

Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva ⁽¹⁾

Juan de la Cueva empieza a estrenar en 1579. Cuatro años después publica un tomo con catorce obras dramáticas², que reedita en 1588, añadiendo los argumentos³. Al no publicarse la *Segunda parte de las comedias y tragedias*, para la que había pedido licencia en 1595⁴, el caudal dramático de nuestro

(1) Recojo en estas páginas una parte del capítulo V de mi libro en preparación, *El teatro de Juan de la Cueva*. Acaso desligado del resto parezca incompleto y sintético. Es que en otros capítulos de ese libro se estudian con más detalle otros aspectos de las obras de Cueva. Espero, sin embargo, que será útil, dado que de Cueva poco más se suele leer que *El infamador*.

(2) *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva dirigidas a Momo*. En Sevilla, en casa de Andrea Pescioni, año de 1583.—El único ejemplar conocido de este libro está en la Biblioteca Imperial de Viena. Dio noticia de él en la *RFE* (X, 1923, págs. 182-183) Adalberto Hämel, que publicó el mismo año un artículo sobre las variantes y otras particularidades en la *ZRPh* de Halle (XLIII, 1923, págs. 131-153). La fecha de la portada no coincide con la del privilegio de impresión, firmado por el Rey el 1 de setiembre de 1584.

(3) *Primera parte de las Comedias y Tragedias de Ioan de la Cueva, dirigidas a Momo. Van añadidos en esta segunda impresión, en las Comedias y Tragedias Argumentos, y en todas las tornadas. Enmendados muchos yerros y faltas de la primera impresión...* Impreso en Sevilla, en casa de Ioan de León, 1588.—Conozco sólo dos ejemplares, y los dos están en la Biblioteca Nacional de Madrid. De uno de ellos procede la siguiente ed. de Francisco A. de Icaza, *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*. Publicadas por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2 tomos, Madrid, 1917.

(4) Cueva dio poder al licenciado Antonio Jiménez de Mora y al Bachiller Diego Díaz el 9 de junio de 1595 para pedir licencia para imprimir y vender un libro "intitulado segunda parte de las comedias y tragedias que yo tengo hecho" (RODRÍGUEZ MARÍN. *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1903, pág. 52).

autor se limita a las piezas de la *Primera parte*, anteriores todas a 1582.

Estas catorce obras dramáticas pueden dividirse en cuatro grupos:

1.º Obras de tema histórico o épico-nacional: *La muerte del rey don Sancho*, *El saco de Roma*, *Los siete infantes de Lara* y *La libertad de España por Bernardo del Carpio*.

2.º Obras de tema clásico: *La muerte de Ajax Telamón*, *La muerte de Virginia* y *La libertad de Roma por Mucio Cévolá*.

3.º Obras de tema contemporáneo más o menos costumbrista: *El degollado*, *El tutor*, *El viejo enamorado* y *El infamador*.

4.º Obras de tema fantástico: *La constancia de Arcelina* y *El príncipe tirano* (comedia y tragedia).

Las cuatro obras del primer grupo aparecen seguidas en la edición y antes que ninguna de las otras. Las demás están todas mezcladas. Si el orden de las piezas en el libro fuera exactamente el cronológico, esto significaría que Cueva dio al público primero las comedias fundadas en las leyendas épicas o la historia reciente y que abandonó después este género.

El tercer grupo, del que me voy a ocupar en este artículo, podría también reducirse a sólo las dos primeras obras, pasando *El viejo enamorado* y *El infamador* al cuarto. Obedece ello a que *El viejo enamorado* y *El infamador* participan de los caracteres de ambos grupos: junto a escenas costumbristas o fundadas en costumbres contemporáneas, tenemos otras de carácter simbólico y fantástico.

Comedia del degollado

El tema de esta comedia procede de un cuento italiano, incluido por Gianbattista Fulgosio en sus *Factorum dictorum-que memorabilium libri IX*, de donde lo tomaron Pedro Mejía

para su *Silva de varia lección*, citando la fuente, y Mateo Banello para su *Novella* 50 de la parte tercera. Cueva debió de tomarlo de la *Silva*, como posteriormente Cervantes, para *Los baños de Argel*, se debió de servir de la *Comedia del degollado* y de la *Silva*⁵. El texto de Mejía es el siguiente:

«Entre estos ejemplos antiguos, bien merece ser contado el de un labrador, natural del reino de Nápoles, por ser muy notable, el cual Baptisia Fulgoso escribe. Fue que andando un pobre cerca de la mar en su labor, acaso andaba su mujer algo apartada de él, y de una fusta de moros, que andaba a hacer salto, fue tomada y metida en la mar; desde a poco, como el labrador no halló a su mujer do la había dejado y vido la fusta allí cerca, luego fue conocido y visto por él que su mujer era captiva. Pues queriendo antes se cativo con su mujer que vivir libre sin ella, se echó a nado a la mar, dando voces al capitán de la fusta, diciendo que le tomasen a él, pues llevaban a su mujer. Y así fue recibido en la galera con grande admiración de todos y lágrimas de su mujer. Y como después fue llevado al rey de Túnez, de donde era la fusta, y contado el caso como pasaba, movido el rey de compasión del marido que tanto quiso a su mujer que aventuró la vida y libertad por sólo serle compañero en la desventura, sin tener fin a otro remedio alguno, les hizo dar libertad a ambos y les envió libres a su tierra⁶.

La comedia de Cueva comienza con una escena en la que Arnaldo y su criado hablan de la libertad concedida, bajo palabra, al moro Chichivalí, de si éste volverá o no a entregar el rescate, de un banquete que Arnaldo ha preparado a unas damas y del amor que él profesa a Celia. En la escena siguiente Chichivalí declara a Palique por qué ha vuelto a Vélez de la Gomera y le confiesa su amor por Celia. Recordando unas frases de Calisto en el auto I de *La Celestina*, y con un juego paronomástico que se repite mucho en esta comedia y que debía ser mayor por la segura pronunciación seseante de Cueva, Chichivalí dice:

(5) DÁMASO ALONSO, "Maraña de hilos", en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, segunda ed., Madrid, Gredos, 1968, págs. 29-32.

(6) PEDRO MEJÍA, *Silva de varia lección*, ed. de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, I, Madrid, 1933, pág. 350.

Celia es un 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;
pues Celia hace cielo al suelo⁷.

Chichivalí expone a Palique su plan para cautivar a Celia. A continuación conocemos a la hermosa Celia, que celosa de Arnaldo por el banquete que se prepara decide vestirse de hombre y observar de cerca. Chichivalí entrega a Arnaldo su rescate y poco después la criada de Celia cuenta al amante cómo fue cautivada su ama. Arnaldo decide entonces dejarse cautivar.

La jornada II, como el resto de la comedia, sucede en una ciudad innominada de Berbería. Chichivalí y Palique llegan sucesivamente con sus respectivas presas, Celia y Arnaldo. Cuando Chichivalí ve a éste resuelve librarse de él, por lo que pide al rey su libertad, en premio de la que el español le había dado antes a él; pero, concedida, Arnaldo suplica que sea su hermano, es decir, Celia en hábito de hombre, quien vaya a buscar el rescate. Chichivalí descubre entonces al príncipe la verdad de Celia, y el príncipe se enamora también de ella. Ya tenemos a tres amantes en torno a Celia.

La jornada III comienza con un monólogo lírico del príncipe, está decidido a ser amado de Celia como sea. Celia, en forma de Celio, canta al príncipe una canción, y a continuación hay un diálogo ingenioso y vivo, en el cual el príncipe quiere demostrar a Celia que sabe que es mujer y que la ama. El príncipe le propone que se truequen papeles, que Celia sea la princesa y él el cautivo. Celia al fin consigue que el príncipe vaya a dormir, y cuando vuelve se encuentra con Chichivalí, que al no conseguir por ruegos lo que pretende lo intenta por la fuerza. Arnaldo, que espía, mata al moro; aparece la justicia, y después de una generosa tentativa de Celia para cargar

(7) *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, ed. de Francisco A. de Icaza. Sociedad de Bibliófilos Españoles, I. Madrid, 1917, pág. 220.

con la culpa, el príncipe, que se ha levantado al ruido, ordena la prisión de Arnaldo.

Al comenzar la jornada IV hay un incomprensible e injustificado elogio de Arnaldo puesto en boca del moro Palique. Arnaldo ha sido condenado a muerte y Palique lo lamenta; Celia pide al príncipe la vida de su amado. El príncipe y el alcaide acuerdan ahorcar a otro en lugar de Arnaldo; pero al mostrar al rey el ahorcado, como prueba de que la justicia se ha cumplido, el príncipe se cree engañado por el alcaide y Celia por el príncipe. Entonces éste, enterado por el alcaide de que Arnaldo está vivo, pide a Celia la promesa de «darle lo demandado» si le devuelve vivo a Arnaldo, y ella, creyéndole muerto, se lo concede. Cuando Celia ve a Arnaldo se llena de tristeza, al pensar que tendrá que cumplir su palabra. Arnaldo le aconseja que cumpla su fe, aunque sea en su ofensa. El príncipe, sin embargo, renuncia a su derecho y deja en libertad a los dos amantes.

Del cuento de la *Silva Cueva* no ha aprovechado en realidad más que los dos rasgos centrales: el marido que se deja cautivar por amor a su mujer y la libertad que a ambos se les concede como recompensa. Todo lo demás es propio del dramaturgo, que piensa ante todo en una comedia amorosa, y por ello empieza por transformar en amantes a los que en el cuento italiano eran esposos, lo que le permitirá fácilmente todo el desarrollo de la trama. Los campesinos originales se transforman en un capitán y su amada, gentes nobles y que actúan como tales. El capitán no se arrojará al mar, sino que se dejará cautivar en la orilla. Por parte de los moros estamos también ante gentes nobles, que cumplen su palabra, como Chichivalí, o que tienen la generosidad del príncipe.

Moratín es el que ha juzgado con más dureza esta comedia. Para él las cuatro jornadas podrían reducirse fácilmente a dos; los amores del príncipe con su esclava Celia «están pintados sin la menor inteligencia del arte, tanto que para expresar el poeta cuán excesiva era su pasión, le convierte de repente en un personaje ridículo de entremés, y a la ilustre y castísima Celia en una moza chocarrera y descocada»; sin

embargo, reconoce que hay «algunas situaciones no mal desempeñadas, entre las cuales merece estimación la última escena de la jornada IV»⁸.

La escena en la que Celia pasa a mandar y el príncipe a obedecer no es muy acertada, y Moratín tiene en parte razón al criticarla; pero es dramáticamente eficaz. El tono de farsa, de tan ilustres antecedentes, tiene un valor funcional: el de que Celia advierta que el príncipe sabe quién es, sin necesidad de recurrir a aclaraciones directas, y permitiendo, por tanto, que el juego pueda continuar.

Lo que del juicio de Moratín me parece inaceptable es que la comedia pudiera reducirse a la mitad. Para ello don Leandro hubiera suprimido probablemente al tercer amante; pero esto hubiera modificado el tipo de estructura triangular de la fábula, que debe considerarse como un paso hacia la intriga doble tan frecuente en las comedias de enredo posteriores.

Comparando esta comedia con *Los baños de Argel* de Cervantes se advierte que, mientras para Cueva no tiene ningún interés el tema de los cautivos, para aquél fue el fundamental, por lo que los episodios amorosos no tienen en su obra otra intención que la de adobar una pieza en la que su autor, como en otras obras suyas, utilizó experiencias directas. Esto hace también que la comedia de Cueva, al fin comedia de tema amoroso, tenga un tono totalmente distinto.

Comedia del tutor

El tutor ha merecido muy escasa atención de los críticos; sin embargo, me parece una de las comedias más interesantes de Cueva, por no decir la mejor. Creo que es superior al *Infamador*, cuya celebridad se debe más a que se le ha considerado como antecedente de *El burlador*, de Tirso de Molina,

(8) *Orígenes*, B. A. E., 2, pág. 212 a.

que a su valor dramático. el Plan de *El tutor* está mucho más pensado y mejor desarrollado que el de *El infamador*; sus caracteres están más estudiados y son más humanos; su diálogo es, por lo menos, tan ágil, pero con más vis cómica, y por otro lado la lección moral está más claramente deducida de la acción dramática. *El tutor* es la única obra de Cueva que podría representarse hoy, y posiblemente con éxito. No está exenta de defectos, porque ninguna obra de Cueva es perfecta; pero me parece la más libre de imperfecciones entre todas las suyas. Tiene además la particularidad de ser la primera obra dramática española en la que aparece el tipo del hipócrita; y es una de las primeras en las que el criado, aquí Licio, no sólo es el hombre de confianza de su amo, sino el que resuelve con su ingenio las dificultades y problemas que al amo se le presentan.

La obra comienza con una auténtica canción lírica en estancias, en la que Otavio nos confiesa su amor, correspondido, por Aurelia. Pero el tutor de Otavio, para evitarle la perdición amorosa, que le condenaría a las penas del infierno, ha decidido enviarle a estudiar a Salamanca. Cueva nos presenta en una serie de escenas, por medio de acción o de narración, a los dos enamorados y al hipócrita tutor, que pide moralidad a Otavio, cuando él persigue a las mulatas y se entrega al juego. Llegan las despedidas, y la jornada termina con una escena en la que el tutor declara su amor a Aurelia. Ya sabemos por qué el tutor Dorildo ha enviado a su menor a Salamanca.

La jornada II comienza en la ciudad del Tormes. Otro estudiante. Leotacio, y su criado, el fanfarrón Astropo, se despiden de Otavio, diciéndole que se van a Burgos, aunque la verdad es que Leotacio se ha enamorado de Aurelia por el retrato que tiene Otavio y ha decidido marcharse a Sevilla, dispuesto a conquistar a Aurelia. A Sevilla se ha ido también Licio, el criado de Otavio, con una carta para Dorildo. Es entonces cuando Leotacio y el tutor piensan en aprovecharse de Licio, cada uno por su parte, para que les ayude a conseguir el amor de Aurelia. Pero Licio comienza a burlarse de

ambos, poniendo ante todo en antecedentes a la amante de su amo.

Dorildo y Leotacio confían en el criado; éste hace pasar a Leotacio por pariente de Aurelia y por ello pide a Dorildo que le albergue en su casa. Una noche Licio decide asustar a Leotacio y a su criado Astropo; se viste con un disfraz de diablo que semeja llamas y ellos quedan tan horrorizados, que Astropo decide marcharse inmediatamente a Salamanca; por su mediación envía Licio una carta para su amo Otavio.

La jornada IV comienza de nuevo en Salamanca. Astropo, después de muchas dudas, entrega a Otavio la carta de Licio; Otavio se entera entonces de que Leotacio no está en Burgos sino en Sevilla, tratando de robarle la dama y de que su tutor tiene la misma pretensión. Por ello marcha inmediatamente a Sevilla, donde Licio prepara la última y definitiva burla: hace creer a Dorildo y a Leotacio, a cada uno por su parte, que su amor ha sido aceptado por Aurelia y que por ello les da cita a las doce de la noche. Dorildo y Leotacio se sitúan cada uno en la esquina señalada. Otavio, con disfraz de mujer, se dirige a Dorildo, y Licio, con el mismo disfraz, a Leotacio. Cuando los dos creen estar con la deseada Aurelia, aparece ésta con el bobo Gonzalo; ella destapa entonces a Otavio y el bobo a Licio, con lo cual ambos enamorados quedan corridos y convencidos de mal tutor y mal amigo respectivamente.

Basta este resumen del argumento de la pieza para comprender su interés. En otro lugar del libro a que me he referido en la nota 1 estudio los principales personajes de ella, el escenario y las contravenciones a las unidades de lugar y tiempo. Pero es necesario añadir aquí algo sobre la obra en su conjunto.

Leotacio, para Moratín⁹, duplica innecesariamente la acción. Pero esta duplicidad, aun sin ser realmente necesaria, está

(9) Criticó Moratín esta comedia por la falta de las unidades de lugar y tiempo; Leotacio le pareció una figura inútil, que sólo sirve para duplicar la acción y confundirla; la escena en que Licio, vestido de diablo, espanta a Leotacio y a Astropo, la juzgó inoportuna y contraria a los fines que se propuso Licio.

lejos de ser dramáticamente inútil. Cueva, como en *El degollado*, concibe una pareja fiel, en torno a la cual giran otros dos hombres, en *El degollado* Chichivalí y el príncipe, en *El tutor* Dorildo y Leotacio. En la última obra esos dos pretendientes provocan un especie de danda rítmica que termina con unas escenas de farsa, dramáticamente muy acertadas, cuando cada uno espera en su esquina y se encuentra con el desengaño en forma de hombre. Pudo suprimirse a Leotacio sin gran detrimento de la lección moral a que apunta Cueva, pero las escenas en las cuales se pasa del tutor al amigo, o viceversa, tienen su base cómica en la duplicidad de pretendientes. En caso de desaparecer uno de ellos la misma acción dramática sería totalmente distinta, y probablemente el interés disminuiría. Por eso soy incapaz de ver *El tutor* como una obra en la que Aurelia sea exclusivamente deseada por Dorildo.

Al mismo tiempo ambos personajes representan tipos distintos. Dorildo es el viejo hipócrita, que hace el ridículo al pretender realizar actos propios de un joven; Leotacio, el mal amigo, es el joven donjuanesco que se enamora fácilmente y que cree que Aurelia o cualquier mujer se le tiene que rendir necesariamente por ser joven, apuesto y rico. El escarmiento no sólo recae sobre el viejo enamorado, sino también sobre el joven fatuo. Pero es que en realidad son dos facetas de una misma fatuidad o insensatez masculina. Y el que Cueva haya puesto entre ambos enamorados y Aurelia a un mismo criado demuestra que quiso complementarlos y presentarlos como partes de un todo.

El tutor es también la obra de Cueva donde hay menos inverosimilitudes y menos recursos extraños a una concepción humana de los personajes. No encontramos dioses ni figuras morales, ni caracteres exagerados. Todo en ella transcurre dentro de límites normales. Los atentados a las unidades, que mo-

Moratín termina su breve juicio con estas palabras: "...Con más estudio y meditación hubiera podido el autor simplificar su fábula dándole mayor unidad, interés y verosimilitud; pero nada de esto hizo. Sin embargo, hay en ella un fin moral, algunas situaciones cómicas y facilidad en el diálogo" (B.A.E., 2, pág. 212 b.)

lestaban a Moratín y a los críticos clasicistas, no pueden extrañar hoy a nadie ni se pueden poner en la cuenta de los desaciertos de Cueva.

La influencia de Lope de Rueda sobre *El tutor* se advierte en algunas escenas de farsa, como el susto que da Licio a Leotacio y a Astropo, lo que además permite a Cueva hacer la caricatura de este último, presentando el conocido tipo del fanfarrón; el miedo de Astropo a la venganza de Otavio y sus dudas sobre entregarle o no la carta de Licio, en la jornada IV, y la escena última, en medio de la oscuridad de la noche, son escenas de gran comicidad y de efecto seguro ante los espectadores. La primera de las señaladas tiene incluso todo el carácter de un paso de Lope de Rueda, completo en sí y hábilmente ligado a la acción de la comedia. La presencia del *bobó*, así llamado por el propio Cueva, une también *El tutor* al teatro de Rueda, o acaso mejor al teatro popular anterior, ya que es un personaje muy frecuente en todo el teatro del siglo XVI.

Comedia del viejo enamorado

Moratín juzga así esta comedia: «Las primeras escenas de esta comedia anuncian una fábula regular, pero antes de acabarse la primera jornada ya se echa de ver que el autor perdió el tino y acudió al acostumbrado registro de sus nigromantes, furias, deidades y fantasmas alegóricas, encantos, vuelos, transformaciones, hundimientos y cuantos desatinos de este género pudo sugerirle su destemplada fantasía»¹⁰.

Cueva escribió efectivamente una primera jornada que puede considerarse como de lo mejor que salió de su pluma, a la que estropea sólo la última escena. A lo largo de las otras tres jornadas encontramos también trozos magníficos, pero son escenas aisladas, que están en medio de un conjunto tal de fantasías que apenas se advierten. Como en otras oca-

(10) B.A.E., 2, pág. 215 a.

siones la imaginación de Cueva voló libremente por un mundo fantasmagórico y extravagante. Pero al mismo tiempo creo que debemos suponer que en 1580 *El viejo enamorado* no fue la obra de menos éxito entre las estrenadas por Cueva. La magia, lo maravilloso, el amor sin límites de Olimpia, la muerte del viejo Liboso y del mago Rogerio, son elementos que sin duda gustaron mucho a los sevillanos el día del estreno. La insistencia de Cueva en hacer uso en obras sucesivas de algunos de estos elementos parece precisamente indicar que agradaban a los espectadores.

Al empezar la obra sabemos que el viejo Liboso, que tiene 80 años, está perdidamente enamorado de la joven Olimpia, cuyo padre, Festilo, no se la puede conceder en matrimonio, porque se la ha prometido ya a Arcelo, el galán que Olimpia adora. Liboso plantea a Versilo, amigo suyo, el asesinato de Arcelo; pero al fin le parece más razonable calumniarle, asegurando a Festilo que su futuro yerno está ya casado. Liboso, Versilo y el rufián Barandulo así lo aseguran, y que estuvieron presentes en su boda. Festilo va entonces en busca de Arcelo, y mientras tanto Barandulo instruye a la ramera Miranda para que se haga pasar por mujer del prometido de Olimpia. Arcelo ya no sabe por qué jurar ni qué decir, y acaba marchándose, después de lanzar a todos un redondo mentís. Con esto Liboso, que se cree ya dueño de Olimpia, se considera deshonrado, por lo que envía a Barandulo a retar a Arcelo. Y cuando Cueva llega aquí tiene la ocurrencia de rematar la jornada con una escena entre la Envidia, la Discordia y la furia Lisa, que acuerdan impedir a Liboso que se salga con su pretensión.

Festilo informa a su hija de los últimos acontecimientos y le participa que va a casarla con Liboso, cosa a la que ella se niega, porque o será de Arcelo o se dará la muerte. Esta firmeza se trueca en la escena siguiente en una serie de reproches al que ella ama y del que se cree engañada. Arcelo la convence de que todo es falso. Barandulo, muerto de miedo, reta a Arcelo en nombre de su amo. Arcelo acepta el reto, porque iría contra su honor el no responder al desafío. Liboso, mientras tanto, está lleno de espanto con solo pensar

que Arcelo pueda aceptar el duelo, y cuando Barandulo se lo confirma, y le dice además que le contestó con bravura, manda al rufián que vaya a buscar al mago Rogerio y a los tres soldados que acababa de recibir en su casa como criados. Estos incitan a Liboso a la pelea y Rogerio ofrece dos cosas: o presentar ante Arcelo una visión que le acobarde y le derribe, para que sea fácil el matarle, o hacer que le arrebaten y le lleven a un monte donde no pueda tener remedio. Los tres soldados, que no son otros que la Envidia, la Discordia y Lisa disfrazada, quieren disuadir a Liboso, porque su intento es impedirle el triunfo; entonces Rogerio las desenmascara, envía a las dos primeras a las mansiones infernales y deja a Lisa a su servicio, precisamente para que sea la ejecutora de sus planes.

Arcelo se despide de Olimpia, que quisiera impedirle el acudir al reto; la dama pide a su paje que la acompañe al lugar señalado para el duelo; el paje la disuade, pero le promete ir él a ver todo lo que ocurra. Mientras tanto Rogerio instruye a Liboso en las posiciones que debe adoptar para que tenga efecto su magia; llegan Arcelo y después el paje, que se esconde. Liboso continúa lleno de terror, pero se supone que ejecuta los movimientos indicados, porque Lisa y sus furias salen por escotillón y llevan por los aires a Arcelo, ante la alegría de Liboso y el asombro del paje; pero Rogerio ha advertido en el cielo señales que denotan castigo celestial. Olimpia llega al lugar del duelo en busca de su amante. Liboso se dirige a ella, y la dama, ansiosa de venganza, simula que acepta el amor del viejo; dice a éste que tiene que matar a Rogerio, porque también la pretende, y cuando, asesinado el mago, vuelve Liboso en busca del premio que ansía, es el puñal de Olimpia el que le mata a él. La joven piensa entonces en darse la muerte, porque no puede vivir sin Arcelo; pero se le aparece la Razón, que la disuade del suicidio y le dice dónde está su amante, quién le guarda y qué artes mágicas debe utilizar para conseguir su libertad. El paje había ido mientras tanto a avisar a la justicia, que llega al lugar del desafío y se encuentra con los dos cadáveres de Liboso y Rogerio, que manda arrojar al Betis, para pre-

gonar de esta forma su maldad. El juez, el escribano, Festilo y demás acompañantes salen en busca de Arcelo, cuyo paradero conocen, sin que sepamos por qué.

Llegan efectivamente a lo alto del monte y se encuentran con Lisa en figura de pastor, quien al ser preguntada por la cueva les encamina por donde irán a dar a un precipicio. El dios Himeneo, por orden celestial, espera a Olimpia. Aparece ésta y la acompaña hasta donde está Lisa. El juez y sus acompañantes vuelven molidos y dispuestos a castigar al burlón pastor; le echan mano, pero nada pueden contra él. Olimpia, acompañada de Himeneo, aplica la magia que Razon le enseñó, vence a Lisa, aparece la cueva y de ella sale Arcelo encadenado. Libre ya de las cadenas, Himeneo casa a los dos amantes.

Basta este resumen del argumento como prueba de lo que he dicho anteriormente, esto es, que la comedia tiene una primera jornada buena y unas cuantas excelentes escenas al lado de un montón de delirios de una fantasía desbocada. Ejemplo de lo primero es en la jornada segunda la escena entre Olimpia y Arcelo, interrumpida por la llegada de Barandulo; la jornada cuarta en su totalidad lo es de lo segundo.

Pero la comedia no es un mero capricho de la fantasía de Cueva, ni un simple *divertimento* disparatado. En el argumento general que precede a la obra se lee esta frase: «Es comedia dina de mucha memoria, considerada la moralidad della». Es el único caso en el que Cueva, o quien haya redactado los argumentos, hace una advertencia semejante. Puede ser además que no haya una moralidad, sino varias, en esta comedia: el amor no racional conduce a la catástrofe, el amor que es entrega total al ser amado triunfa de todas las adversidades, el amor no se consigue por medios reprobables, la autoridad paterna no puede imponer a la hija un matrimonio que va contra la voluntad bien ordenada de ella, y acaso algunas más. Esto significa que nuestro autor quiso hacer aquí una obra docente. Si para ello se sirvió de recursos no realistas, es conveniente verlos en función del fin propuesto, y sólo

después podremos juzgar de su eficacia dramática, lo que es lo mismo que decir de su acierto o desacierto.

Al final de la jornada primera aparecen la Envidia, la Discordia y la furia Lisa. Esta última es la furia de la locura o de la rabia¹¹. En otro lugar del libro citado en la nota 1.^a analizó más detalladamente estos personajes simbólicos. Baste aquí decir que Cueva pretende con ellos expresar dramáticamente los tres sentimientos dominantes en Liboso: la envidia del bien que alcanza Arcelo, la discordia que le lleva a un duelo con su antagonista y la locura que se ha apoderado de su alma al pretender a Olimpia y querer alcanzarla por los medios reprobables que utiliza. Las tres van a iniciar una guerra contra Liboso, lo que significa que Liboso acabará siendo víctima de estos sentimientos.

La Razón que disuade a Olimpia del suicidio y le declara los medios de vencer es una representación de la razón de Olimpia, que se opone al sentimiento incontrolado y le hace buscar maneras apropiadas para conseguir el triunfo.

Himeneo, dios bien popular, representa el matrimonio que al final conseguirá la Olimpia batalladora y amante, como triunfo a sus trabajos y adversidades. Himeneo además cumple una misión divina, en tanto que simboliza el premio concedido a la virtud y a la justicia.

Es cierto que una vez que Cueva saca a escena a estos personajes o figuras morales no se conforma con atribuirles el papel de representaciones de ideas o sentimientos, sino que les hace vivir dramáticamente. Esto no podía extrañar nada a un público como el sevillano, acostumbrado a tales personificaciones y que vivía un espíritu humanista bastante desarrollado. Es, sin embargo, lo que más ha extrañado a críticos posteriores y lo que más extrañaría en la actualidad.

(11) También en el "argumento" encontramos una nota curiosa de erudición: "Algunos inorantemente han dicho ser [Lissa] un pescado y no una furia, siendo la furia que crió Juno para atormentar a Hércules, según lo trae Eurípides en la tragedia de *Hercules Furens*". Aparte de lo que esta nota implica de conocimiento del teatro griego a través de traducciones latinas, hay aquí un signo claro de que Cueva elegía sus figuras simbólicas con total consciencia de lo que quería representar en ellas.

Junto a los personajes anteriores encontramos después al mago Rogerio. Es el enemigo de los sentimientos que dominan el alma de Liboso (Envidia, Discordia, Lisa), en cuanto pretende alcanzar por medios más prácticos y menos expuestos el fin que Liboso se propuso por procedimientos violentos y muy expuestos.

Así las cosas llegamos a la jornada cuarta. Claro está que la cueva y la furia que la guarda son también símbolo de las dificultades que encuentra el amor de Olimpia para alcanzar su plenitud. Si Olimpia domina a Lisa y abre la cueva por medios mágicos, no se olvide que son los que le dicta la Razón; pero al mismo tiempo allí nos encontramos con la justicia, que es engañada, que queda maltrecha y que no puede nada contra los obstáculos puestos al amor de Olimpia y Arcelo. Cueva construye además en torno a los personajes que representan a la justicia, y a los que acompaña el padre de Olimpia, escenas auténticamente cómicas. Es indudable que se trata de una sátira irónica, expresada también con símbolos. La justicia humana y la voluntad del padre son incapaces de resolver problemas como los de los dos amantes separados. Sólo la fuerza del amor de Olimpia, por medios ingeniosos, es capaz de alcanzar el triunfo.

Con todo esto queda claro que las fantasías de que se vale el dramaturgo en esta obra están al servicio de una serie de ideas enlazadas entre sí. Pero ¿son dramáticamente eficaces tales símbolos y representaciones? Creo que para el público sevillano de 1580 sí lo eran, en tanto que estaba acostumbrado a tales personificaciones.

En la comedia encontramos además unos cuantos caracteres, psicológicamente simples, pero firmemente esbozados. El primer lugar lo ocupará siempre Olimpia, cuya alma enamorada aparece dominada totalmente por su pasión amorosa, pero que no es nunca la pasión condenable, porque se une a una castidad intachable. Ciertamente Olimpia mata, pero lo hace para vengar la muerte de Arcelo, cosa en la que ella cree; y si intenta suicidarse, sólo es como un ramalazo de locura que pasa por su mente, dominada pronto por la Razón. Arcelo, el

amante de Olimpia, es su digno compañero, aunque no tenga la misma importancia dramática. En el grupo de antagonistas hay que destacar a Liboso, el viejo despreciable, cuya rijosidad no se para en barras. El dramaturgo no ha sabido reducir este personaje a términos más comunes, pero la misma exageración de sus rasgos le presta un carácter caricaturesco, muy apto para la sátira.

Se puede, pues, resumir que la idea de Cueva ha sido excelente, que se trata de una obra que nada tiene de improvisación, que la primera jornada y algunas escenas aisladas demuestran que el autor tenía grandes dotes de dramaturgo, y que en la utilización de figuras morales, de símbolos y de elementos maravillosos se excedió para el gusto moderno, aunque posiblemente no para los espectadores de 1580.

Comedia del infamador

Esta comedia es la que ha gozado de más prestigio entre todas las de Cueva, aunque ha merecido juicios muy dispares. Recojo dos como ejemplo:

Leandro Fernández de Moratín dice que «la pieza es toda mitológica»; alaba un parlamento de Teodora (vs. 203-282); critica el final de la jornada segunda como «tan impropia de la buena comedia», y otros trozos como «enteramente prosaicos», para terminar hablando de la «precipitación y el abandono con que el autor compuso sus piezas dramáticas».

Valbuena Prat dice que «es la más interesante de las comedias de Cueva» (cosa que no me parece cierta), y añade: «No faltan en la obra puerilidades y exageraciones psicológicas, como en el personaje de Eliodora, pero el contraste del brioso pecar con la expiación sobrenatural y el interés novelesco de la acción hacen que se recuerde con simpatía esta comedia, por otra parte cuidadosamente versificada».

Comienza la jornada primera con la presentación de Leu-

cino, que se vanagloria de todo lo que puede hacer con su riqueza («con la riqueza hoy se adquiere la gloria y la nobleza»); especialmente, dice, «no hay dama que rendida no traiga a mi querer por mi dinero, y no por ser ilustre caballero»; pero el criado le recuerda que hay una mujer a quien ardientemente ha solicitado sin conseguir nada: Eliodora. Llega Ortelio, otro criado de Leucino, que cuenta lo que le ha ocurrido con Eliodora a la alcahueta Teodora; ésta misma se encarga de completar la relación del castigo recibido. Leucino promete a la madre la venganza; llama para ello a Farandón, y se van en busca de Eliodora. Esta y su criada Felicina han salido a pasear por las orillas del Guadalquivir; allí las encuentran Leucino, Farandón y Ortelio; ante la nueva negativa ellos no dudan en desnudar las espadas; pero la diosa Némesis libra a Eliodora del forzamiento, al mismo tiempo que anuncia a Leucino que le castigará si no cesa con la persecución.

La diosa Venus, al empezar la jornada segunda, se duele de lo poco que puede con Eliodora, y por ello pide al dios del Sueño que adormezca a Felicina, la criada de la doncella, con el fin de tomar su figura. Farandón, por orden de Leucino, va a buscar a las alcahuetas Teodora y Terecinda, y a Porcero, criado de Eliodora. En vista de que el padre de ésta está ausente, deciden ir a su casa: Porcero será el encargado de facilitar la entrada. Para preparar bien el encuentro, las alcahuetas hacen un conjuro, del cual sacan prósperos agüeros para el resultado final.

En la jornada tercera realizan las alcahuetas y Porcero la visita pensada anteriormente; pero basta que Teodora le miente el nombre de Leucino para que Eliodora se aïre contra los visitantes; Venus, en la figura de Felicina, también quiere convencerla; pero ella expulsa a todos; Venus se va; la auténtica Felicina, ajena a lo ocurrido, recibe una tremenda reprimenda de Eliodora. En ese momento llegan Leucino, Ortelio y Farandón, con la intención de forzar a Eliodora; ésta mata a Ortelio. Aparece la justicia y después llegan los padres de Leucino y de Eliodora. Leucino cuenta que se enamoró un día de Eliodora, que ella también se enamoró de él, que du-

rante dos años, usando mil engaños, gozaron del amor, hasta que ella se enamoró de Ortelio; que él, al saberlo, la dejó, que ella entonces le llamó en secreto y le pidió que se hiciera acompañar de Ortelio, y que al llegar ambos mató a éste y quiso también matarle a él. Farandón testifica que todo esto es cierto. El padre de Leucino pide castigo para su hijo, y lo mismo el de Eliodora para la suya. La justicia determina que Eliodora, Leucino y Farandón sean encarcelados.

Empieza la última jornada con un monólogo del padre de Eliodora, en el que expone su decisión de matar en la cárcel, con veneno, a su hija, para que él no quede públicamente deshonorado al ser ajusticiada. Felicina será la encargada de cumplir tal decisión. Mientras tanto se dicta sentencia de muerte contra Eliodora; pero el escribano encuentra la cárcel guardada por seres sobrenaturales, puestos allí por Diana, y lo mismo le ocurre al juez. Diana es quien descubre la verdad y quien condena a la hoguera a Farandón y a Leucino a ser arrojado al Guadalquivir.

Así pues, Cueva presenta en su comedia a un joven noble y rico, cuya alma está dominada por el orgullo, la vanidad y la lujuria; que alardea de rendir con su dinero a cuantas mujeres le apetecen, y que ha hecho tabla rasa de toda ley moral, o mejor, vive al margen de toda ética. Por eso al encontrarse con una mujer que no se le rinde, Eliodora, serán su vanidad y su orgullo heridos los que intentarán todos los medios posibles para alcanzar lo inalcanzable: ayuda de terceras, intento de fuerza en el campo, intento de fuerza en la propia casa de Eliodora, y al final, agotados sus recursos, como cruel y baja venganza, la deshonra. Naturalmente a esto se sigue la moraleja: castigo del malo y triunfo del bueno. Moraleja muy simple y tópica, que no reviste siquiera la forma de lección moral. Cueva no consigue que llegue a conmovernos el final de la comedia, por ser excesivamente sintético y abstracto.

El infamador ha preocupado a los críticos más que por su valor intrínseco por sus pretendidas relaciones con *El burlador* de Tirso de Molina. En sus *Orígenes del teatro español* decía

Moratín: «Leucino es una especie de don Juan Tenorio». Hubo después quien, recordando mal esta frase, llegó a escribir que *El infamador* es el modelo primitivo de *El burlador*. Pero en 1917 Icaza afirmó: «No hay en *El difamador* (*sic*) un solo rasgo que le asemeje a don Juan en ninguna de sus formas tradicionales. El mismo nombre de la obra lo dice: Leucino es un *difamador*, y nada más que un difamador. Es un rico necio y fanfarrón. Imagina que el dinero pone en sus manos las voluntades ajenas, sin excepción alguna, y ni siquiera sabe usar del arma poderosa de sus riquezas. Nada logra si no es el castigo de sus intentos, y no es *burlador*, sino burlado. Por tanto, lo menos *donjuanesco* posible». Con razón advierte Valbuena Prat que «con estas pruebas se negaría parte del *donjuanismo* del *Burlador* de Tirso», y sobre todo «caería fuera de la línea de los *tenorios*» el libreto de Da Ponte para la ópera *Don Juan* de Mozart.

Gillet, aún afirmando que «está claro que el motivo impulsor de Leucino no es la dominación sexual, sino la vindicación del poder de la riqueza, en lo que ciertamente es diferente a don Juan», y que «no es totalmente exacto decir que Leucino es un modelo de don Juan», precisa, sin embargo, «que se le puede llamar precursor»¹².

Es menester reconocer que existe alguna relación entre Leucino y don Juan Tenorio. Leucino es también un burlador, como don Juan, aunque sus «burlas» sólo aparecen como antecedentes de la acción dramática; para convencer a Eliodora acuden los terceros a decirle que el matrimonio con Leucino está ya tratado por su padre, igual que don Juan hace sus conquistas dando muchas veces la palabra de matrimonio; las notas de vida disipada características de ambos protagonistas son más y mejor analizadas en Tirso, pero en Leucino y en don Juan existen como dominantes la sensualidad, el orgullo y la vanidad. Cueva no eleva nunca a plano teológico su comedia; no piensa jamás en la oposición entre el «¡cuán largo me lo fiáis!» y el «quien tal hace que tal pague»;

(12) JOSEPH E. GILLET, "Cueva's *Comedia del Infamador* and the Don Juan Legend", en *MLN*, XXXVII, 1922, págs. 206-212.

pero el castigo final es en *El infamador* consecuencia de toda la vida anterior de Leucino y no sólo de un hecho aislado y concreto. Añadamos a esto la presencia de ambos padres, que en las dos obras piden el castigo de sus hijos.

Por otro lado, el carácter de Leucino se completa con el de Reicenio, de quien habla el juez en la escena VIII de la jornada cuarta. Reicenio es un auténtico burlador, que llega incluso al incesto.

Con todo esto no pretendo afirmar que *El infamador* sea necesario antecedente de *El burlador*. Esta última obra es demasiado compleja y trascendente para suponerla salida de aquélla, pero en la mente de Tirso pudo haber un recuerdo, cercano o lejano, de la comedia de Cueva a la hora de planear la suya.

Lo mismo que Wardropper veía que «en los dramas históricos de Cueva convergen dos tendencias, la clásica y la popular», en cuanto a la forma¹³, también podemos hablar de convergencia de dos tradiciones literarias en *El infamador*, la clásica y la hispánica, unidas a un determinado ambiente local. Plauto y Terencio influyen sobre la manera de desarrollar el argumento. La tradición humanista se advierte además en el hecho de servirse de los dioses paganos con el valor alegórico que era normal en el Renacimiento. Aunque Cueva no haga más que presentarnos ideas abstractas en acción por medio de personificaciones de los dioses grecolatinos, la práctica de hacer intervenir dichos personajes en el desarrollo de las acciones humanas la aprendió en el teatro clásico.

El humanismo renacentista se advierte también en el lenguaje, sobre todo por el abundante uso que hacen de la mitología los diversos personajes, y por la serie, nada escasa, de cultismos. También hay influencias de Virgilio y de Ovidio.

Pero además encontramos en *El infamador* una tradición hispánica. En primer lugar, por las reminiscencias de *La Ce-*

(13) WARDROPPER, *Juan de la Cueva y el drama histórico*, en *NRFH*, IX, 1955, página 150.

lestina. Escenas como la del conjuro de Teodora y Terecinda o la de la visita que ambas hacen a Eliodora, la presencia del rufián, y algunas reacciones de la protagonista ante las insidias de las alcahuetas recuerdan la tragicomedia de Fernando de Rojas o algunas de las obras engendradas por ella.

Además hay en la comedia un *paso* al estilo de los de Lope de Rueda. Los pasos de éste se intercalaban en obras largas, sin que los uniese a la acción dramática otra cosa que la de ser los de los pasos personajes de la obra. De esta forma un bobo, una negra, un rufián o un ladrón entretenían con sus simplezas, con sus exageraciones o con sus artimañas al espectador, en medio o al principio de la comedia. La escena XIII del acto segundo de *El infamador* es un *paso* del mismo tipo, al mismo tiempo que el único pasaje auténticamente cómico del drama.

JOSÉ M. CASO GONZÁLEZ