusividad corporal.

En definitiva, la obra nos ofrece un doble planteamiento del tema amoroso cuya resolución tiene una evidente trascendencia en el plano moral, del lado positivo, con el feliz restablecimiento de la relación entre Arnaldo y Celia y, en la vertiente negativa, con el castigo mortal al perverso Chichivalí.

En la *Comedia del tutor* el tema del amor, y su valoración final según los convencionales parámetros de la moralidad, es el eje de la obra. En realidad, todas las piezas amorosas de Cueva siguen este mimema teatral: planteamiento amoroso; conflicto entre el amor puro, de matiz espiritual o matrimonial, y el amor impuro, cifrado sólo en su vertiente carnal; y, finalmente, la dichosa recompensa y el castigo en forma de escarnio que recíprocamente reciben ambas concepciones amorosas.

Pero, la gran aportación de Cueva en *El tutor* se cifra, a mi juicio, más que en el seguimiento de la fórmula propuesta, en su plasmación a través de los recursos característicos de la comedia de enredo, con algunos rasgos genuinos, y no demasiado infrecuentes en el mundo escénico, como el hecho de que todo el peso de la acción recaiga, no sobre los personajes centrales -que ni siquiera es el Tutor, que da nombre a la obra-, es decir, el galán (Otavio) y la dama (Aurelia), o sus antagonistas (el tutor o Leotacio), sino en el criado (Licio), que es el verdadero artífice de toda la situación de enredo, que conecta a todos los personajes con Aurelia en beneficio de su señor, cuyo disfrute amoroso final con la dama es debido al extremado ingenio y astuta labor de Licio. Un planteamiento cuyo esquema podría representarse de la siguiente manera:



Como habíamos visto en la comedia anterior, el dramaturgo plantea en escena las dos consabidas y contrapuestas concepciones del amor: por un lado, el casto o puro, de carácter idealista, que está encarnado por Otavio y Aurelia (de nuevo, en la expresión amorosa del enamorado se aprecia el influjo de *La Celestina*, al manifestar su divinización de la dama, convertida en su única devoción y creencia [fols. 118v-119v]); y, por otro, el amor lascivo, encarnado por el Tutor y por Leotacio, quienes pretenden a Aurelia, aun conociendo que es la amada de Otavio. El dramaturgo

censura esta segunda actitud amorosa presentando de forma satírica el sentimiento del viejo hipócrita y del amigo desleal, que terminan siendo ridículamente burlados por Licio y Otavio⁴², al tiempo que se produce el definitivo encuentro de éste con su amada Aurelia.

En *El infamador* también encontramos una reflexión de carácter moral que surge a raíz de un lance amoroso. El dramaturgo nos plantea una situación límite, que no se ajusta exactamente al mimema comentado por la ausencia de alguno de sus elementos (el contraste positivo del amor no aparece encarnado en ningún personaje concreto y, por consiguiente, no se produce el conflicto entre ambas concepciones amorosas): Leucino pretende el amor de Eliodora y, con tal de conseguirlo, usa todo tipo de tretas, recurre a terceras, promete el matrimonio e, incluso, emplea la fuerza física. La dama, por su parte, caracterizada por su exacerbada castidad, rechaza las pretensiones del galán, y en el forcejeo mantenido con él y un criado, mata a éste. Leucino hace un falso perjurio contra la dama que, cuando va a ser ajusticiada, queda en libertad al descubrirse la verdad.

La atención que ha suscitado este drama de Cueva -que, a mi juicio, ofrece menos interés dramáticamente hablando que las otras piezas teatrales- se debe sobre todo a su consideración como posible modelo o fuente de *El burlador* de Tirso/Claramonte⁴³. No puede descartarse que Tirso/

⁴² Así lo sintieron las propias víctimas: Dorildo. "Del cielo viene este agravio, / que nunca se vio tutor / engañado de menor, / sino yo agora de Otavio"; y Leotacio. "Pues así lo quiere Dios, / que vamos cual merecemos. / Sólo un consuelo tenemos, / que es consolarnos los dos" (fol. 137).

⁴³ Como botón de muestra, resumo algunas de las opiniones que se han emitido sobre este asunto. F. A. de Icaza no ve ninguna relación entre Leucino y Don Juan: "Leucino es un infamador; rico y necio, fanfarrón, que imagina que el dinero pone en sus manos las voluntades ajenas. Nada logra, sino el castigo, y no es *Burlador*, sino burlado; por tanto, lo menos *donjuanesco posible*" ("Prólogo" a su ed. de Juan de la Cueva, *El infamador. Los siete Infantes de Lara. Ejemplar poético*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. XLV). A juicio de F. Ruiz Ramón, el don Juan de Tirso es un personaje hermoso, atractivo y admirable (belleza física varonil, nobleza, valor, éxito, fama) frente al Leucino de Cueva, que es un ser monstruoso, demente, repulsivo ("Don Juan y la sociedad del burlador de Sevilla: La crítica social", *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1978, pp. 71-96). En sentido contrario se ha manifestado J. M. Caso quien cree que existe una relación entre Leucino y Don Juan, si bien es cierto que Cueva no eleva nunca a plano teológico su comedia; las afinidades entre ambos personajes serían las siguientes: Leucino es también un burlador, aunque sus "burlas" sólo aparecen como antecedentes de la acción dramática; la promesa o la alusión al matrimonio; la vida disipada y los rasgos dominantes de ambos serían la sensualidad, el orgullo y la vanidad ("Las obras de tema contemporáneo", art. cit., pp. 145-146). En el mismo sentido, se mostraron C. Oliva y F. Torres, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 180.

Claramente conociera la obra de Cueva, y que la tuviera en cuenta en la composición de su *Burlador*; pero lo cierto es que las diferencias entre ambas son notorias (sin entrar a valorar las propias de su construcción dramática). Una duda de difícil respuesta planea sobre el asunto: es posible que Tirso no tuviera en cuenta *El infamador* y que esta obra no influyera en nada en *El burlador*; pero también pudiera ser que sí la hubiese tomado como fuente para su *Burlador*, y que en aras de un mejor planteamiento dramático de la obra se apartara radicalmente de su modelo⁴⁴.

El mimema base de las comedias amorosas se vuelve a repetir en la *Comedia del viejo enamorado* y en *La constancia de Arcelina*. En la primera obra termina condenándose el lascivo amor del viejo Liboso por Olimpia, cuyo favor pretende conseguir recurriendo a toda clase de argucias (dinero, engaño y magia). El casto amor de Arcelo por su prometida Olimpia, tras una sufrida peripecia en la que se produce incluso la separación física de los enamorados, acaba finalmente por imponerse. El drama nos ofrece también el planteamiento del conflicto entre el padre y la hija en relación con el problema del matrimonio, inclinándose Cueva al final por la postura de la hija quien, desobedeciendo la propuesta matrimonial del padre, opta por la unión basada en el sentimiento amoroso de carácter espiritual⁴⁵.

⁴⁴ Pueden señalarse, siquiera sea brevemente, algunos de los aspectos que las diferencian:

a) Los *títulos*: la obra de Cueva enfatiza la mentira y no el amor como rasgo distintivo de Leucino, mientras que la de Tirso hace hincapié en la sagacidad y astucia de Don Juan para el amor.

b) Los protagonistas también presentan rasgos muy distintos. *Leucino*: feo, monstruoso, bruto; tretas nada éticas para seducir; psicópata; cobarde (no asume la responsabilidad ni las consecuencias de su actuación); amoral; y, en vez de enamorado, infamador. *Don Juan*: bello, atractivo, ingenioso; seduce por su belleza y palabra; atrevido y valiente; se transforma de crápula en persona moral; no es un enamorado sino un burlador.

c) Por lo que se refiere a los personajes femeninos. *Elidora*: mujer bella, sensible y culta (gran lectora y "feminista"); elevado sentido de la honestidad; rechaza el amor lascivo de Leucino; mata (aunque accidentalmente) con tal de salvar su honra; su fuerte carácter la distancia de las mosquitas muertas del *Burlador*. Las damas de la obra de Tirso son bellas, pero no cultas ni instruidas; de diferentes clases sociales; no presentan rigurosidad moral, pues ceden fácilmente ante sus pretendientes; Tirso incluso condena esta actitud de las damas a las que considera merecedoras de la acción de Don Juan.

d) Se observa un cierto paralelismo en la actitud de los *padres* al decantarse por la dualidad honor-justicia en vez de por el binomio amor filial-piedad por sus hijos.

⁴⁵ Así dice el padre Festilo: "Mi voluntad es ésta; sea la tuya. / Y así voy a que el caso se concluya"; a lo que responde la hija, Olimpia: "La vida podrá ser que sea primero / que llegar a ese extremo concluida, / que no sufre la fe y amor sincero / que

Sobre presupuestos similares se construye la segunda obra, cuyo final no resulta satisfactorio para ninguno de los personajes. La comedia -que podría afirmarse que obedece a un planteamiento típico de enredo y de "novela policíaca"⁴⁶- pone en escena una situación poco convencional, pues dos hermanas (Crisea y Arcelina) están enamoradas de Menalcio, quien no se decanta por ninguna, mientras que Fulcino, que no es amado, está dispuesto a unirse con cualquiera de ellas. Este infrecuente enredo de amor podía haberle dado frutos dramáticos ciertamente interesantes a Cueva, quien opta por un desarrollo y solución que estimo un tanto disparatados, y que finaliza con el castigo para todos los personajes. Tal vez de manera un tanto simplista nuestro dramaturgo hizo subrayar en la pieza teatral el mensaje moral de que el loco e insano amor sólo conduce a la desgracia. En cualquier caso, la universalización del castigo, que ha recaído sobre todos los personajes, se me antoja injusta por no depender directamente de su actuación, con lo que la doctrina moral, lejos de deducirse de la propia acción teatral, ha sido impuesta *ex nihilo* desde la consciencia de su autor, sumiendo a la comedia en una atmósfera de extraña y fallida construcción dramática.

A modo de conclusión, se ha pretendido demostrar que el teatro de Cueva gira en torno a dos temas fundamentales: la historia y el amor. Sin duda, nuestro dramaturgo supo recrear su teatro en el tratamiento de los temas que más trascendencia y proyección literaria tendrían en la escena española de la centuria posterior. También se ha podido comprobar cómo de estos dos temas principales dependían otros asuntos, no menos interesantes, cuyo tratamiento proporcionaba a la dramaturgia de Cueva otras dimensiones que terminaban por ofrecerle una mayor profundidad ideológica.

Sin ánimo de entrar en detalle, recordemos, como simple botón de muestra, el tema del honor y de la justicia que se plantea en la mayoría de

tengo Arcelo ser jamás movida. / Y si mi padre, con diseño fiero / me oprimiere, será mi triste vida / la que dará al acero riguroso, / antes que olvide Arcelo y vea a Liboso" (fol. 254).

El balance crítico realizado por J. M. Caso ("Las obras de tema contemporáneo...", art. cit., p. 139) sobre esta obra resulta verdaderamente interesante, pues, a su juicio, la pieza teatral contiene una serie de valores como el de su múltiple perspectiva moral: el amor irracional conduce a la catástrofe; el verdadero amor, que es entrega al ser amado, triunfa sobre todas las adversidades; el amor no se consigue por medios reprobables; la autoridad paterna no puede imponer el matrimonio a la hija en contra de su voluntad, siguiendo, a mi juicio, el planteamiento ya propuesto por Torres Naharro en su *Ymenea*.

⁴⁶ En palabras de M. Sito Alba, "El teatro en siglo XVI", art. cit., pp. 334-335.

sus piezas tetrales. El tratamiento del tema del moro con todas sus derivaciones (maurofilia/maurofobia, generosidad, religión, conflicto étnico y fronterizo, etc.) que se planteaba no sólo en *Los siete Infantes de Lara*, sino también en la *Comedia del degollado*. El tema de la mujer, desde una vertiente claramente profeminista, también puede observarse en la dramaturgia de Cueva -como se indicó oportunamente-, y que se concreta de muy variada forma: la defensa de la libertad de la hija en materia sentimental frente a la imposición paterna y, por extensión, el conflicto padre-hija, y sus consecuencias en relación con el honor, la justicia, el amor paterno-filial, la autoridad paterna frente a la libertad filial, se aprecia en *El infamador*, *El viejo enamorado*, *La muerte de Virginia* y *Apio Claudio*. También se ha visto el tema de la amistad o, de forma más precisa, del amigo desleal en *El tutor* y *El degollado*. El tema de la lealtad a la autoridad frente a la voluntad del individuo; así se planteaba el problema del cumplimiento de un mandato ordenado por un superior al que se obedece por lealtad, aunque se trate de una orden injusta y no compartida, en *La muerte del rey don Sancho*, *La libertad de España por Bernardo del Carpio* o *La muerte de Virginia* y *Apio Claudio*. El tratamiento escénico de la tercería, con sus consecuencias de índole moral, se observa en *El infamador*, *El tutor* y *El viejo enamorado*.

La lista de temas planteados en el teatro de Cueva no está obviamente cerrada, como tampoco podría concluirse en pocas palabras la relación de motivos y tópicos literarios que el dramaturgo sevillano empleó en sus piezas teatrales. Interesa destacar, siquiera sea brevemente, cómo Juan de la Cueva nos ofreció un teatro con una gran riqueza y variedad en sus planteamientos temáticos, que en justa correspondencia fueron hábilmente hilvanados a una amplia galería de registros -o, si se quiere, de géneros- literarios. Desde esta perspectiva, la dramaturgia de Cueva se caracteriza por haber desarrollado una función metapoética, sustentada no sólo en la base de su conjunta labor práctica y reflexiva, sino también en su mixtura literaria y, más concretamente, en su hibridación genérica.

Así, no debe resultarnos difícil observar cómo nuestro dramaturgo nos ofrece evidentes rasgos de la tragedia clásica (*La muerte de Virginia* y *Apio Claudio* o *Los siete Infantes de Lara*), la comedia de enredo a la manera plautina (*El tutor*), o cómo toma para su teatro muchos elementos que caracterizaban algunas de las modalidades genéricas de la época: la comedia celestinesca (*El infamador*), la literatura morisca y de cautivos (*Los siete infantes de Lara*, *El degollado*), la comedia pastoril (*La constancia de Arcelina*), la mitología y el mundo sobrenatural, la épica con un tono romanceril, etc. Semejante proceder, lejos de resultar extraño en un escritor que, como Juan de la Cueva, tocó todas las cuerdas de la literatura, nos debe situar en la perspectiva adecuada que nos permita valorar el extraordinario mérito de su teatro, no sólo porque se observa, por separado,

una gran riqueza temática y genérica, sino por su coherencia constructiva al establecer una estrecha interrelación entre ambos planos.

En ninguna de las piezas teatrales comentadas el tema planteado se ha visto exento de una reflexión de carácter ético, y es cierto, sin embargo, que en ocasiones ni siquiera se deducía de la propia obra, sino que le era impuesta, debilitando, por consiguiente, dicha coherencia constructiva y propiciando una cierta desintegración entre los planos formal e ideológico y, por tanto, graves deficiencias estructurales⁴⁷.

⁴⁷ Dejo para una próxima ocasión el estudio que estoy realizando acerca de la técnica dramática de nuestro autor.