



Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva

Rinaldo Froldi

En un manual que estudia el teatro español del siglo XVI, publicado no hace muchos años (1994), Alfredo Hermenegildo⁽¹⁾ sostiene apropiadamente que «falta un estudio global y bien cimentado sobre la producción dramática de Juan de la Cueva», juicio que Juan Oleza (1995)⁽²⁾ extiende también al resto de la producción literaria del sevillano: «el grueso de su obra sigue siendo inmanejable para el lector medio y de difícil acceso para el estudioso», juicio que también comparte Canavaggio en una reciente aportación (1997): «necesitaríamos no sólo un estudio de conjunto que nos permitiría extender nuestra red de puntos de referencias y de posibilidades comparativas, sino una edición científica de su teatro».⁽³⁾

En realidad el estudio del teatro del sevillano más que centrarse en la propia obra y con rigor histórico se ha llevado a cabo en relación a otros aspectos considerados de mayor importancia; nos referimos, por ejemplo, a la dirección de la crítica dominante a finales del siglo pasado y hasta bien entrado el presente siglo donde se valoraba exclusivamente el teatro de Juan de la Cueva en la medida en que se vinculaba con el de Lope, considerado éste como el genial fundador del [16] teatro nacional. Aludo a Menéndez Pelayo (1911), al editor del teatro de Cueva, Francisco de Icaza (1917) y al americano Edwin Morby, que en el año 1936 terminó una importante tesis que ha quedado inédita.⁽⁴⁾ En definitiva, un juicio positivo sobre Juan de la Cueva, no tanto por méritos propios de su teatro sino por haber sido el pionero de la comedia y un modelo para el teatro de Lope.

A esta interpretación se opuso Marcel Bataillon (1935),⁽⁵⁾ el cual sostuvo que «el teatro nuevo... no llegó nunca a ordenarse en torno a la figura del sevillano», tesis ampliamente aceptada por muchos hasta nuestros días. Frente a éstas se sitúan las opiniones de Caso González, autor de una monografía inédita,⁽⁶⁾ llena de interesantes

apuntes críticos, y el volumen del inglés Anthony Watson (1971),⁽⁷⁾ de corte prevalentemente histórico. El crítico inglés une la obra de Cueva al episodio de la anexión de Portugal a España, llevada a cabo por Felipe II, a la que se opusieron un gran número de españoles, particularmente en la ciudad de Sevilla. Cueva sería el representante de esa disidencia porque era contrario a la política expansionista de Felipe II y porque -en el plano moral- condenaba la guerra entre cristianos.

Después de 1971, excepto un volumen de carácter prevalentemente divulgativo publicado por Glenn (1973),⁽⁸⁾ conviene recordar los trabajos específicos (sobre distintos temas) de Hermenegildo⁽⁹⁾ en el campo de la tragedia y la ya mencionada contribución de Canavaggio que, al rebatir la tesis de fondo de Bataillon, goza de una perspectiva más actualizada sobre la compleja situación del teatro español de finales del siglo XVI.

Pero también la reciente crítica se resiente de un tradicional, aunque desde mi punto de vista discutible, planteamiento de fondo que ha persistido en la historiografía [17] española y no sólo española, y que consiste en la identificación de toda la producción artístico-literaria del siglo XVI con la cultura del Renacimiento, sin establecer distinciones internas ni oportunas diferenciaciones. Aludo, por ejemplo, al hecho de que el teatro del XVI viene generalmente considerado como teatro del Renacimiento, incluido el de la última parte del siglo que, sin embargo, nace y se desarrolla en neta oposición a la cultura renacentista. El teatro del siglo XVI se presenta en nuestros días mucho más complejo de cuanto pudiera parecer tiempo atrás y no se puede reducir a una simple definición cultural, sino que, por el contrario, hubo una continua evolución interna, que se puso de manifiesto en distintas experimentaciones textuales, en diversas prácticas escénicas, y en diferentes inspiraciones ideológicas surgidas al contacto con múltiples realidades sociales.

Al teatro renacentista de tradición clásica y erudita, modelado a lo largo de la primera parte del siglo a partir de motivos y elementos del teatro italiano, se acogieron en buena parte Juan del Encina, Torres Naharro y los continuadores de éste último. En España se dio después el período de los así llamados autores/actores,⁽¹⁰⁾ caracterizado por la formación de compañías profesionales, proceso semejante al que se había desarrollado en Italia y que había marcado el paso del teatro cerrado de las fiestas cortesanas, de indudable signo culto y aristocrático, a un teatro más libre, dirigido a un público más amplio, un teatro de contenidos más cercanos a la realidad cotidiana y no carente de elementos polémicos frente a la tradición literaria humanista y los mismos contenidos de la cultura renacentista de la que, al mismo tiempo, asumía, en cierto modo, temas y formas.

Un teatro al que la crítica ha atribuido tradicionalmente la calificación de «popular». El atributo es discutible y probablemente impreciso a la vez que ambiguo. En el sentido estricto del término no se podría considerar popular al público que asistía a estos espectáculos. Un público más amplio que el de las cortes o el de los salones señoriales, menos culto y refinado, formado esencialmente de personas pertenecientes a la clase social media. Distinto de aquel teatro ambulante que se desplazaba por plazas de ciudades y pueblos del cual hablaban los autores de finales del Quinientos o primeros del siglo XVII, como Agustín de Rojas Villandrando y Juan Rufo, quienes al escribir en el período en el que triunfaba la fórmula teatral de la *comedia nueva*, se vieron inducidos a descuidar la importancia [18] de la tradición que los había precedido,

limitándola a una manifestación de escasas dimensiones culturales y de extrema pobreza técnica, creando al fin una leyenda que gustará a los sucesores, en especial a la generación romántica.⁽¹¹⁾

El teatro de los autores/actores se consolida y difunde entre 1550 y 1570 lejos todavía del influjo de la llamada «comedia del arte» que surge en España sólo con la llegada de Ganassa en 1574. El cómico italiano dejará España en 1584 tras diez años de gran éxito. En Sevilla representará en 1575 y 1578. Son años contiguos a la puesta en escena de la obra de Juan de la Cueva. Ganassa recitó a varios niveles: en espectáculos religiosos, comedias y tragedias italianas, entremeses jocosos, obras pastoriles, probablemente al principio sólo en italiano, pero después también en español. La época de los autores/actores y la actuación de Ganassa y de otros cómicos italianos abrieron el camino hacia una reflexión sobre la naturaleza y la finalidad del espectáculo teatral, no sin influjos a causa del contacto directo con textos italianos y la reflexión teórica sobre el teatro, de procedencia italiana en su mayor parte. De este modo, en torno al año 80 parece significativamente intenso el empeño de realzar el texto escrito en su valor literario y poético, pero no en el sentido humanístico-renacentista. Ya en Italia hacia los años 40 se había superado el aristotelismo trissiniano en el ámbito de la tragedia, así como el clasicismo de Bibbiena en la comedia y autores como Giraldi Cinzio y Ludovico Dolce habían teorizado y realizado un teatro nuevo. Es difícil decir, dado el estado actual de los estudios, qué conocimientos concretos podía tener Juan de la Cueva sobre los trabajos teóricos de estos. Seguramente conoció alguno de los dramas que contenían prólogos o coros en los que se manifestaba con claridad el distanciamiento de los ideales de la armonía renacentista por una visión más cruda y angustiada de la existencia que buscaba un patetismo deseado por el público, por la búsqueda de formas expresivas menos rigurosas y versos más libres. La tradición temática y formal clásica se respeta sólo en parte; se advierte su presencia, aunque la mayoría de las veces el dramaturgo parece que quiera competir con ésta para superarla. A la tragedia griega se prefiere la latina. Séneca se yergue como modelo a través de su moral estoica cristianizada, de su sentenciosidad retórica, de su efectismo que se manifiesta sobre todo a través del elemento agresivo, violentamente provocativo, del horror.

Giraldi Cinzio, concluyendo con los versos que llevan por título «La tragedia a chi legge», de *Orbecche* (1541), única tragedia que pudo leer Juan de la Cueva, [19] editada en 1543 (y reimpresión en los años sucesivos 1547, 1551, 1558, 1560, 1564 y 1578, mientras que las otras obras fueron editadas en 1583 de modo póstumo) indican claramente que no quiso seguir servilmente los principios aristotélicos y que quiso crear una tragedia nueva, que correspondiera a los tiempos cambiantes y al gusto mudado del público. Giraldi Cinzio hace hablar a la Tragedia del siguiente modo:

Né mi dei men pregiar perch'io sia nata
Da cosa nova e non da istoria antica:
Che chi con occhio dritto il ver riguarda,
Vedrà che senza alcun biasimo lece
Che da nova materia e novi nomi
Nasce nova Tragedia...
.....
E s'io non sono in tutto
Simile a quelle antiche, è ch'io son nata
Testé da padre giovane e non posso comparir

Se non giovane⁽¹²⁾.....

Y todavía en el prólogo de *Altile*, tragedia casi contemporánea en la redacción a *Orbecche*, defiende que el teatro debe

...servire a l'età, agli spettatori
E a la materia, non più tocar inanzi
O da poeta antico o da moderno.
Ed egli tien per cosa più che certa
Che s'ora fusser qui i poeti antichi,
Cercherían sodisfare a questi tempi,
A'spettatori, a la materia nova,⁽¹³⁾

conceptos todos ellos repetidos en su *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, 1543.

Estas afirmaciones de Giraldis documentan el inicio de lo que se puede razonablemente definir como crisis del Renacimiento: en el campo teatral indudablemente [20] fue el iniciador de una forma nueva de componer y representar: aquel fenómeno escénico que se puede comúnmente definir como senequismo y que en toda Europa perdurará más de un siglo. Giraldis busca la mediación entre lo antiguo y lo moderno, no reniega del todo a las enseñanzas aristotélicas sino que traslada el interés de una práctica teatral académicamente cerrada a una más abierta, prefiere Séneca a los griegos, la elocuente «maestà» romana a la simplicidad griega, le gusta la ambientación insólita y, sobre todo, se preocupa de la representabilidad de los textos, de la participación del público que debe ser estimulado a través de una ambientación insólita, ya sea motivando su fantasía con tramas inusitadas o mediante la oratoria de los actores, instrumento de persuasión por excelencia.

Además se da en su teatro el motivo del horror, considerado por los críticos modernos como antipoético por su intrínseca naturaleza y mal gusto, juicio que nace -a mi parecer- de un inadecuado enfoque, es decir, la aplicación de criterios de gustos modernos a una realidad históricamente diversa y de la cual todavía no se han estudiado las razones más profundas. Lo hórrido es, según mi opinión, la radicalización teatral de una visión sufrida y turbada de la realidad. Alejados ya de la idílica y abstracta contemplación de una armonía cósmica, típica del Renacimiento, se entra en una época de contradicciones, en un período conflictivo. El horror es la palpable manifestación de todo esto. Ciertamente es un recurso efectista teatral, pero también -y esto, en general, no se ha observado- una profundización ideológica: no se trata ya del razonamiento sosegado humanista y universal, sino de un realismo pesimista y agresivo que echa en cara el horror de la realidad en que se vive. Horror, en consecuencia, que no es mera trivialidad, mal gusto, sino una gigantesca, doliente y amarga proyección de la realidad. Estímulo con función ético-didáctica: el espectador debe afrontar la realidad, aunque inquietante, y ésta debe llevarle a una toma de conciencia de los hechos y obligarle a asumir coherentemente sus responsabilidades morales recusando cada forma de hipócrita tranquilidad. La tragedia *Orbecche* revela la irracionalidad del poder, la ausencia de la justicia, la ambigüedad de la corte a través de la presencia de gestos anormales impregnados de una turbia sensualidad. Este teatro que surge con la tragedia *Orbecche* y se difunde por toda Europa, a menudo viene definido como teatro del

horror, no sé si apropiadamente. El horror es un elemento accesorio, instrumental; no me parece que se pueda caracterizar con tal definición un teatro europeo de prolongada duración, (producto de una cultura nueva, lejana sin duda alguna del Renacimiento aunque se nutra de elementos [21] de la tradición clásica, si bien siempre modificados), ya que recoge un aspecto marginal y no esencial del fenómeno.

Se podría hablar de teatro manierista, entendiendo por manierismo (y en analogía a todo lo que en arte figurativo se da en esos mismos años) no un mero procedimiento estilístico, como comúnmente se ha hecho, sino un momento cultural que se caracteriza, en las postrimerías del Renacimiento, por la incierta búsqueda de nuevas soluciones existenciales -y restringiéndonos a la escena teatral- por una experimentación no exenta de contradicciones, aunque libre, abierta y con sugerentes posibilidades de ulterior desarrollo.

No es éste el momento de demorarse hablando de las repercusiones europeas del senequismo. Ciñéndome a España y retomando cuanto ya se ha señalado, diré que en torno a los años 80 se inicia una nueva fase teatral caracterizada por una serie de experimentaciones dirigidas sobre todo a la tragedia, el género poético que tradicionalmente había gozado de mayor prestigio literario.

El iniciador fue el gallego Jerónimo Bermúdez que en 1575 terminaba de componer sus dos *Nises*, que publicará dos años más tarde bajo el título de *Primeras tragedias españolas*. Mitchell Triwedi, el editor moderno de las tragedias, ha puesto de relieve que el modelo senequista en el que se inspira Bermúdez no es el texto latino de *Thyestes*, sino la reelaboración italiana de esta tragedia senequista de Lodovico Dolce. ⁽¹⁴⁾

Asimismo, el aragonés Lupercio Leonardo de Argensola es consciente de que está creando un teatro nuevo. En su juventud mantiene una etapa creativa en Zaragoza pocos años después de Bermúdez, sirviéndose a su vez de modelos italianos; es el caso de la tragedia *Alejandra*, inspirada en *Marianna*, del mismo Lodovico Dolce.

En Valencia efectúa su labor Cristóbal de Virués, cuya ascendencia giraldiana ya se puso de manifiesto en el ensayo crítico de Cecilia Sargent en 1930 ⁽¹⁵⁾ y que actualmente se ha confirmado en los recientes estudios de Hermenegildo y Sirera. ⁽¹⁶⁾ [22]

En Sevilla, Juan de la Cueva publica en 1583 (y en una segunda edición de 1588) sus catorce *Tragedias y Comedias*, ⁽¹⁷⁾ todas representadas en Sevilla entre 1579 y 1581. Se trata exactamente de cuatro tragedias y diez comedias, aún cuando la distinción genérica no aparece bien definida, ya que se basa exclusivamente en la consideración de un final trágico o feliz.

También en Juan de la Cueva se testimonia la presencia de textos senequistas y obras italianas de inspiración senequista, como ya había puesto de manifiesto Morby. ⁽¹⁸⁾ Su teatro forma parte de la atmósfera típica que he definido como crisis del Renacimiento, o si se quiere definir de otra forma, de la cultura finisecular o con referencia concreta a España, como expresión de la crisis que caracteriza la monarquía filipina.

La educación de Juan de la Cueva había sido de tipo humanista, formada en la Universidad de Sevilla, entonces dominada por la personalidad de Juan de Mal Lara: de

su formación clásica tenemos suficientes testimonios, tanto en su teatro como en el resto de su producción poética, sí bien se trata de un elemento accesorio y retórico. Su teatro no pretende ser una copia o reconstrucción arqueológica de lo antiguo; al contrario, evidencia una precisa voluntad de realizarse como cosa nueva y distinta. En efecto, se rebela contra la tradición clásica y erudita en la reducción de los actos que pasan de cinco a cuatro, en la violación de las tres unidades, en la asunción en el escenario de distintos géneros, como por ejemplo, la historia nacional, la novelística, el romancero y hasta en la variedad métrica, en la que adopta una libertad compositiva sin prejuicios y - en fin- en el empeño de una precisa finalidad moral.

Se advierte una preocupada reflexión sobre motivos y problemas que, en parte provenientes de una antigua tradición literaria (por ejemplo, la maldad que reina en las cortes, la tiranía de los potentes, la falsedad de los hombres), asumen ahora significados que se relacionan con la realidad del presente y tratan de comunicar al público valores morales bien precisos; el autor, si bien no siempre consigue llevar a buen término sus intenciones sobre el plano dramático, construye personalmente un teatro que se dirige a los intereses del público, un teatro bien distinto del académico, universitario o colegial.

Es natural que este intento de poner en juego sobre todo temas morales afecte también a la política, pero creo que Juan de la Cueva no escribió un teatro «político» de la forma en que se da en Francia e Inglaterra, como Anthony Watson ha pretendido [23] atribuirle. La tesis de Watson, aunque bien documentada en el plano de la reconstrucción histórica de los acontecimientos relativos a la anexión de Portugal llevada a cabo por Felipe II no me ha convencido jamás, especialmente por el tono insistente, casi obsesivo de sus argumentaciones, que relacionan todas las tragedias y muchas comedias con los sucesos portugueses, haciendo del teatro de Juan de la Cueva un directo o incluso exclusivo reflejo de esa situación política.

Me parece discutible que Watson parta, como de hecho hace, del teatro político inglés, dado que la situación política de Inglaterra era muy distinta de la española, y si se debe reconocer que, sin duda, el teatro de Juan de la Cueva se resiente de la crisis filipina, no me parece oportuno limitar sus dramas a una constante alusión a la situación portuguesa, interpretarlos como una polémica, prolongada alegoría política. Si hubiera sido ésta la intención del teatro de Juan de la Cueva, hubiera resultado demasiado evidente y descubierta su denuncia, y como tal, no habría pasado inadvertida al Gobierno de Felipe II y Juan de la Cueva habría pagado las consecuencias. Nos estamos refiriendo a las molestias judiciales que hubo de padecer Jerónimo Bermúdez en 1581 por haber expresado en La Coruña algunas críticas sobre la intervención de Felipe II en Portugal, revelándose seguidor del pretendiente Antonio, Prior de Crato. De hecho, fue alejado inmediatamente de La Coruña.⁽¹⁹⁾

Watson reduce al mínimo las referencias a Séneca e ignora a los italianos: yo soy de la opinión de que no se puede estudiar el teatro de Juan de la Cueva fuera de la literatura y del pensamiento de su época, como si fuera una simple transposición sobre la escena de contingentes motivos políticos. Añádase que en otros textos de Juan de la Cueva, en su biografía y en los testimonios de sus contemporáneos no hay rastro de su oposición política a Felipe II.

Considero que, por ejemplo, uno de los temas más presentes en sus dramas, el de la tiranía y el justo castigo que azota al tirano, tiene origen doctrinal y culto y se engarza

con el debate contemporáneo sobre el maquiavelismo y en particular con la oposición que contra éste se desarrolla en el ámbito de la reforma católica tridentina.

Utilizaré ahora un texto de Juan de la Cueva para aclarar mejor mi pensamiento: aquel *Príncipe Tirano* que Cueva compuso en dos partes: una comedia y una tragedia, probablemente representadas una tras otra pues los últimos versos de la comedia rezan así: [24]

Y porque el día declina a Ocaso,
Cesemos, dando fin a la comedia
Y principio tras ella a su tragedia. ⁽²⁰⁾

Como parece evidente por el título de los dramas, el tema fundamental es el del comportamiento del tirano y la consiguiente posibilidad de tiranicidio, tema discutido ya en la antigüedad, sea por parte de los griegos que de los romanos, así como en la Edad Media: nos referimos a Gregorio Magno, a San Isidoro de Sevilla, a John of Salisbury, Santo Tomás, todos ellos de acuerdo en establecer la profunda diferencia entre el príncipe y el tirano, pero con opiniones distintas sobre el tiranicidio (por ejemplo John of Salisbury afirma «*imago deitatis princeps, amandus, venerandus est et colendus, tyrannus pravitatis imago, plerumque etiam occidendus*» mientras que Santo Tomás admite en casos concretos la condena del tirano pero siempre tras una pública sentencia). ⁽²¹⁾

La discusión continúa en el siglo XIV y en tratados específicos del Humanismo. Bartolo di Sassoferrato escribe el *De Tyrannia* y Coluccio Salutati el *De Tyranno*, y en pleno Renacimiento, en la Italia dividida en innumerables señorías gobernadas de modo autoritario y en perenne estado de guerra entre sí, el tema da lugar a una rica literatura, también teatral. Lorenzino de Medici que en 1537 asesinó a su primo Alessandro, duque de Florencia, evocando temas clásicos como los de la celebración de la virtud de la República y la Libertad, llega incluso a escribir una *Apologia* en la que trata de demostrar la legitimidad de su propio comportamiento, motivado por la voluntad de devolver la libertad a la comunidad florentina.

La discusión todavía se hace más viva en el debate que se abre en torno al *Príncipe* de Niccolò Machiavelli. Este tratado apareció como una fuerte defensa del principado señorial, desvinculado de toda ligadura con la autoridad religiosa. Nació de este modo - en oposición- el así llamado antimachiavelismo, que sostuvo la superioridad de la moral respecto a la política y arremetió contra la autonomía de ésta sobre la base del concepto de Providencia divina: ésta es la que rige las cosas humanas y que tarde o temprano impone el triunfo de la Justicia.

Examinemos ahora rápidamente la línea diegética de los dos dramas.

La acción tiene lugar en la lejana y mítica Colcos. En la comedia, el rey de Colcos, Agelao, que tiene dos hijos, la princesa Eliodora y el joven príncipe Licímaco, pretende casar a su hija, heredera del trono, con el rey de Lidia y así [25] unir los dos reinos. A Licímaco piensa darle la soberanía sobre la ciudad de Fasis. Pero Licímaco que es soberbio, violento, sediento de poder, no acepta la decisión paterna y sigue el consejo del pérfido Tracildoro, un «grande» de la Corte. Tracildoro le sugiere que asesine a su hermana. El delito se lleva a cabo con la ayuda de la furia Alecto, que se transforma en

el aya de la princesa. Licímaco mata también a Tracildoro, peligroso testigo. Todo sucede en secreto, sin que ninguno lo sepa. Al Rey, desesperado por la desaparición de la hija, se le presentan dos sombras inquietantes que un fiel cortesano consigue hacer hablar con artes mágicas. Son las sombras de los dos muertos que refieren la atroz historia de los asesinatos. Una vez libres la gobernante de la princesa y su marido, que el Rey había hecho encarcelar porque el príncipe los había acusado como autores del doble crimen, el Rey manda ahora al hijo a prisión. Condenado a muerte, consigue huir con la ayuda de un «Grande». Otros miembros de la Corte interceden ante el Rey por él y lo convencen con argumentos propios de la «Razón de Estado» para que perdone a su hijo. Éste finge reconocimiento hacia el padre que le promete el Trono y jura ser respetuoso con las leyes del Estado, servir a la Justicia y ser religioso. Entonces los «Grandes», a su vez, juran fidelidad. Así, felizmente, concluye la comedia.

En la tragedia, el príncipe hace profesión de su fe política en un monólogo inicial: quiere conquistar todo el mundo por la fuerza, ser venerado como una divinidad, aspira a ser temido más que amado, considera que es mejor ser cruel que piadoso. No obstante, esconde su verdadera naturaleza y sus intenciones; y fingiendo humildad, consigue que el padre abdique y le otorgue la Corona. El Rey da muestras de cómo se debe administrar la Justicia, mientras en la Corte suceden hechos cargados de turbadoras, luctuosas señales: un mudo se presenta con un libro y una hoz en la mano, se rasga el vestido, rompe el libro y se degüella con la hoz, dejando a todos los presentes conmocionados y sin llegar a comprender el significado de los actos ni del suicidio. Mientras tanto, un maestresala confía a algunos cortesanos un terrible episodio de la crueldad del príncipe, ya abiertamente tirano, que por fútiles motivos quita la vista a dos pajes y después los arroja desde lo alto de un mirador. El Rey impone el silencio y procede a la ceremonia de abdicación y de juramento del príncipe. Pero en ese momento acontece un nuevo y triste presagio: aparece la figura del Reyno, un hombre con el pecho atravesado por una espada que representa la situación de Colcos. Éste explica también la simbología de la aparición precedente: el mudo que se rasgaba el vestido revelaba la desastrosa condición de la patria, el libro roto, el desprecio a las leyes, mientras que el suicidio indicaba «que la cabeza/destos males, con la muerte pagará». El [26] anciano Rey queda profundamente turbado. Muy pronto la profecía se cumplirá: por encargo del nuevo soberano, su «privado» Ligurino ha hecho quemar los libros de la ley conservados en el templo de Marte y ha incendiado el mismo templo. Además, Licímaco, arrastrado por una insana pasión, quiere poseer a Teodosia, mujer de Calcedio, y a Dorila, hija de Ericipo, y pretende que vengan a la Corte.

La serie de los crímenes adquiere un ritmo vertiginoso: Licímaco quiere castigar con la muerte a dos «Grandes» que se habían aliado con el pueblo con ocasión del incendio del templo y los hace arrojar desde un precipicio, y no contento con esto, mata con la espada a la mujer de uno de los dos y al niño que llevaba entre los brazos porque la mujer lloraba la pérdida de su marido. Obliga más tarde a otros dos «Grandes» a batirse en duelo con la espada después de haberlos atado juntos por el brazo izquierdo. En ese mismo momento llega el anciano Rey y los salva. Al final Licímaco hace arrestar a Calcedio, (el marido de Teodosia) y a Ericipo (el padre de Doriclea) y ordena un banquete. Ante la mesa del banquete manda enterrar hasta el pecho a los dos prisioneros y obliga a Teodosia y a Ericlea a participar en el banquete. Las dos mujeres son conducidas después a los aposentos del príncipe-rey mientras éste ordena que se apresten cuatro perros feroces para que al día siguiente descuarticen a los prisioneros enterrados, pero cuando se retira a su habitación para pasar la noche con las dos damas,

éstas lo asesinan y acaban también con Ligurino, el «privado» cómplice de tantos delitos.

El anciano Rey concluye la tragedia celebrando la acción de las damas, digna «d'eterna gloria y alabança» e invitando a todos al templo para dar gracias a Júpiter «pues tan cierto ha sido en ayudarnos».

El motivo del tirano que es castigado por la justicia está presente en Giraldi Cinzio, ya sea en *Orbecche* que en muchas novelas de los *Hecatommithi*.⁽²²⁾

En el primer acto del *Orbecche* (v. 161 y ss.) aparece claramente enunciado:

.....Nulla procede
senza ordine infinito.....
.....
Né mai un reo fuggí l'aspra mia forza
.....
Ed or ne darrà a ognun si chiaro esempio
Questo fiero Tiran che si pensava
Esser al par de la divina altezza,
E, da l'età sua prima, Dio sprezzando,
Insino ad or ha sempre operato male. [27]

El soberbio y cruel Sulmone expone en *Orbecche* su credo político en estos términos:

E dee temere un Re sovra ogni cosa
Di non esser temuto. Ma io tengo
Per cosa più che certa che il timor
Sia colonna dei regni.....
.....
Abbiami in odio pur, pur che mi teman
Tutti i sudditi miei. Nati ad un parto
Son, come due fratelli, il regno e l'odio.⁽²³⁾

y en el *Príncipe Tirano*, Licímaco declara abiertamente:

Al arma, amigos, qu'en las armas fundo
mi derecho.....
.....
El mundo todo a quien mi braço espanta
Haziendo que mi nombre
Se honore qual deydad, qual Furia assombre.
Que me aborrezan no me da cuydado,
Témanme a mi qu'es lo que pretendo,
Y esté en odio perpetuo de mi tierra
.....
Entiéndase qu'está en mi pecho horrendo
Crueldad eterna y que piedad no encierra.⁽²⁴⁾

Será el mismo padre de Licímaco el que frente a las atrocidades cometidas por su hijo invocará en estos términos el auxilio de los Dioses:

¡O tirano a los dioses enemigo!
Dellos seas castigado con violento
Y ardiente rayo, que en el centro oscuro
Te arroje a padecer tormento duro.⁽²⁵⁾

Licímaco morirá acuchillado como el rey Sulmone en *Orbecche*: en ambos casos los tiranicidas son ejecutores de una voluntad superior, de aquel diseño providencial que rige las cosas del mundo. [28]

Pero hay otro motivo que vincula ideológicamente a Giraldo Cinzio con Juan de la Cueva. En el primero la tensión trágica aumenta con el hecho de que el tirano es el principal culpable, pero en parte son también culpables, Orbecche y Oronte, que se han casado en secreto. Del mismo modo, el Rey «justo» invocará el castigo divino del hijo degenerado en el *Príncipe Tirano* pero el mismo Rey es, a su vez, culpable por su propia debilidad ante los «Grandes»: en efecto, el Rey inicialmente había preferido la «Razón de Estado» a la verdadera justicia, perdonando al hijo y cediéndole la Corona. En ambos casos me parece que se trata de un claro preludio de lo que será el concepto de la culpabilidad parcial de las víctimas con respecto a la mayor culpa de quien padece el castigo divino, motivo que caracterizará el futuro teatro jesuítico.

Por otra parte, en este clima de atormentada búsqueda y recuperación de valores religiosos y morales, no debe extrañarnos el acercamiento y el esfuerzo de unión de elementos de diversa procedencia: así, a los motivos clásicos de ascendencia humanística se unen motivos de tradición medieval: pensemos, por ejemplo en la recuperación del romancero y de la lírica cancioneril que tanta importancia tuvieron en el teatro de Juan de la Cueva. Del mismo modo el arte figurativo manierista, contemporáneo de su época, mezcla elementos de tradición gótica con los de la cultura clásica renacentista.

En cuanto al moralismo religioso de Cueva, que a mi parecer es una constante de su teatro, hago notar que el mismo Cueva lo señala como motivo programático fundamental en la *Epístola dedicatoria a Momo*, que prologa sus *Tragedias y Comedias*. Cueva considera virtuoso el ejercicio de componer para el teatro y provechoso para la República en la medida en que las comedias reflejan la realidad y «nos representan las cosas que devemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes exemplos».⁽²⁶⁾

Ante la evidencia de tan fundamental presupuesto programático, opino que su teatro contiene una coherencia interna superior a cuanto hasta ahora se había pensado: en el caso del *Príncipe Tirano* (texto que he elegido porque me resulta uno de los más complejos de la obra dramática de Cueva y porque se trata de uno de los textos que menos interés ha suscitado a la crítica), creo que con mi argumentación ha quedado demostrado que aquella fragmentación y episodización de que frecuentemente se ha acusado a su teatro como si fuera un cúmulo caótico de escenas inconexas, es más aparente que real. Existe, de hecho, una línea argumental coherente y continua que Cueva construye a través de una técnica de montaje que me atrevería a llamar, con evidente anacronismo, cinematográfica, [29] ya que los distintos episodios se ligan sin

una calculada linealidad racional, técnica que, por otra parte, contiene una clara función espectacular.

De Moratín en adelante se ha reprochado frecuentemente a Juan de la Cueva la inverosimilitud de las situaciones y de los comportamientos de los personajes, pero se trata de una crítica basada sobre todo en abstractos principios canónicos o derivada de una poética o de un gusto alejado de aquellos que guiaron al dramaturgo sevillano. Sin embargo, considero que el crítico debe tener en cuenta la realidad en que vive el autor que -en este caso concreto- se trata de una época de fuerte turbación ideológica. Ya hace algunos años Herbert Isar señaló la complejidad de la crisis que afectó a la España de Felipe II así como afectó la conciencia del propio soberano.⁽²⁷⁾

El análisis de los textos de Juan de la Cueva debe realizarse, desde mi punto de vista, teniendo bien presente la compleja crisis de la época en la cual se encuentra inmerso el poeta, que a través del teatro quiso incitar a su público a una reflexión esencialmente ética: trató de obtenerla impresionándolo y conmoviéndolo, sirviéndose además del motivo del horror, de lo maravilloso, de lo inverosímil, del uso de misteriosas y mágicas apariciones o personificaciones capaces de sorprenderlo. El autor, usando como eje central de su obra artística una fuerte autonomía y libertad, no quiso representar la realidad natural sino la realidad que él mismo como creador imaginaba y recreaba, hacia la cual trató de conducir a su público.

Recurriendo a esta mezcla de elementos clásicos y medievales a la que antes me he referido, Cueva puede introducir momentos de movimiento y ritmo líricos, como ocurre -por ejemplo- en la comedia del *Príncipe Tirano* en cuyo primer acto las Parcas, en un ángulo del escenario, tejen la tela de la vida de la princesa Eleonora y cortan el hilo en el momento mismo en que Licímaco la asesina, representación simbólica de lo que ocurre contemporáneamente en otra parte del escenario, o incluso en el acto cuarto de la misma comedia cuando los guardas que custodian a Licímaco se animan a velar al ritmo ágil de las coplas castellanas de ascendencia cancioneril:

¡Velá amigos, vela, vela!
Vela tú, que acá velamos
y en el velar nos desvelamos.
Y así conviene a la vela.⁽²⁸⁾ [30]

En otros momentos prevalece el dictado poético de tipo áulico, retórico, especialmente en ciertos monólogos, algunos no carentes de un carácter sentencioso que -en este caso- sustituye la que era función del coro que Juan de la Cueva rechaza en su totalidad.

Para concluir con mis observaciones sobre la distinta perspectiva histórica con la que tanto Juan de la Cueva como otros dramaturgos contemporáneos deben ser estudiados sustrayéndolos de la calificación genérica de autores renacentistas, así como sobre el senequismo cristianizado de estos autores que procede del mismo Séneca pero también en buena parte de los senequistas italianos, y finalmente sobre la coherencia interna de la estructura del *Príncipe Tirano* (el análisis debe extenderse a toda su producción), creo haber indicado los aspectos que desde mi punto de vista quedan por estudiar para que se pueda finalmente conocer a fondo y con propiedad el teatro de Juan de la Cueva, autor que se ha de reconsiderar, dado el evidente abandono al que ha sido relegado.

Una última observación: quede claro que no creo que carezca de importancia el tema de la relación del teatro de Juan de la Cueva con el de Lope, pero no puede ser el tema exclusivo de la investigación actual. El verdadero problema es ahora más que nunca descubrir cómo este teatro de los años 80 -prevalentemente trágico- se ha transformado en poco tiempo en la comedia nueva. Quizás la auspiciada reconsideración del teatro de Juan de la Cueva podrá aclarar mejor el problema, si bien la atención debe extenderse a todas las manifestaciones teatrales de la época.

Es innegable que son muchos los polos en que maduran las experiencias teatrales innovadoras y que los estudios más recientes se centran también en autores antes marginados (como por ejemplo Miguel Sánchez).

Continúo pensando como Bataillon y más recientemente Canavaggio que el proceso teatral de finales del s. XVI no llegó nunca a ordenarse en torno a la figura del sevillano, lo que no significa que Juan de la Cueva no tenga importancia como autor dramático de su época.

Lo que resulta sin duda cierto es que Juan de la Cueva debe considerarse como uno de los principales protagonistas -en el ámbito teatral- del tormentoso período de Felipe II

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo