



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento  
ex D.M. 270/2004*)  
in Lingue e Letterature Europee  
Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

La dama en las comedias de  
Juan de la Cueva

**Relatore**

Ch.ma Prof.ssa María del Valle Ojeda Calvo

**Correlatore**

Ch.mo Prof. Pier Mario Vescovo

**Laureanda**

Francesca Cavestro  
Matricola 828026

**Anno Accademico**  
**2013/ 2014**



*ARCELINA: Verán que no hay inconstancia  
en las mujeres, cual dicen,  
y porque en esto se avisen  
daré ejemplo de constancia  
(Juan de la Cueva)*



# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>1. Juan de la Cueva: un humanista sevillano.....</b>	<b>9</b>
<b>2. El teatro de Juan de la Cueva.....</b>	<b>19</b>
2.1 El teatro del siglo XVI .....	19
2.2 El dramaturgo Juan de la Cueva.....	25
<b>3. Las mujeres en las comedias de Juan de la Cueva.....</b>	<b>36</b>
3.1 La dama como objeto amado y sujeto amante.....	40
a) La deseada.....	41
b) La amante.....	54
3.2 La falsa derrota de la mujer.....	59
a) La dama acorralada.....	59
b) La mujer violada.....	64
c) La castigada y la desesperada.....	70
d) La autora y la víctima del crimen.....	72
e) La culpable insospechada.....	75
3.3 La victoria de las heroínas .....	80
a) La creída viuda.....	80
b) La amante verdadera.....	90
c) La co-autora del engaño.....	95
d) La vencedora virgen y honrada.....	100
e) La redimida .....	109
3.4 Apéndice I .....	117
<b>4. Conclusiones.....</b>	<b>121</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>130</b>



## INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es investigar el papel de los personajes femeninos en las comedias de Juan de la Cueva, autor sevillano del teatro español de finales del Quinientos.

La primera parte del presente estudio consta de dos capítulos, donde se aborda la biografía del autor andaluz con especial atención a su labor dramática. En el primero, se esboza un panorama del teatro inmediatamente anterior a la escritura dramática de Juan de la Cueva. Junto a la figura del sevillano, hay una generación de autores que quieren rescatar al teatro para darle su antiguo auge y adaptarlo a la modernidad. La obra de Cueva está relacionada con las de sus contemporáneos, dadas las innovaciones que practican. Sin embargo, el segundo capítulo se detiene en manera particular en la dramaturgia del sevillano, mostrando su concepción sobre el teatro, las influencias que absorbe del extranjero y del teatro anterior, junto con las novedades que aporta en el ámbito teatral. Por ello, debe reconocerse al autor el aporte que llevó en la historia del teatro español. Dentro del contexto teatral del dramaturgo, cabe destacar su producción dramática de catorce piezas entre comedias y tragedias, que fueron puestas en escenas en los corrales de Sevilla.

La segunda parte es la principal del trabajo e incluye un capítulo, articulado en varios apartados, que trata del análisis de los personajes femeninos de cinco comedias de asunto amoroso de Juan de la Cueva. Las obras, que se toman en consideración, son *El degollado*, *El infamador*, *El tutor*, *El viejo enamorado* y *La constancia de Arcelina*. En cada comedia, se presenta la dama como la protagonista en torno a la que se construye toda la pieza. La intriga amorosa entre dama y galán permite dar mayor importancia al personaje femenino y mostrar hasta qué punto están dispuestas a arriesgar su vida por la del amado. Lo que sorprende de estas mujeres es la manera de actuar porque pasan de un papel pasivo, usual del teatro anterior y de unos autores del tiempo, a un papel activo, típico del dramaturgo sevillano y de algunos escritores de su generación. En efecto, de un estudio más exhaustivo se nota que las mujeres muestran cualidades y valores, que solían atribuirse a los varones. La novedad de Cueva

está en la consistencia que da a sus personajes femeninos, además del protagonismo en la escena.

La tercera parte, la última, expone las conclusiones de este análisis. Después de los recorridos de las damas, se trazan las líneas generales sobre la visión de la mujer de Juan de la Cueva. Se destaca el hecho de que la mujer del sevillano se aleja del prototipo de mujer de la sociedad de su tiempo y junto a otros escritores crea en sus obras papeles interesantes para los personajes femeninos. Por ello, el dramaturgo utiliza el teatro para dar una posibilidad a las mujeres de hacer oír su voz en un mundo masculino.

El fin de este trabajo es, entonces, mostrar cómo iba presentándose y desarrollándose el papel de los personajes femeninos de Juan de la Cueva en el teatro del último tercio del siglo XVI.

## 1. JUAN DE LA CUEVA: UN HUMANISTA SEVILLANO

Juan de la Cueva es una de las figuras fundamentales en el teatro español del último tercio del siglo XVI para la formación de la *Comedia Nueva*, aunque haya sido oscurecido por otros exponentes del periodo. Este dramaturgo nació en Sevilla, quinto de diez hijos de la relación legítima del doctor Martín López de la Cueva, letrado de la Inquisición hispalense, y Juana de las Cuevas, hija de un médico. No se conoce la fecha exacta de su nacimiento, pero de unos documentos de los registros parroquiales se sabe que fue bautizado el 23 de octubre de 1543 en la iglesia de la parroquia de Santa Catalina. Dentro de los límites de esta zona parroquial se incluía la calle de la Alhóndiga, donde se situaba la casa familiar del autor. Aquí pasó los años de su infancia y juventud. Se formó, por lo tanto, en la ciudad hispalense, donde siguió las enseñanzas de Juan de Mal Lara en su Estudio de gramática, que había abierto en Sevilla tras su regreso de Salamanca. Estuvo en relación con la nobleza y los intelectuales de la ciudad; en particular entabló amistad con el maestro Diego Girón. Entonces, Cueva participó activamente de la vida cultural hispalense. En este contexto debió conocer a D<sup>a</sup> Felipa de la Paz, joven dama sevillana, que inspiró buena parte de sus versos amorosos. Sobre el tipo de relación que pudieron tener los dos, apunta José María Reyes Cano en sus estudios sobre la biografía del autor, que había una cierta inclinación sentimental de Cueva hacia ella, aunque en ningún momento pareciera ser correspondido. Por este motivo no se tiene la seguridad de que existiera de verdad esta dama, así como tampoco se conoce su identidad real, dado que ella se muestra sólo en las poesías amorosas del autor como reflejo del arquetipo femenino petrarquista (Reyes Cano, 1980, p. 85).

De formación humanística, se dedicó al estudio de la literatura clásica, en particular de la latina, donde en su primera edad era muy entregado a la traducción de los clásicos y a la escritura de poesías y poemas de inspiración latina y petrarquista. Buen conocedor del clasicismo y seguidor del petrarquismo, Juan de la Cueva no se limitó a un solo género, sino que los cultivó todos: el teatral y el poético. En la poesía trata temas totalmente distintos: lírico (pastoril y

amoroso) y narrativo (mitológico, epistolar y propiamente épico), con facetas petrarquistas y a veces también antipetrarquistas; sólo una mínima parte de todo ello ha sido editada. En cambio, el ámbito teatral le dio popularidad, estrenando y publicando sus piezas dramáticas. Según Reyes Cano, se debe reconocer a Cueva la posibilidad de que fuera también novelista, si se cree a las palabras del autor en unos versos de su obra *Viaje de Sannio*, poema compuesto en 1585, dado que no hace referencia en ningún escrito más a tal respecto y no han aparecido novelas suyas hasta el momento:

i mudando el estilo a más alteza,  
tengo hecho un volumen de tragedias,  
de obras de amor, un grande cartapacio,  
i escritas más novelas qu'el Boccacio (l. IV, estr. 33)<sup>1</sup>.

En 1574, a unos treinta años, Juan de la Cueva se trasladó a México con su hermano menor Claudio, que había obtenido una ración en la catedral mexicana. El objetivo del hermano era de ascender en la carrera eclesiástica. El humanista se quedó con Claudio sólo hasta el verano de 1577. Esta estancia en el Nuevo Mundo le favorece a Cueva por librarse de unos sinsabores con sus colegas hispalenses y por dejar una huella profunda en su producción poética. El joven Cueva se llevó en su viaje un cartapacio con su obra poética, que siguió escribiendo en su aventura americana. De hecho, sus primeros poemas fueron incluidos en el cancionero mexicano *Flores de varía poesía*, fechado en 1577. Este cancionero consta de 359 composiciones de varios autores, entre ellos cabe recordar poetas de primera línea como Gutierre de Cetina, Hurtado de Mendoza y Hernando de Acuña; poetas de una generación posterior como Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera y Baltasar de Alcázar. En fin, había poemas de petrarquistas como Francisco de Terrazas y Martín Cortés. El códice se dividía en cinco partes en base al tema que trataba, pero se conservan sólo las primeras dos partes, que hablan respectivamente del asunto divino y del asunto amoroso. Después de Cetina, Cueva es el segundo autor con más poemas en el cancionero: un total de 32, que se reparten en 25 sonetos, 3 madrigales, 2 odas, 1 elegía y 1 sextina, frente a los 84 de Cetina y a los 23 del

---

<sup>1</sup> Citado en Reyes Cano, 1980, p. 98.

tercero, Hurtado de Mendoza. La crítica ha insinuado la posibilidad de que Cueva fuera el compilador del cancionero, dado que Cetina había muerto en México en 1557 y esta colección está fechada en 1577, año de vuelta a Sevilla del autor. A pesar de la participación de Cueva en el cancionero como compilador o como simple poeta, lo importante es la red de relaciones personales, que éste creó con otros escritores españoles allí residentes y con los jóvenes poetas americanos. Cueva, entonces, formaba parte de los círculos literarios del lugar, a los que importó las enseñanzas de las academias sevillanas, en particular los conocimientos de su maestro Mal Lara o de su amigo Francisco Pacheco.

A su regreso a Sevilla en 1577, se dedicó a la composición de poemas líricos, que ya no tienen la sinceridad impetuosa de los primeros, y a la composición de obras teatrales. Entre el 1579 y el 1581 Cueva estrenó catorce piezas teatrales por parte de unos comediantes profesionales en los corrales hispalenses, recogidas posteriormente en la colección *Primera parte de comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo*. En el capítulo siguiente se analiza con detalle la labor teatral de este dramaturgo peculiar.

En 1582 se publicó *Obras de Juan de la Cueva dirigidas al Ilustrísimo Señor Don Juan Téllez Girón, marqués de Peñafiel*, su primer volumen salido en Sevilla por el impresor Andrea Pescioni. Se trata del *corpus* más importante de la poesía lírica de este autor porque comprende todas sus composiciones escritas hasta entonces, incluyendo también los poemas mexicanos. Siempre en el mismo año se llevó a cabo la traducción de latín al español del libro más consultado y usado por los humanistas y escritores del momento: *Oficina de Juan Ravisio Textor traducida de lengua latina en española por Juan de la Cueva i añadida de muchas otras cosas*. Este manuscrito, que pudo leer y describir el profesor Gallardo en el siglo XIX, se da por perdido porque ya no se encuentra<sup>2</sup>. En concreto, hoy en día el manuscrito original de Cueva no se conserva.

---

<sup>2</sup> Véanse Burguillo López, 2010, p. 37 y Reyes Cano, 1980, p. 97 por el estudio de este manuscrito autógrafa, que ya no se conserva.

Sólo tres años más tarde, en 1585, Cueva compuso el *Viaje de Sannio*, un poema en octavas reales divididos en cinco libros, el último escrito unos años después. Los primeros cuatro libros cuentan la historia del viaje alegórico del pobre poeta Sannio, acompañado de la Virtud, al cielo de Júpiter para pedirle que le sean reconocidos sus méritos literarios y, en consecuencia, mejore su situación económica. Es evidente la alusión que Cueva hizo a sí mismo construyendo la figura de Sannio, porque el dramaturgo estaba preocupado por las críticas y malquerencias de sus contemporáneos contrarios a sus ideas y por el poco reconocimiento, que se le atribuía. En la obra, Júpiter rechaza las peticiones del poeta y le asegura que tendrá éxito, cuando él muera; mientras tanto seguirá una vida pobre. En el último libro, en cambio, hay un rescate del poeta: la Virtud le aconseja mojarse y entrar en las aguas del río Betis, donde encuentra un templo decorado con los elogios de los poetas, militares y nobles sevillanos más importantes de su tiempo. Aquí las ninfas, bajo orden de Betis, coronan a Sannio por su virtud, que es feliz por el premio conseguido. Con esta obra se destacan las relaciones de Cueva con los literatos hispalenses a veces algo complejas, por el hecho de que estaba contra todos los que, incluso los italianizantes, se limitaban a imitar a los clásicos, sin usar su ingenio y adaptarlos a su tiempo. Además, Cueva se quejaba por su esfuerzo, que parecía inútil, en crearse un hueco en el panorama de los literatos sevillanos.

Mientras seguía los avatares de la carrera eclesiástica del hermano Claudio, salieron dos ediciones de *Coro Febeo de romances historiales*, una composición de cien romances cada una de tema histórico. Después de una visita a Aracena a su hermana Beatriz, Cueva viajó a las Islas Canarias con el hermano Claudio, nombrado visitador e inquisidor del Santo Oficio. La vida isleña del periodo estuvo caracterizada por los intentos de apaciguar los desordenes internos y por organizar la defensa de los isleños frente a los corsarios, que intentaban conquistarlos. Los poemas que escribió Cueva durante esta estancia trataban unos temas recurrentes en su obra: el amor por Felipa de la Paz, la nostalgia de Sevilla y el temor de sus rivales. No fue una buena experiencia en las islas, así que en 1595 volvió a su ciudad natal, donde obtuvo gran éxito gracias a la impresión de la *Segunda parte de comedias y tragedias*. Junto a la labor teatral,

Cueva compuso la obra, que le dio más fama: *Conquista de la Bética*, aunque se dio a la imprenta sólo en 1603. Se trata de un largo poema épico sobre la reconquista de Andalucía y de Sevilla por parte de Fernando III en el siglo XIII. Este primer poema culto de la Reconquista está formado por 24 cantos, cada uno de ellos precedido de un argumento en prosa. Siendo un poema de la liberación y reconquista de Andalucía, hace referencia a la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. Ambas se interesan por los avatares de tema histórico, exaltando el heroísmo de los hombres, junto con los valores políticos y religiosos del tiempo. En este poema se pudo ver las relaciones entre Cueva y los artistas sevillanos, relacionados en esta publicación. El autor introdujo una dedicatoria a Don Antonio Fernández de Córdoba, mostrando su temor por la crítica popular y su voluntad por exaltar las gestas del rey don Fernando y sus caballeros en la reconquista, en particular de Sevilla. Además se incluyen en el poema composiciones encomiásticas de otros autores, como Baltasar de Alcázar, Francisco Pacheco, Martín de Avoz Enríquez y Juan López del Valle. Esta parte preliminar termina con un retrato de Cueva y dos composiciones suyas: un soneto dirigido a Don Fernández de Córdoba y una canción petrarquista “a la ecelsa ciudad de Sevilla”, como dijo el autor:

Si oyendo las grandezas que has contado,  
algo fuera osado  
a no creer tu verdad, Canción, advierte  
que no puede ninguna ofensa hacerte,  
que la verdad te ampara y lleva al lado;  
y dile que has dejado maravillas  
de que pueden hacer muchas Sevillas,  
que en tan innumerable y grande suma  
faltó el ingenio y se cansó la pluma  
(Citado en Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud, 2008,  
p. 28).

El teatro y este poema fueron los que dieron fama y popularidad al autor, a pesar de sus temores por la invidia de sus colegas.

El dramaturgo continuaba su vida en Sevilla, recopilando en dos grandes códices su producción todavía no impresa. La división en dos partes de su producción se refiere a sus obras escritas hasta entonces, o sea recoge en la

primera parte sus obras de carácter lírico y en la segunda las demás obras de diferente género. El primer códice fue *De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte* de 1603, que dedicó al hermano Claudio. Este códice estaba formado por: los poemas ya editados en *Obras* con la misma dedicatoria, aunque se dirija al hermano, y el mismo prólogo al maestro Girón; y por unos trescientos poemas nuevos. Estas composiciones abarcan toda la poesía lírica del autor y tratan varios temas: amoroso, satírico, moral y de alabanza a sus maestros. Estos últimos son un ejemplo de las relaciones de Cueva con sus familiares y los literatos sevillanos. En efecto, dedica unos sonetos a su maestro Mal Lara, otros a su amigo y maestro Diego Girón, que le dio clases a la muerte de Mal Lara, y otros a Francisco de Medina. Unos sonetos están dirigidos a los intelectuales, con los que coincidía en el Estudio o en las academias, como Francisco de Rioja, Baltasar de Alcázar, Juan de Arguijo y Francisco Pacheco. Varios poemas los dedican a los nobles sevillano, que tenían que aprobar y financiar las obras de los autores, como a don Álvaro de Portugal, conde de Gelves, a don Fadrique Enríquez de Ribera, primer y tercer duque de Alcalá y a don Fernando Enríquez de Ribera, segundo duque de Alcalá, su mecenas por excelencia.

En 1604 empezó a recopilar el segundo códice, *Segunda parte de las obras de Juan de la Cueva*, que comprende composiciones de distintos géneros y épocas. Además compuso siete églogas<sup>3</sup> y dos poemas mitológicos, *Los amores de Marte y de Venus* y *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*, que muestran el interés por el mito, asunto preferido por los humanistas y retomado de las fuentes clásicas por Mal Lara, que difundió entre otros intelectuales como Girón, Herrera, Cueva y Arguijo. Junto con ellos, en el códice está la *Historia de la Cueva*, un poema para ennoblecer la estirpe de su familia, cruzándola con la familia de Beltrán de la Cueva, favorito de Enrique IV de Castilla, y omitiendo entre sus familiares, los que consideraba de menos honra. Esta historia está

---

<sup>3</sup> Cabe recordar que al principio del siglo XVI la égloga no se consideraba un género literario, pero “Juan de Encina dignificó la égloga, sacando provecho de la forma dialogada y dando así lugar al nacimiento de la égloga dramática, la que contribuyó a la creación del teatro moderno español” (Menon, 2011-2012, p. 10). Para mayores informaciones sobre las églogas, véase Menon, 2011-2012, pp. 7-28. Juan de la Cueva trata siete églogas pastoriles, donde se cantan los lamentos amorosos de los pastores hacia una doncella. Para más información, véase José Cebrián, *Églogas completas*, Madrid, Miraguano, 1988, donde se analizan detalladamente las églogas del sevillano.

dedicada a Ana Téllez Girón, viuda de don Fernando Enríquez de Ribera, el importante mecenas sevillano, como si fuera una pariente suya. Además, incluye el *Viaje de Sannio*, acabado con el quinto y último libro. Posteriormente a esta primera recopilación, añadirá el *Ejemplar Poético*, poema de tres epístolas en defensa de los tópicos de la naciente *Comedia nueva*; una epístola *A Cristóbal de Sayas y Alfaro*; *Los inventos de las cosas* traducción al español de *De rerum inventoribus*, la enciclopedia renacentista de Polidoro Virgilio y consultada por los humanistas; y al final, dos poemas épico-burlescos *La Muracinda* y *La batalla de ranas y ratones*, que deriva de la tradición literaria italiana y grecolatina, en particular hace referencia a Homero. En 1605 realizó otra copia de este segundo códice intitulado *Segunda parte, De las Rimas de Juan de la Cueva, Eglogas*. Así como copió el *Ejemplar Poético*, *Los inventos de las cosas* y la epístola *A Cristóbal de Sayas y Alfaro* para tener un manuscrito más sin todas las correcciones, que aportó con el tiempo.

En 1606 siguió a su hermano Claudio, que fue trasladado al tribunal inquisitorial de Cuenca. Tras la muerte de éste último en 1611, Juan de la Cueva se marchó a Granada, pasando el último año de su vida en compañía de su hermana Juana y su esposo Sancho Verdugo, fiscal en la Real Audiencia y Chancillería de la ciudad. Allí, gravemente enfermo y retirado en su cama, otorgó testamento el 4 de octubre de 1612, que no pudo firmar a causa de unos impedimentos en la mano derecha. Por este motivo, fue su sobrino Alonso Verdugo quien lo firmó y fueron albaceas su hermana y su cuñado.

El testamento de Cueva sorprendió mucho por la fuerte relación, que estableció con su ciudad natal y con el barrio, donde se crió. Dejó escrito que fundaran con sus bienes una capellanía de misas en la iglesia de su parroquia de Santa Catalina por su ánima, la de sus familiares y bienhechores. Así como pidió que su cuerpo se llevara “a el entierro que los dichos mis padres tienen en el ospital del señor San Ermenegildo de la ciudad de Seuilla, que bulgarmente llaman el ospital del Cardenal y que se cumpla con la mayor breuedad que sea posible [...]” (Citado en Reyes Cano, 1981, pp. 115-117). Como ya aparece en el testamento y se confirma en el expediente generado por la fundación de dicha capellanía de misas, Juan de la Cueva tuvo escasas disponibilidades

económicas. De hecho, los bienes, que posee a su muerte, no fueron suficientes para satisfacer los gastos del funeral, del entierro y del traslado de su cuerpo de Granada a Sevilla; así que de los gastos, que no supo suplir, y de los gastos por la fundación de dicha capellanía de misas en la parroquia de Santa Catalina se encargaron su hermana Juana y su cuñado Sancho Verdugo. Como dispuso las órdenes para su funeral y entierro, las dejó escritas incluso para la custodia de sus obras, que debían guardarse en la ciudad hispalense. Convencido de la consideración notable que debiera merecer su obra y preocupado por su conservación posterior, ordenó cuanto sigue:

Otrosi digo que por quanto en el discurso de mi vida y hecho muchas obras de poesía, algunas de las cuales andan ympresas con facultad real y las demás tengo rrecogidas que las vnas y las otras hazen nueue o diez cuerpos, y deseo que lo que he trauxado no se pierda sino que quede memoria; para este efeto, considerando qu'n ninguna parte se pueden conserbar mejor ni con más seguridad que en la librería del cobento de la Cartuja de la ciudad de Seuilla, que bulgarmente nombrase conbento de las Cuevas, mando todas las dichas mis obras, ansi las que'stán ynpresas como las que'stán escritas de mi mano, a el dicho conuento de cartujos y suplico a mi padre prior y frayles del dicho conuento acaten esta manda, aunque sea yndina por su cortedad, y manden que las dichas mis obras se pongan en las librerias del dicho conuento con los demás libros de ellos para que'stén en ellas, y pido y encargo a los dichos señores y al dicho señor licenciado Rodrigo de Cabrera y a cada vno den horden como las dichas mis obras se lleben a la dicha ciudad de Sevilla y hagan la ynstancia, la neçesaria, con el dicho mi padre prior y frayles del dicho conbento para que, aceptando la dicha demanda, pongan en la librería dl dicho conuento las dichas mis obras, como dicho es (Citado en Reyes Cano, 1981, p. 118).

Como en vida Juan de la Cueva se preocupó por llevar a la imprenta sus obras para que se conocieran, en el punto de morir se interesó por la conservación y una futura divulgación de sus composiciones para que no se perdieran de la memoria. Aunque no estuviera satisfecho del reconocimiento público obtenido, sus obras fueron tomadas en consideración por sus colegas y por los intelectuales posteriores.

Es importante dar una pincelada sobre el entorno hispalense y sobre los personajes, literatos y nobles sevillanos, que influyeron en la formación del dramaturgo. En el siglo XVI, en particular en la segunda mitad, Sevilla se convirtió en una ciudad dinámica y cosmopolita por ser al centro de las relaciones comerciales con las India, Europa y el Nuevo Mundo. Gracias a esta proliferación económica, aumentó el número de empresas, incluso la naciente empresa editorial, la labor de los gremios y de los artesanos. En todo este fervor, lo primero que se notó fue el aumento demográfico, de manera que se convirtió en una de las mayores ciudades en España. En consecuencia del entusiasmo económico y del crecimiento demográfico, se vio el desarrollo de las artes, pintura, arquitectura, escultura, y de la literatura. Se formaron nuevos centros educativos y nuevas academias, amparados por el mecenazgo de los nuevos nobles sevillanos, como don Fernando Enríquez de Ribera, duque de Alcalá. En las academias se proliferó la formación humanista de muchos escritores, que compartían los mismos intereses culturales. De las composiciones de estos intelectuales se percibía un cierto optimismo, que derivaba de la asimilación de la tradición clásica y del fructífero momento económico y político. El motivo principal para el desarrollo del humanismo en la ciudad hispalense es el nacimiento de estos institutos, que se repartían en centros eclesiásticos, en centros jesuíticos y en el estudio de gramática y latinidad de Mal Lara. Junto a la difusión de las ideas clasicistas, se añadió la reforma religiosa de Erasmo y las influencias culturales italiana, flamencas, alemanas y portuguesas, que llegaban con la actividad comercial. El humanismo literario se divulgó en la ciudad hispalense por el intelectual Pedro Mexía, que ocupó varios cargos de cronista e historiador, cuyo objetivo era el de difundir los principios y las obras humanísticas, yendo en contra al ideal de los humanistas precedentes atentos a una difusión restringida. De hecho, se empezaron muchos trabajos de traducción de los clásicos y su divulgación, que nacía del deseo de las clases sociales sevillanas de compartir la cultura del momento. Otro representante y el verdadero maestro, que desarrolló el humanismo en la ciudad, es Juan de Mal Lara. Como dijo Francisco Javier Burguillo López en su tesis, “el sistema de trabajo de Mal Lara se basa en el uso de atribuciones sapienciales y ejemplares

con el que el humanismo interpretó la mitología y el legado de la tradición clásica en un programa centrado en la combinación de imágenes y palabras al servicio de los ideales políticos y morales de la Monarquía Hispánica” (Burguillo López, 2010, p. 60). De hecho, se encargó a Mal Lara el programa iconográfico para el recibimiento y la celebración de la llegada del rey Felipe II a Sevilla para exaltar las virtudes del rey y de sus hombres. Utilizó ejemplos mitológicos y alegóricos para delinear la figura del héroe, que con fe y valor toma la decisión justa y vence sobre los rivales. Creó un cierto ideal heroico por mostrar el momento de esplendor del país, sobre todo de la ciudad. En ámbito literario, Mal Lara se reunía, sobre todo en su casa, con otros literatos sevillanos y con sus discípulos para permitir la difusión de las ideas humanistas, entre ellos cabe destacar Juan de la Cueva, Fernando de Herrera, Baltasar de Alcalá, Francisco Pacheco y don Álvaro de Portugal, conde de Gelves. De hecho, los intelectuales se pedían consejo y ayuda entre ellos, y, por eso, se entiende el amplio uso de referencias clásicas, que cada uno usaba en su obra. El objetivo de estas reuniones era de difundir un ideal filosófico, literario e incluso moral. A la muerte de este maestro, siguieron estos encuentros en su casa, convertida en museo, en el palacio del conde de Gelves, en la casa del literato Juan de Arguijo y en la Casa Pilatos del duque de Alcalá. Al principio del siglo XVII se encontraban en la casa del pintor Francisco Pacheco, sobrino y homónimo del humanista, en la que Cueva conoció a otros exponentes influyentes como Lope de Vega y Cervantes. A estas reuniones participaba el autor, que compartía los mismos principios estéticos, ponía en guardia a los demás sobre la aceptación entre la gente y así como los criticaba si seguían las fórmulas sin añadir su ingenio y adaptarlas a su tiempo.

En conclusión, Juan de la Cueva fue un autor interesado y buen conocedor de la tradición clásica e italiana, gracias a la enseñanza y el influjo del humanista Mal Lara y de sus seguidores. De hecho, los principios teóricos que siguió y los temas que trató en todos sus géneros derivan de la influencia humanística del contexto hispalense. Al mismo tiempo, sin embargo, el autor no se le sentía atribuido el merecido reconocimiento público, que debía tener por sus obras.

## 2. EL TEATRO DE JUAN DE LA CUEVA

Juan de la Cueva ha sido un escritor sobresaliente y prolífico en todos los géneros cultivados, en manera particular en la dramaturgia. Antes de tratar de la escritura dramática de este autor sevillano, es importante dar una visión general del teatro del siglo XVI, sobre todo de la segunda mitad, en la que se inserta la figura de Cueva.

### 2.1 El teatro del siglo XVI

Antes de todo, cabe recordar que se trata de un teatro de tipo profesional, cuyos elementos son: actores que hacen de la representación un oficio y pueden vivir de ello; amplios repertorios de poner en escena, que sean de autores actores o de autores que entregan su obra a compañías teatrales para obtener fama; lugares adecuados para las representaciones, corrales o espacios cerrados; y, en fin, un público que paga y empieza a ir con frecuencia al teatro<sup>4</sup>.

Los factores, que llevaron a la profesionalización, son varios y diferentes. La actividad teatral durante el siglo XVI está formada por prácticas escénicas populistas o religiosas, cortesanas y eruditas. Desde la época medieval, la ciudad y sus clases dirigentes tienen un papel fundamental en la organización de fiestas públicas, que incluían música, canto, baile, procesiones y elementos escenográficos. Todo ello era organizado por los gremios u oficios, o sea la agrupación de artesanos<sup>5</sup>, que participaban para la realización y celebración de acontecimientos religiosos, como la fiesta del *Corpus Christi*, o de acontecimientos ciudadanos, como la entrada del rey en la ciudad. De hecho, estas representaciones se hacen en la calle para un público amplio y heterogéneo. Al lado de estas representaciones religiosas y profanas, se

---

<sup>4</sup> La referencia al contexto teatral del siglo XVI y a la formación del teatro profesional véanse Canet Vallés, 1997, pp. 109-120; Froldi, 1999, pp. 15-30; Oleza, 1984, pp. 9-41; Ojeda Calvo, 2011a, pp. 234-245 y 2011b, pp. 291-303.

<sup>5</sup> Desde los años 30 del Quinientos, se documenta cómo los artesanos se encargan de las representaciones públicas, religiosas o profanas. Además, recuérdase que de los gremios vienen los primeros autores-actores. Véanse Ferrer Valls, 2003, pp. 251-255 y Diago, 1990, pp. 47-50.

realizan representaciones cortesanas bajo orden de la nobleza y burguesía para satisfacer su deleite. Por este motivo, las representaciones tienen lugar en palacios, o sea en ambientes elevados, y para un público restringido y homogéneo. Además, los textos de estas prácticas escénicas son de escritores importantes al servicio de las cortes, como Juan de Encina, Bartolomé de Torres Naharro, Lucas Fernández o Gil Vicente. Finalmente, las universidades, academias y colegios están interesados por el teatro como modelo por la enseñanza de la retórica, y tiene como fuentes las obras de Plauto y de Terencio, junto con la llamada comedia humanística, que incluye *La Celestina*. Por lo tanto, se trata de textos en latín y eruditos para los intelectuales y estudiantes de estas escuelas.

La profesionalización del teatro y la formación de las primeras compañías teatrales se coloca en torno al 1540, según Canet Vallés, por el encuentro de abundantes datos de pagos a actores durante este periodo por parte de instituciones ciudadanas, eclesiástica y familias nobles o burgueses (Canet Vallés, 1997, p. 113). Además, todo lo que se necesitaba para la profesionalización se lleva a cumplimiento: un lugar adecuado por el aprendizaje, y éste es la ciudad porque tiene las infraestructuras aptas para las representaciones escénicas en las calles, en el interior de la iglesia o en los patios; y una mayor demanda de representaciones para que los actores puedan vivir sólo de este oficio. De hecho, hay un aumento de solicitudes de representaciones por parte de nobles y burgueses, que, en consecuencia, piden un repertorio más amplio y variado para satisfacer el gusto de un público polivalente. Con el aumento del público, hay un mayor número de poetas, que empiezan a escribir textos dramáticos y siguen los planteamientos temáticos de la comedia humanística, sobre todo de la latina, y del teatro erudito italiano, en particular de escritores como Ariosto, Aretino y de tratadistas como Giraldi, alias Cinzio. Estos italianos discutían sobre el uso de la prosa o del verso en la comedia, sobre la división en jornadas o actos de la pieza, sobre la unidad de tiempo, de lugar y de acción, junto con la utilización de elementos escenográficos; y todo ello se conocía en las universidades españolas por los libros, que llegaban de Italia. A lo largo de los años 1540-1560 se tiene,

entonces, un teatro profesionalizado con un aumento de representaciones, en particular de Lope de Rueda, Juan Timoneda y Alonso de la Vega. Estos autores actores, que componen los textos que llevan a la escena, necesitan un vasto repertorio. Éste va de las piezas teatrales religiosas a las eruditas porque tienen que obtener éxito entre su público cada vez más en aumento. Se crea, entonces, un teatro regular y comercial, del que los autores actores pueden vivir y dejar su profesión fija de carácter artesanal; por ejemplo Lope de Rueda era batihoya. De unos documentos, se sabe que Lope de Rueda cobró 26 ducados por la representación de dos carros sevillanos en 1542 con el gremio de odreros, 8 ducados el año siguiente por representar el auto, o sea un acto de género religioso, del *Seno de Abraham* siempre en Sevilla, y recibía incluso en las representaciones privadas el mismo pago: una media de 8 ducados. La compañía de Lope de Rueda era muy limitada porque se formaba por su mujer y Pedro de Montiel, hilador de seda y actor. Otros autores actores son Timoneda, conocido como librero y representante o Alonso de la Vega, calcetero y comediante en la corte y en la ciudad de Valencia<sup>6</sup>. De hecho, en estos años es frecuente encontrar documentos con la doble profesión, dado que se trataba de un momento de transición y las representaciones y fiestas, como la del *Corpus Christi*, se encargaba tanto a actores profesionales como a los antiguos gremios. La mayoría de estos actores, en efecto, están relacionados con la fiesta del *Corpus Christi* y un ejemplo es el autor actor Alonso de Cisneros, que empezó con las fiestas ciudadanas, pasando por los teatros comerciales y las compañías itinerantes, ampliando cada vez más su repertorio. En definitiva, la mayor demanda de representaciones por un público diferente exige textos heterogéneos, que los autores escriben y ponen en escena, pudiendo vivir de ello.

Además, fue significativo el establecimiento de teatros comerciales fijos, construidos por cofradías, que se dedican a obras de beneficencias. Son un ejemplo la cofradía de la Pasión o la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, ambas de Madrid, que arrendaban un corral o un cualquier lugar público donde hacer espectáculos con el objetivo de conseguir ingresos, que tras el pago de la

---

<sup>6</sup> Véase Canet Vallés, 1991, pp. 79-90.

compañía representante, se dan a las obras de beneficencia. Por lo tanto, empieza un negocio teatral en las mayores ciudades desde la construcción de nuevos espacios hasta las representaciones de las compañías. Como Madrid, también Sevilla vio el nacimiento de los primeros teatros públicos o corrales de comedia. El corral se sitúa en el interior de una casa, en cuyo patio se levanta un tablado donde se representa. A los lados del tablado y al fondo, hay unas puertas de donde entran y salen los actores y que conducen al vestuario. Las paredes sobre el tablado con sus ventanas y balcones se utiliza como elemento escenográfico, por ejemplo por ser la muralla de un edificio o de una fortaleza. Las tramoyas empleadas son eficaces, a pesar de no ser complejas, y garantizan la entrada desde lo alto de nubes, ángeles o figuras divinas. El público se sitúa en los bancos o en pie en frente al tablado o en las ventanas de las paredes laterales al tablado. Justo en frente al tablado, en el primer piso, se encuentra la «cazuela» reservadas a las mujeres, y sobre la cazuela está el aposento para las autoridades. El público fue el elemento fundamental para el desarrollo del teatro. De hecho, en los corrales de Madrid como en los de Sevilla, entre los que cabe destacar el de Don Juan, de Atarazanas y de Doña Elvira, donde se estrenaron las obras de Juan de la Cueva, acudía mucha gente para ver las novedades teatrales representadas por las compañías.

Las compañías teatrales tenían un carácter itinerante, viajando de una corte a otra, pero no pudiendo vivir de una sola representación para los nobles, empezaron a representar incluso en los teatros públicos. Por este motivo, la fecha de permanencia de las compañías en una ciudad se adelantó, así como obtuvieron el permiso de representar, no sólo los domingos y los días festivos, sino también unos días laborales. El repertorio tenía que ser muy vasto, por eso en la década de los años setenta y ochenta del Quinientos hay muchos poetas, escritores que van a dar su obra para la escena pública. Entre estos poetas se encuentra Juan de la Cueva, que dio sus piezas a autores de comedias<sup>7</sup> famosos. El número de compañías, guiadas por estos últimos, aumenta a más

---

<sup>7</sup> El término “autor de comedias” se refiere al responsable de las representaciones y de la compañía teatral. El autor de comedias puede escribir piezas y representarlas; así como puede no coincidir con el autor de la pieza que se estrena y buscar otros poetas, que le entregue el texto dramático, y todo ello siempre gestionando a toda la compañía. Véase Ojeda Calvo, 2011b.

de veinte, incluyendo a dos italianas, y unas de ellas son la de Alonso de Capilla, Alonso de Cisneros, Botarga, Ganassa, Pedro de Saldaña y Rodrigo Osorio. Estos señores eran representantes y dramaturgos, que proporcionan textos dramáticos a sus compañeros y empiezan a buscar o comprar obras fuera de las compañías, o sea de los escritores. Los demás participantes de la compañía variaban de cinco hasta diecinueve actores, en base a la decisión del autor de comedias, que era quien tenía el control de la compañía; pero lo que sorprende es que antes las compañías se formaban por solo hombres, que disfrazados desarrollaban incluso el papel del personaje femenino. En los años setenta de esta centuria se incluyen las mujeres en las compañías, a condición de que estuvieran casadas con un componente del grupo y llevaran trajes femeninos. Esta última cláusula fue modificada por los autores, dado que incluyen en sus obras y representaciones desde el final del siglo XVI en adelante un papel fundamental a la mujer disfrazada de varón. A pesar de ello, las primeras actrices españolas fueron María de la O y Mariana Vaca. La introducción de las mujeres, el aumento del número de compañías, la posibilidad de tener más días para representar y las características de las puestas en escena se deben en parte a las compañías italianas llegadas en España en 1574, en manera particular a la de los cómicos Alberto Naselli, alias Ganassa, y Abagaro Frescobaldi, alias Botarga. En efecto, la llegada de los italianos llevó, además de los cambios en los aspectos estructurales en la puesta en escena, unas novedades por lo que concierne la forma y la calidad de la escritura dramática e ya experimentadas en Italia por el autor Giraldi. Los nuevos rasgos son la articulación de cinco a cuatro y posteriormente a tres actos o jornadas, la polimetría, el abatimiento de la unidad de acción, de lugar y de tiempo y la mezcla de los elementos de la comedia y de la tragedia, como personajes, estilo y materia. Estas características son las mismas que comparten las obras de los poetas españoles de la "generación de los ochenta", así llamada por Jean Canavaggio. Juan de la Cueva pertenecía a esta generación, "cuya seña de identidad era el deseo de dar al teatro la dignidad de la Antigüedad y el distanciamiento del teatro anterior, pues estos dramaturgos intentan hacer un tipo de obra que no solo tenga en cuenta los gustos del público sino también su

utilidad moral” (Ojeda Calvo, 2011b, p. 295). Son los primeros autores que dan sus piezas a compañías teatrales, de la que ellos no forman parte y son orgullosos de hacer teatro con sus obras. En este grupo de escritores se puede incluso ver el deseo de dignificación y reivindicación de sus composiciones teatrales, por este motivo, sus textos contienen las novedades, citadas arriba, y muestran un alejamiento al modelo clásico por la exigencia de adaptar sus obras a los nuevos tiempos, o sea a la modernidad.

En conclusión, el siglo XVI vio un aumento de representaciones de todos tipos: religiosas, cortesanas y eruditas. Se desarrolló un teatro comercial y profesional, dado que los escritores empezaron a profesionalizarse a final del siglo dando sus obras a autores de comedias. Estas relaciones de compraventa de obras aparecen en los contratos entre Cervantes con Osorio, Lope de Vega con Osorio-Velázquez y con Porres, Juan de la Cueva con cuatro autores famosos y un grupo de escritores, como Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués y Lupericio Leonardo de Argensola, que se ocupaban de las obras para la elite y en este periodo se dedican también al teatro comercial.

Los años setenta y ochenta fueron los más característicos para el desarrollo del teatro y se vio dos intervencionismos: el de los poetas que se interesan e intervienen en la representación entregando sus obras; y el de las compañías de cómicos profesionales italianos. Estos elementos contribuyen a documentar en esta década la consolidación del teatro profesional en España y la formación de la *Comedia Nueva*. El último tercio del siglo XVI se identifica, generalmente, con el periodo de formación de Lope de Vega, el *Fenix* que ha escrito sólo con su ingenio las reglas de la *Comedia Nueva*. En realidad, el recorrido que llevó a Lope de Vega a escribir los tópicos de esta comedia se debe a este periodo de cambios y de gestación de las distintas representaciones en el teatro comercial.

## 2.2. El dramaturgo Juan de la Cueva

La escritura dramática de Juan de la Cueva es interesante e innovadora, dado que refleja las características de los escritores de la “generación de los ochenta”, de la que forma parte. La producción teatral, que se ha conservado hasta hoy, consta de catorce piezas: diez comedias y cuatro tragedias, todas estrenadas en los corrales de Sevilla entre el 1579 y el 1581. Estas obras se dieron a la imprenta bajo el título *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo* en casa de Andrea Pescioni, en Sevilla, a costa de Iacome López y Antonio de Acosta. La licencia de impresión le fue concebida el 26 de marzo de 1583 por el rey Felipe II. Se supone que por el éxito conseguido de la venta, por los errores hechos en el texto impreso y por la falta de privilegio de impresión en la licencia accedida, Cueva pidió otra licencia al Rey para que pudiera hacer una segunda impresión de sus obras y la sucesiva venta del libro durante los próximos diez años. Felipe II aceptó esta solicitud el 1 de septiembre de 1584, pero esta segunda edición se llevó a cabo cuatro años más tarde, por razones desconocidas. Se imprimieron, entonces en 1588, por segunda vez siempre con el título *Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva. Dirigidas a Momo*, esta vez en casa de Ioan de León, en Sevilla, a costa de Fernando de Medina Campo. Esta segunda edición presenta un argumento general al principio de cada pieza y un argumento específico al comienzo de cada jornada de todas las obras, no contiene los errores de imprenta de la primera edición y en los preliminares hay un poema en tercetos encadenados de Miguel Díaz de Alarcón, que elogia la maestría y la importancia de Cueva. En fin, también en la segunda impresión se incluye la dedicatoria de sus comedias y tragedias a Momo, el príncipe de los maldicientes. Se nota el temor de Cueva de sus detractores y su deseo de reconocimiento de sus obras por dedicarlas a Momo, que impide la notoriedad del poeta a causa de sus murmuraciones. Al mismo tiempo, Cueva espera que Momo no sea tan severo en sus maldiciencias con él porque sus obras no merecen tal desprestigio. De hecho, en la dedicatoria Cueva, dirigiéndose a Momo, elogia sus composiciones y las defiende de los detractores:

revolviendo esas comedias y tragedias, la variedad de cosas de tanto gusto que en ellas hallarás, así de hechos heroicos de esclarecidos varones como castísimos amores de constantes mujeres, sin otros muchos ejemplos que dinamente lo pueden ser de nuestra vida, a quien no podrá la invidiosa murmuración, enemiga de toda virtud, ofender, si no es desviándose de la razón, justicia y templanza, cual tienen de costumbre los que siguen tan abominable uso, cuyo parecer no es aprobado del justo, ni yo lo procuro, porque no se puede disputar de lealtad con el traidor, de letras con el ignorante, ni de piedad con el tirano (Cueva, 1917, ff. 3r-5r).

Pasados los diez años concedidos para la publicación, el 15 de enero de 1595 Juan de la Cueva firmó un poder notarial al “licenciado Rodrigo de Cabrera, oydor por Su Magestad en la Audiencia Real de Canaria, residente en corte de Su Magestad” para pedir una nueva prórroga siempre por la impresión de la *Primera parte de comedias y tragedias* y pedir una nueva licencia por imprimir la segunda parte de este libro. Sin embargo, no se conserva una tercera edición de la primera parte y tampoco el consentimiento por publicar la segunda. Se conoce que unos meses más tarde, Cueva otorgó otro poder notarial esta vez al licenciado Antonio Jiménez de Mora y al bachiller Diego Díaz para pedirles que presentara ante el Rey Felipe II y el Real Consejo su libro *Segunda Parte de comedias y tragedias* y, en consecuencia, obtener el privilegio de impresión. En ningún momento salió a la luz una edición de esta segunda parte de las obras del autor, pero se alude a esta composición no sólo en los actos jurídicos recién citados, sino también en los preliminares del *Coro febeo de romances historiales* del mismo Cueva, incluyéndola dentro de las obras “que daré agora a la emprenta”. En aquel periodo no era habitual imprimir y publicar las obras, aun menos las de teatro, pero la publicación de sus escritos muestra el deseo de Cueva de perduración en el tiempo de sus composiciones. Vio a la imprenta como un medio para una mayor difusión de las obras, por lo tanto fue la manera para que no cayera en el olvido. Además, con estas ediciones Cueva dio mayor dignidad al teatro, cuyas piezas pueden representarse e incluso leerse, defendiendo así los escritos dramáticos de los detractores de su época.

Gracias a las ediciones de sus obras, se dio a conocer catorce obras teatrales escritas y estrenadas entre 1579 y 1581 en los corrales de Sevilla. El mismo

Cueva, en la segunda edición de *Primera parte de comedias y tragedias* de 1588, dio las informaciones sobre la representación de cada obra, indicando el año, el lugar y el autor de comedia de la puesta en escena. Se reproduce aquí la lista con los detalles de cada pieza:

*Comedia de la muerte del rey don Sancho y el reto de Zamora por don Diego Ordóñez*, Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579.

*Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto emperador Carlos Quinto*, Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579.

*Tragedia de los siete infantes de Lara*, Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579.

*Comedia de la libertad de España por Bernardio del Capio*, las Atarazanas, Pedro de Saldaña, 1579.

*Comedia del degollado*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579.

*Tragedia de la muerte de Ajax Telamón sobre las armas de Aquiles*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579.

*Comedia del tutor*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579.

*Comedia de la constancia de Arcelina*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579.

*Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580.

*Comedia del Príncipe tirano*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580.

*Tragedia del Príncipe tirano*, Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580.

*Comedia del viejo enamorado*, Corral de Don Juan, Pedro de Saldaña, 1580.

*Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola*, las Atarazanas, Alonso de Capilla, 1581.

*Comedia del infamador*, Huerta de Doña Elvira, Alonso de Cisneros, 1581.

Se observa ya del título de las piezas una novedad del dramaturgo. Ésta consiste en la producción de comedias de asuntos históricos. Es una innovación que aporta en el teatro español porque hasta entonces el tema histórico se trataba sólo en la tragedia, género teatral considerado de mayor importancia respecto a la comedia, dado que sus temas hacían referencia a la historia, a la leyenda o a la mitología. En cambio, Cueva introduce temas y personajes históricos en las comedias, donde rectifica el final gracias a la agnición de unos personajes, que impiden un final trágico. Al fin y al cabo produce comedias serias de argumento histórico y esta decisión de mudar las leyes cómicas nace de la voluntad del dramaturgo de adaptar sus obras a los tiempos modernos.

Además se nota que había una preferencia de Cueva por representar en el corral de Doña Elvira, llamado así por estar en las casas de doña Elvira Ayala, hija del Canciller Castilla, por la fama que tenía este teatro entre el público hispalense, gracias a su buena colocación urbana, siendo situado en el barrio de Santa Cruz, y gracias a su acústica buena. Además, este corral tenía la exclusividad en el estreno de las comedias frente a el de las Atarazanas entre el 1578 y el 1580<sup>8</sup>. En fin, Cueva, mientras escribía una obra, pensaba en el corral más adecuado donde representarla para poder construir en ello la escenografía y el corral de Doña Elvira era el más apropiado para sus representaciones.

Los autores de comedias, que llevaron a la puesta en escena sus comedias y tragedias, son cuatro: Alonso Rodríguez, al que comisionó los primeros tres escritos; Pedro de Saldaña, que tuvo el honor de representar la mayoría de sus piezas; Alonso de Capilla y Alonso de Cisneros, a los que entregó una obra a

---

<sup>8</sup> Véanse Bolaños Donoso, 1995a, pp. 135-137, 1995b, p. 65 y 1997, pp. 67-87; Burguillo López, 2010, pp. 101-103; Ojeda Calvo, 2008, pp. 35-36.

cada uno. En los argumentos de cada pieza Cueva elogia la maestría y la labor de estos hombres. De hecho, califica a Alonso Rodríguez como “famoso representante” en la *Comedia del saco de Roma*, a Pedro de Saldaña como “famoso autor y ecelente representante” en la *Comedia de la libertad de España*, a Alonso de Capilla como “ingenioso representante” y Alonso de Cisneros como “excelente y gracioso representante”. En definitiva, las piezas teatrales de Cueva se estrenaron en los mejores teatros de la ciudad por parte de compañías famosas, que, gracias al éxito que obtenían, las montaron en otras ciudades. Las comedias, que se analizarán en este estudio, fueron estrenadas en el corral de Doña Elvira, menos una en el corral de Don Juan, así como fueron entregadas al autor de comedias Pedro de Saldaña, excepto una a Alonso de Cisneros. Pedro de Saldaña era en aquel periodo uno de los mayores autores y representantes en Sevilla, gracias a su habilidades, a sus conocimientos del teatro anterior y la colaboración con el actor italiano Botarga en 1584. De hecho, fue encargado por varios años para organizar las representaciones del *Corpus Christi* y actuó en muchos corrales hispalenses.

Como ya se sabe, el teatro comercial necesitaba de un repertorio heterogéneo, de hecho, las comedias y tragedias, que Cueva dio a la imprenta y para la representación, mostraban una variedad temática. Los críticos han clasificado sus obras en tres grupos en base al tema desarrollado. Aquí se reproduce la división hecha por Ojeda Calvo, Reyes Peña y Raynaud en su estudio sobre Cueva y compartida por mí:

- Piezas basadas en la historia o leyenda nacional, pasada o más cercana al tiempo presente.
- Piezas basadas en la historia de la antigüedad greco-latina.
- Piezas basadas en asuntos novelescos, bien de carácter más o menos apegado a las costumbres contemporáneas o fantástico.

(Reyes Peña, Ojeda Calvo, Raynaud, 2008, p. 40).

En la construcción de estas obras, tomó inspiración por fuentes distintas como las crónicas, el romancero, los autores clásicos como Homero, Virgilio, Ovidio, Séneca, Tito Livio, los autores italianos como Giraldi, Dolce y Bandello, y en fin, se inspiró a la historia española desde la más antigua hasta la más

contemporánea. El reconocimiento a este autor y de su generación es, sobre todo, por dos características: la gran variedad temática, que es específica también de la *Comedia Nueva*; y la capacidad de convertir elementos, motivos y temas, como el histórico, en materia dramática.

En concreto, el teatro de Juan de la Cueva se caracteriza por una serie de experimentaciones dramáticas tanto en la comedia como en la tragedia, que concernían el alejamiento del modelo clásico y la influencia de las novedades italianas. El dramaturgo sevillano era consciente de los cambios que actuó en teatro, por eso, compuso el *Ejemplar poético*. El *Ejemplar poético* es un poema que consta de tres epístolas sobre los cambios en la poesía y en el teatro. La epístola III se dedica a mostrar la concepción del autor sobre el teatro y las reflexiones sobre estos cambios. Por lo tanto, las novedades en la manera de hacer teatro, que Cueva explica por escrito y defiende para crear un teatro moderno, son:

– El paso de la división de cinco a cuatro jornadas o actos, posteriormente a tres. Esta novedad se atribuye a Cueva. Tanto Agustín de Rojas en su “Loa de la comedia” considera a Cueva como el innovador al lado de Cervantes, Loyola y Francisco de la Cueva, diciendo:

Hacían cuatro jornadas,  
tres entremeses en ellas,  
y al fin con un bailecito  
iba la gente contenta  
(Citado en Reyes Peña, Ojeda Calvo, Raynaud,  
2008, p. 41-42);

Así como el mismo Cueva confiesa este cambio de cinco jornadas del teatro greco-latino a cuatro:

qu’el un acto de cinco l’é quitado,  
que reduzí los actos en jornadas,  
cual vemos qu’es en nuestro tiempo usado  
(vv. 1608-1613).

Posteriormente, se reduce a tres el número de jornadas, cuya novedad se le debe a Lope de Vega, pero que la reivindica también Cervantes, Cristóbal de Virués y Rey de Artieda.

– La polimetría. Los poetas españoles ya no utilizan el mismo metro en las obras teatrales, sino por influencia de los italianos añaden sus metros típicos, o sea el endecasílabo suelto y el endecasílabo combinado con setenarios. Se pasa, entonces, de la monometría, basada en el octosílabo, a la polimetría, que consta de octavas reales, endecasílabos sueltos, tercetos encadenados y redondillas. La redondilla toma un papel importante como metro teatral porque se convierte en el metro autóctono español a partir de la segunda mitad del siglo XVI y comienzo del siglo XVII.

– La introducción de nuevos temas al teatro y son la intriga amorosa, la lucha entre moro y cristiano, el tema histórico y mitológico. En la epístola III del *Ejemplar* dice que:

Y para que bien logres tu fatiga  
el argumento que siguieres sea  
nuevo, y que nadie en su vulgar lo diga  
(vv. 1719-1721).

– El uso de elementos escenográficos, como *attrezzi*, tramoyas que favorecen construir la ambientación de la pieza en el espacio y en el tiempo o favorecen la aparición en escena de figuras divinas. Se introduce incluso el uso de disfraces por parte de los actores, que contribuye en crear mayor espectáculo escénico.

– La superación de la unidad de acción, espacio y tiempo. En efecto, el texto dramático se divide en varias jornadas y no en una única acción continua; no se ambienta en un sitio preciso, más bien en lugares diferentes; no se desarrolla a lo largo de un día, sino durante varios días, meses hasta incluso años. Cueva afirma en el *Ejemplar* :

Húyenos la observancia que forçava  
a tratar tantas cosas diferentes  
en término de un día que se dava  
(vv. 1632-1634).

– El abatimiento de las fronteras genéricas entre comedia y tragedia. La mezcla de estos dos géneros se presenta en los personajes, en el estilo y en la

materia de la pieza. Cueva fue el primero a introducir personajes típicos de la tragedia, o sea reyes, príncipes y figuras divinas, en la comedia:

A mi me culpan de que fui el primero  
que reyes i deidades di al tablado,  
de las comedias trapassando el fuero  
(vv. 1608-1610).

Otra novedad es que Cueva esboza comedias con asuntos históricos y tragedias de asunto inventado, cuando los clásicos producían comedias de temas amorosos y tragedias de temas mitológicos o históricos, por lo tanto sobre hechos reales y pasados. De la misma manera, hace perder a la comedia una serie de secuencias cómicas y le añade unos tonos trágicos. Hay, entonces, una apertura de la comedia hacia la tragedia y viceversa, alejándose del modelo clásico de estos géneros. Este cruce entre tragedia y comedia no es originario de los dramaturgos españoles, sino procede de los italianos, en particular de Giraldi. Este autor ferrarés experimentó ya a mitad del siglo XVI, unos cuarenta años antes del sevillano Cueva, la mezcla de los dos géneros en sus obras dramáticas. Además del intervento de personajes típicos de la tragedia en la comedia, inserta temas propios de la comedia en la tragedia. Por ejemplo, produce tragedias de asunto inventado, o sea lo toma de sus novelas *Ecatommiti* y no de hechos históricos; trata incluso el tema amoroso en la tragedia *Antivalomeni* y en el prólogo se ve que Giraldi, alias Cinzio, es consciente del hecho de que los fieles al clasicismo no estarán de acuerdo con esta decisión:

[...] e se questo [...] forse non piacerà a coloro che non sanno porre il piede se non nelle vestigia altrui, potrà non dispiacere a quelli che sono d'ingegno più vivace e conoscono che le cose si vanno tuttavia avanzando di età in età, e che molte usanze antiche se ne cadono, e se ne vanno in obliovione, e molte alla giornata di nuovo rinascono, le quali se portano seco il decoro col verosimile, non solamente non sono schifevoli, ma riescono grate nel cospetto de' giudiciosi  
(Citado en Ojeda Calvo, 2013, p. 652-653).

De la misma manera, introduce al lado de la tragedia clásica con final doloroso la tragedia a *lieto fine*, cuya acción suscita horror y compasión en el

público, quien hasta el final está en duda de cómo acabará la pieza. A pesar del tipo de final de la tragedia, el autor italiano quiere que sus piezas tengan cierta dosis de horror, que conmueva el ánimo de los espectadores y permita transmitir al público una utilidad moral:

la tragedia ha anco il suo diletto, e in quel pianto si scuopre un nascoso piacere che il fa dilettevole a chi l'ascolta e tragge gli animi alla attenzione e gli empie di meraviglia, la quale gli fa bramosi di apparare, col mezzo dell'orrore e della compassione, quello che non sanno, cioè di fuggire il vizio e di seguir la virtù [...] (Citado en Ojeda Calvo, 2013, p. 658).

Esta concepción de Giraldi sobre la construcción de tragedias bien se ve en su escrito *Discorso over lettera di Giambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre delle commedie e delle tragedia a Giulio Ponzio Ponzoni*. El italiano, conciente de pertenecer a nuevos tiempos, justifica la elección de alejarse y visitar los modelos clásicos en nombre de la modernidad. Giraldi mismo lo escribe, por ejemplo, en el prólogo de su tragedia *Altile*:

Che sì ferme non sian le leggi posteriormente  
A le tragedie che non gli sia dato  
Uscir fuori del prescritto in qualche parte,  
Per ubidire a chi comandar puote  
E servire a l'età, agli spettatori  
E a la materia, non più tocca inanzi  
O da poeta antico o moderno.  
Et egli tien per cosa più che certa  
Che s'ora fusser qui i poeti antichi,  
Cercherian sodisfare a questi tempi,  
A' spettatori, a la materia nova (Citado en  
Ojeda Calvo, 2013, p. 652).

Igual ocurre con Juan de la Cueva, que en su *Ejemplar poético* señala la introducción de estos cambios en la concepción de la tragedia y de la comedia no por falta de ingenio o de conocimiento del mundo antiguo, sino por la necesidad de modernizarse y adaptarse a sus tiempos:

cuál es el fundamento  
de ser las leyes cómicas mudadas  
i no atribuyas este mudamiento

a que faltó en España ingenio i sabios  
que prosiguieran el antiguo intento,  
mas siendo dinos de mojar los labios  
en el sacro licor aganipeo,  
qu'enturbian Mevios i corrompen Babios,  
huyendo aquella edad del viejo ascreo  
quel al cielo dio i al mundo mil deidades  
fantaseadas dél i de Morptheo,  
introducimos otras novedades  
(de los antiguos alterando el uso)  
conformes a este tiempo i calidades  
(vv. 1615-1628).

Juan de la Cueva se interesa en crear obras innovadoras respecto al modelo antiguo y conforme a las novedades que llegan de Italia. En su *Ejemplar poético* dedica más versos a la explicación de las características de la comedia que de la tragedia. Afirma que la comedia desarrolla novedades argumentales, que acaban con un final feliz, en lengua propia, o sea el castellano, con el uso de la polimetría y tratando con decoro a los personajes como hacían los clásicos; mientras que la tragedia trata temas históricos con alteza épica y dulzura lírica en los versos. Si Cueva se inspira a Mal Lara en la producción de comedias, en las tragedias hace referencia a los clásicos Tifis, Esquilo y Sófocles. Juan de la Cueva desarrolla su concepción de estos géneros teatrales, por eso toma las fuentes y unos rasgos del mundo clásico, o sea de los autores estudiados durante su formación, y añade las novedades que circulan en la península en aquel momento para crear obras de acorde con el mundo moderno. Aunque actualiza los conceptos y las maneras de hacer comedias y tragedias, como concepto básico sobre tragedia y comedia Cueva comparte la clasificación sobre estos géneros de Aristóteles, sólo en el punto en que dice que la diferencia entre tragedia y comedia se encuentra en el conflicto dramático. De hecho, el autor sevillano expone ya en *El viaje de Sannio* su distinción entre los géneros de la siguiente manera:

¿La Tragedia i la 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  
(Citado en Reyes Peña, Ojeda Calvo, Raynaud, 2008,  
p. 51).

En efecto, Cueva produjo comedias de temas originales y con rasgos trágicos, pero al fin y al cabo el desenlace es feliz y se esboza una atmósfera de concordia y alegría; mientras que la tragedia de asunto histórico o inventado tiene un final lamentable y dramático. Las reflexiones y novedades, que se aportan a estos géneros, serán los pilares de la *Comedia Nueva*, cuyo origen y desarrollo se atribuye al fenix Lope de Vega. Es fundamental ver la importancia de los dramaturgos precedentes a Lope, que permitieron la formación de esta nueva manera de hacer teatro. Por lo tanto, el dramaturgo sevillano Cueva con todas las novedades que adopta y los modelos antiguos que actualiza, crea una fórmula nueva de producir obras dramáticas siguiendo el gusto del público y adaptándose a la modernidad. Cueva con un grupo de escritores hispalenses, como hacía también el grupo de valencianos, experimentaron nuevas maneras de escribir y representar la labor dramática para crear un teatro moderno e innovador. A pesar de que fueran varios autores, los que intentaron utilizar los nuevos rasgos en sus obras dramáticas, debe reconocerse a Juan de la Cueva su mérito por haber contribuido a aportar novedades en todo el ámbito teatral. El dramaturgo sevillano es, entonces, uno de los protagonistas principales del teatro del último tercio del siglo XVI.

### 3. LAS MUJERES EN LAS COMEDIAS DE JUAN DE LA CUEVA

El teatro de Juan de la Cueva se ha basado en dos tipologías principales: obras históricas y obras de asunto amoroso. El interés del público y de la crítica se ha centrado sobre todo en sus obras de asunto histórico, donde el dramaturgo recrea una gran variedad de motivos legendarios, que iban desde la antigüedad clásica hasta su propia época para proyectar a través de esas anécdotas, sin las cuales no habría podido representar unos problemas de su tiempo, como por ejemplo el ejercicio del poder del rey. Por lo tanto, hay numerosos estudios sobre las obras de carácter histórico y el análisis de sus figuras legendarias, quedando fuera las obras de carácter novelesco y sus personajes. Por este motivo, es conveniente mostrar la importancia de este tipo de obra teatral "novelesca" (esto es de asuntos inventados) y sacar a la luz sus personajes, precisamente el papel fundamental desarrollado por las mujeres. Es necesario, entonces, analizar unas comedias de tema amoroso, en las que el personaje femenino se convierte en verdadero objeto de estudio, dado que en todas esas comedias la mujer es la protagonista indiscutida y el eje en torno al que se desarrolla la pieza teatral.

El dramaturgo sevillano trata en sus obras el tema del amor en una estructura más compleja, porque lo entrecruza con otros asuntos, como la comparación amor/honor, el matrimonio de convivencia/ el matrimonio por amor, la fuerza de lo sobrenatural o la disputa padre/hija. Como en las obras históricas, también en la dramaturgia novelesca sus piezas teatrales tienen una utilidad moral: de acuerdo con el pensamiento y la ideología de su época, al final de la representación el público se queda con un mensaje, que prevé el triunfo de los personajes que encarnan los verdaderos valores humanos. De hecho, eso pasará a las protagonistas de las comedias, que se analizarán acto seguido, cuya forma dramática, según dice Juan Matas Caballero, "puede quedar resumida de la siguiente manera: problema amoroso, conflicto entre el amor puro, de matriz espiritual o matrimonial, y el amor impuro, cifrado sólo en su vertiente carnal; y, finalmente, la recompensa y el castigo, respectivamente, para ambas concepciones amorosas" (Matas Caballero, 1997, p. 28). De hecho, "esas piezas suelen girar en torno a la relación amorosa entre un galán y una dama, y

el conflicto se produce cuando un tercer personaje, varón, pretende conseguir los favores de la dama en contra de su voluntad” (Matas Caballero, 1998, p. 1026). En efecto, se produce una intriga amorosa entre tres personajes, donde el objeto del deseo es la mujer pretendida por los dos varones. Según René Girard, el deseo amoroso tiene siempre una forma triangular: hay un objeto del deseo que se tiene que alcanzar y un desafío entre dos rivales para llegar a este objeto. Es el conocimiento por parte de un individuo del deseo, que tiene otra persona, que empuja el primero a desear el mismo objeto del segundo, con el fin de alcanzar primero el objeto. Es, entonces, la conciencia de desear el objeto de otro individuo a aumentar el deseo de éste y de hacer cualquier cosa por conseguirlo antes del otro. De hecho, es la rivalidad entre los dos a formar y tener viva la consecución del deseo (Girard, 1981, pp. 9-47). Esta estructura se ve claramente en las comedias de *El viejo enamorado*, *El tutor* y *El degollado*, dado que la dama es el objeto del deseo de dos rivales; mientras que en *El infamador* el conflicto nace del continuo rechazo de la dama a su pretendiente no deseado, y en *La constancia de Arcelina* nace de la contienda de dos hermanas por el mismo galán. A pesar de la intriga y de la estructura general, lo que interesa es la actuación de la dama en esas circunstancias: su enfrentamiento con el galán inoportuno, su enfrentamiento al choque entre su amado y su pretendiente, que ve un momentáneo triunfo de este último, su reacción a todo eso con constancia y esperanza en conseguir su amor puro, la defensa que hace de sí misma y su triunfo final, conseguido gracias a su comportamiento valiente y honrado, que sigue los valores éticos. Por lo tanto, en el teatro de Cueva se asiste a un determinado tipo de hombre y una concreta tipología de mujer, cuyos rasgos y actuaciones constituyen la lección moral que el dramaturgo quiere enseñar a la sociedad de su tiempo.

Juan de la Cueva pone de relieve la consistencia del personaje femenino con sus caracteres y actuaciones, como se puede ver en el análisis que sigue sobre las mujeres de cinco comedias de tema amoroso con tramas un poco distintas entre ellas, pero con mujeres de la personalidad muy similar. Estos son la comedia de *El tutor* con la bella Aurelia, *El degollado* con la firme Celia, *El infamador* con la triunfante Eliodora, *El viejo enamorado* con la valiente Olimpia y

*La constancia de Arcelina* con la arrepentida Arcelina y su pobre hermana Crisea. Analizando esas mujeres se nota que son protagonistas principales, junto al amado y al pretendiente, y centrales respecto al criado, a figuras divinas y otros ayudantes, porque giran en torno a ellas la pieza dramática, aunque no estén presentes con mucha frecuencia en la escena teatral. Por ejemplo Aurelia aparece en 8 de las 27 secuencias dramáticas<sup>9</sup>, Celia en 8 de las 19, Eliodora en 5 de las 18, Olimpia en 7 de las 23, Arcelina en 6 y Crisea en 2 de las 17 secuencias de la obra. En las secuencias, en las que no aparecen, por una u otra razón y de una u otra manera se hace siempre referencia a las mujeres y se alude a su belleza, a su lamento amoroso, a su empresa heroica y a su firmeza en lograr un final feliz. Por lo tanto, se puede afirmar que hay un predominio del personaje femenino, con o sin su presencia textual, en las comedias novelescas de Juan de la Cueva.

Lo primero que se evidencia es que las obras se organizan en torno a las mujeres, a sus acciones y a sus virtudes que manifiestan en el enfrentamiento al conflicto amoroso y en la empresa para lograr su amor verdadero, protegiendo su honor. En relación a ello, se nota que es la dama con su actitud, que encarna los valores morales, quien permite medir el grado de valentía, de honor y de magnanimidad de los sentimientos del noble caballero amado, y el grado de maldad, de prepotencia, de presunción y de error de los demás personajes. Estas mujeres consiguen, entonces, la valentía de enfrentarse al mundo masculino, gracias a un camino de sufrimiento por la pérdida o la imposibilidad de estar con su amado; ese dolor les da aliento para salir de la sumisión y violencia masculina, rechazando los acosos de los pretendientes. Esa fuerza les permite acometer cualquier empresa, siempre en defensa de sí misma, para alcanzar a su amado, gracias a la firmeza en el amor verdadero.

Antes de empezar este estudio, es importante especificar que se trata de protagonistas del género teatral comedia. En realidad, las comedias que siguen son distintas de las de la época porque asumen rasgos trágicos, hasta incluso

---

<sup>9</sup> “El término secuencia dramática se refiere a la unidad menor, en la que se subdivide la escena y que viene determinada por cada uno de los acotamientos que la conforman. Su marcación la delimitan uno o varios elementos: la entrada/salida de personajes; cambio de lugar; cambio de tiempo; cambio métrico” (Reyes Peña, Ojeda Calvo, Raynaud, 2010, p. 234). Para la división en secuencias de las comedias, véanse el Apéndice I a este capítulo.

muertes y asesinatos, según el estilo del autor de insertar las novedades de su tiempo en las obras. Por este motivo, la actitud del público no era de mero entretenimiento, como era usual viendo una comedia, sino más bien empieza a ser de reflexión, lo habitual de la tragedia, y el público se queda con un mensaje. Las piezas de *El degollado*, *El infamador*, *El tutor* y *El viejo enamorado* son interpretadas por el público como comedia, en las que prevalece una atmósfera de alegría, a pesar de unas escenas trágicas que suscitan suspense y compasión por lo que va a ocurrir a los protagonistas. Mientras que la comedia *La constancia de Arcelina*, aunque el dramaturgo la defina comedia por el hecho de que hay una agnición que invierte el tipo de final, hay que verse como una tragedia revisitada. En efecto, esta obra desarrolla una trama de celos, envidias, delitos, injusticias junto con conjuros y presencias sobrenaturales más cercana a los argumentos de la tragedia que de la comedia. Sólo gracias a la redención final, el verdadero responsable no paga con la muerte su culpa y por eso no termina dramáticamente la pieza y no puede definirse como tragedia. Si las primeras cuatro obras son comedias con rasgos de tragedia, ésta última es más una tragedia rectificadora que una comedia. Al fin y al cabo, el dramaturgo las recoge todas bajo el título de comedias por las características del género cómico que presentan.

El análisis a continuación trata, entonces, de la actuación y caracterización de esas damas para averiguar si realmente las mujeres pueden agruparse en un único modelo común según cuanto dijo la crítica y, en consecuencia, poder trazar el tratamiento y la visión de Juan de la Cueva por lo que concierne a la mujer. El estudio de las cinco comedias consideradas (*El degollado*, *El infamador*, *El tutor*, *El viejo enamorado*, *La constancia de Arcelina*) se divide en tres apartados principales: en el primero, se analiza la función de la mujer como objeto y como sujeto en el conflicto dramático; en el segundo, se estudia la trayectoria del personaje femenino en la acción dramática; y en el tercer y último, el resultado de las acciones femeninas en la solución del conflicto.

### 3.1 LA DAMA COMO OBJETO AMADO Y SUJETO AMANTE

En este primer apartado se evidencia cómo las cinco comedias analizadas empiezan de la misma manera: la exposición de una intriga amorosa entre un galán y una dama, cuyo amor está obstaculizado por un tercer caballero que ama a la doncella sin ser correspondido. Se reproduce el triángulo amoroso entre una dama deseada por dos varones, uno amado y otro rechazado. Utilizando los términos de Girard, este triángulo está formado por un sujeto, en este caso el galán, un objeto, o sea la dama, y un rival, que es el tercer varón. Los pretendientes luchan, entonces, para conquistar el objeto de su deseo común, que es la mujer. Como dice Girard, el deseo del segundo caballero es un deseo nacido en consecuencia de las intenciones del primer caballero y este deseo del segundo crece con el aumento de la rivalidad entre los dos individuos. El objetivo final de los dos es satisfacer su deseo, o sea conquistar a la dama (Girard, 1981, pp. 9-41). La explicación de este profesor bien se aplica a dos comedias, la de *El tutor* y la de *El degollado*, que presentan un galán, que ama a una doncella y otros dos pretendientes, que la desean, no sólo por la belleza de la mujer, sino también por ser ya objeto del deseo de otro. Por lo tanto, en estas estructuras se esbozan, al lado del amante y amado verdadero, dos rivales no deseados, mientras que, en la de *El infamador* y la de *El viejo enamorado*, intervienen la figura divina y la figura del padre, respectivamente, para hacer de intermediarios del galán rechazado. La comedia de *La constancia de Arcelina* se diferencia más de las otras por el motivo de que trata de la contienda amorosa entre dos hermanas, Arcelina y Crisea, por el mismo galán. El triángulo amoroso de esta comedia está formado por las dos hermanas, que son rivales, y el galán, que es el objeto del deseo. Aquí lo que se nota es la presencia de dos mujeres enamoradas de un caballero, cuando en las otras piezas pasa lo contrario dos o tres caballeros enamorados de una dama. Por lo tanto, en todas las comedias se desarrolla la figura del personaje femenino, según la terminología del modelo actancial de Greimas<sup>10</sup>, como *sujeto* porque actúa y ama a un hombre, como *objeto* del deseo de dos o tres hombres que la codician y como *objeto* sobre el

---

<sup>10</sup> Véanse Vitse, 1998, pp. 505-555 y Greimas, 2000, pp. 235-261.

que convergen las aspiraciones y las maniobras amorosas de todos los pretendientes.

### a) La deseada

La bella Aurelia, protagonista de la comedia de *El tutor*, es la dama amada por Otavio, joven galán que la corresponde, y el ser objeto del deseo por otros dos galanes: el vicioso Dorildo, tutor del joven que hará todo lo que pueda por gozarla y Leotacio, falso amigo salamantino de Otavio:

OTAVIO De mi dulce memoria soy regido  
y solo amor es quien la mueve y rige,  
y él la fuerza corrige  
cuando el veloz deseo la arrebató  
y la lleva ante aquella que me aflige,  
no porque el desamor o ingrato olvido  
tema el pecho encendido,  
que ya de mortal suerte se recata,  
viendo que amor con piedad lo trata,  
pues lo tiene entregado a la belleza  
de la divina Aurelia, cuya gloria  
contempla la memoria  
que vive en contemplar su gentileza,  
do el Cielo se estremó y naturaleza (I, vv. 1-14).

DORILDO Yo amo. ¿Diré a quién amo?  
No. Mas razón es decillo,  
que no es mal para encubrillo,  
pues, si callo, más me infamo.  
Yo he dado, ¡ay querido Licio!,  
en amar a quien se aíra  
de verme y, llena de ira,  
de mí hace sacrificio.  
Es la que me tiene así...  
¡Ay cielo!, ¿osaré nombralla?  
Aurelia es la que vasalla  
esta alma que le ofrecí (II, vv. 956-967).

LEOTACIO Ya sabes cómo muero

de amores de aquella dama  
de Otavio, y en viva llama  
ardo y en tormento fiero (II, vv. 720-723).

En estos fragmentos, en los que cada uno de los galanes confiesa su amor por Aurelia, ya se nota la actitud distinta que la dama tiene con cada uno de ellos. Lo primero que se destaca es la confesión amorosa de Otavio porque lo expresa en términos neoplatónicos, o sea se basa en el amor intelectual y puro, dado que ya Cueva empezó a suplantar esta concepción de amor moderna a la concepción de amor antiguo y cancioneril (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2007, pp. 138-146). Según Guillermo Serés, en el amor neoplatónico el alma del enamorado se acuerda de contemplar la belleza de su amada porque la ama idealmente. Esta contemplación de la belleza hace que, cuando el amor es recíproco se establezca un lazo que une a los enamorados. Un vínculo, que además de unirles, comporta que se asemejen y se reconozcan el uno en el otro. La búsqueda de la continuidad del propio ser en el otro, o sea de la unidad, está implícita en el amor, y sin ella no se concibe la transformación del amante en el amado y viceversa (Serés, 1996, pp. 18-19). De hecho en toda la comedia Otavio encarna esta visión del amor y se observa claramente que la amada vive en el amado y es la razón por la que merece vivir:

OTAVIO Fuera de jüicio vienes.  
¿No ves tú que vive en mí  
Aurelia y así está aquí? (I, vv. 38-39),

OTAVIO ¡Vida de la vida mía,  
Aurelia, luz de mi alma! (I, vv. 325-326),

OTAVIO Yo, vuestro, y daré la muestra  
de mi fe en mi firme fuego (I, vv. 475-476).

Este amor entre Otavio y Aurelia es perfecto, en el sentido de que Aurelia se reconoce en el amado, por el hecho de que, como decía Platón, la transformación de los enamorados se produce cuando hay una coincidencia de cualidades de los dos, o sea poseen una naturaleza semejante. Eso permite la unión de los enamorados que se corresponden y se aman (Citado en Serés, 1996, p. 19). Como se nota, Aurelia desarrolla incluso el papel de sujeto amante

de Otavio que se analizará más detalladamente en el párrafo siguiente. El amor entre los dos está obstaculizado por la figura del tutor, cuyo amor hacia la mujer es lascivo y carnal. Este tipo de amor es definido animal, según Ficino y los críticos Serés y Canet, porque sigue el impulso pasional, que ofusca la razón del sujeto, haciéndole creer que puede satisfacer su pasión (Serés, 1996, p. 24). Por eso Aurelia es el objeto del deseo vicioso de Dorildo, que intenta gozarla sin ningún éxito. De sus palabras:

AURELIA Que no procuro sanar,  
si ha de costarme tan caro.  
Morir me será mejor (I, vv. 568-570),

la dama se muestra desdeñosa con Dorildo y tan firme en su amor por Otavio, dado que prefiere morir que quedar con el tutor, deshonrando a su amado.

Hay otro pretendiente que declara su amor a Aurelia y es Leotacio, un estudiante que conoce a Otavio en Salamanca, adonde tuvo que marcharse bajo orden de Dorildo, cuya intención era la de separar a los dos amantes. Este joven se ha enamorado del retrato que Otavio tenía de Aurelia. La mirada se convierte en verdadera contemplación amorosa, que desemboca en una esperanza de unión con la doncella. En este caso, el amor entra por los ojos y la figura de la mujer se queda en la memoria. Leotacio, también, encarna la concepción del amor moderno neoplatónico, donde los ojos, el alma y la memoria son los lugares a través de los que y en los que se conserva la imagen de la amada, que en este caso se representa a través de la descripción del retrato de Aurelia (ecfrasis) de acuerdo con el tópico femenino, que corresponde al canón petrarquista (Reyes Cano, 1980, pp. 167-171). A diferencia del amor neoplatónico de Otavio, Leotacio sufre de un tipo de enfermedad: el furor amoroso, como lo definió Ficino. Este furor es atribuido a Venus y a su hijo Eros y se basa en la consideración del amor como deseo natural del gozo y en el amor sexual. De hecho, Otavio no se limita a este tipo inferior, si no eleva su estado amoroso hacia la idealización de su amada, mientras que Leotacio se deja llevar por el impulso pasional de poder gozar a la doncella. Por este motivo, quiere ir a Sevilla para confesar su amor a Aurelia, la que es por tercera vez objeto del deseo, pero estando a oscuras de eso, lo ignora y no lo corresponde.

Aurelia, por lo tanto, es el objeto del deseo vicioso de Dorildo, de la pretensión de Leotacio y del amor verdadero de Otavio. Desdeñosa con el primero, ignorante de la pretensión del segundo y fiel al tercero, Aurelia sabe dominarse a sí misma porque está enamorada y determinada en defender y alcanzar lo que quiere, por eso, sabe cómo actuar y cómo comportarse con los demás.

Lo mismo pasa a la protagonista de la comedia de *El degollado*, la valiente Celia que es pretendida por otros dos galanes, además de su amado Arnaldo. La novedad de esta comedia es la mezcla del tema amoroso con el asunto morisco, porque su primer pretendiente Chichivalí es un capitán al servicio del Príncipe moro, su segundo enamorado. La bella Celia, cuya belleza respeta el tópico femenino de la época: piel clara como el marfil, la cara rosada y el cabello de oro, es la amada de Arnaldo, capitán cristiano de Vélez-Málaga, al que ella corresponde en su amor. A oscuras de las intenciones del capitán moro, Celia es cautivada por él, que quiere llevársela a su tierra para gozarla. A causa de la ingenuidad de Celia, la dama cae en la trampa de los moros, que la cautivan en su *batel* para llevársela a su patria, pero a pesar de la naturaleza del miedo en esa circunstancia, Celia enseña su valentía, intentando en vano arrojar al mar para librarse, como cuenta su criada, que asiste al rapto de su dueña:

CRIADA Halló un batel del moro aparejado  
a la lengua del agua, y ella, incierta,  
creyó que eran cristianos los que estaban  
en él, porque la lengua nuestra hablaban.

Incauta de su daño, entró primero  
que yo, que iba algún tanto desviada,  
y el moro, que la vio, alzó ligero  
la plancha, y ella, viéndose engañada,  
arremetió arrojar al mar, y el fiero  
moro, viendo la presa deseada,  
asido della con violencia esquiva,  
echarse al mar, cual procuró, le priva.

La bella Celia, no medrosa en esto,  
con varonil esfuerzo resistía  
el bárbaro que le era tan molesto,  
que su querer con fuerza le impedía.  
¡Vieras el viento el oro descompuesto,  
que por el cuello y hombros se esparcía,  
y revolviendo al moro daban luego,

que lo enlazaban y encendían en fuego!  
De aqueste modo, en vuelo presuroso,  
el batel de mi vista desviaron,  
y dentro dél tu gloria y tu reposo,  
y el alma que ella te llevaron (I, vv. 453-476).

En ayuda de la mujer interviene su amado Arnaldo, que se hace cautivo por otro moro para poder salvar a su prometida. Por lo tanto, es evidente el amor fuerte y correspondido de Arnaldo y Celia por la complicidad que los dos crean, gracias a la naturaleza semejante que tienen. Esto permite la transformación de los enamorados en una unidad y juntos luchan para salvarse y, una vez en libertad, poder llegar al cumplimiento de su amor. Los dos tienen que enfrentarse con varias peripecias, pero a pesar de que Celia esté temerosa por la vida del galán, cautivo con ella, actúa con determinación y astucia frente a sus pretendientes. De hecho, Celia tenía que cuidarse, no sólo de los acosos de Chichivalí, sino de los intentos del Príncipe moro, que en cuanto la vio y descubrió no ser un paje, se enamora perdidamente de ella:

PRÍNCIPE (¡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?  
¿Es posible tal hazaña,  
que, siendo Celia cautiva,  
así a los libres cautiva  
en cautivada extraña?  
Tú de mí eres elegida,  
y Chichivalí y tu esposo,  
ambos en deseo amoroso,  
podrán consumir su vida.  
Nadie presume seguirte,  
porque, siendo tú divina,  
cuál persona humana es digna  
de poder, Celia, servirte.  
Yo solo te he de servir;  
tú sola en mí tienes parte;  
yo solo debo adorarte;

tú sola darme el vivir) (II, vv. 817-840).

Como dijo Juan Matas Caballero, el esquema amoroso de Chichivalí y del Príncipe moro surge del código de la tradición del amor neoplatónico: el primero se enamora de Celia sólo al contemplarla, o sea a través de la vista, y el segundo se enamora al oírla, y al verla vestida de paje cuando la presentaron al Rey (Matas Caballero, 1997, p.111). Ambos pretendientes contemplan la belleza de la dama a través los sentidos apropiados, vista y oído, del amor neoplatónico. Pero, ninguno de los dos siguen la concepción neoplatónica, si no representan la concepción del amor cancioneril: el lamento tormentoso de gozar la mujer inalcanzable y, una vez alcanzada, se satisface el deseo pasional. La relación amorosa entre Arnaldo y Celia se expresa en términos neoplatónicos, un ejemplo es la confesión de Arnaldo: “por Celia, y en Celia viven mis placeres, / y en sola Celia el bien del alma espero” (vv. 115-116). Las relaciones con los pretendientes, en cambio, manifiestan cierta dosis de amor cancioneril, e incluso el eco de *La Celestina* cuando el amante convierte su pasión amorosa por Celia en una especie de *religio amoris*, o sea la amada se convierte en una diosa, que se debe adorar y venerar. Es evidente en las palabras de Chichivalí que la adora como una diosa “Celia es mi bien soberano, / por mi dios a Celia adoro” (vv. 201-202) y en la confesión del Príncipe “Que vos, Celia, sois mi Dios!” (v. 1198). Objeto amado por Arnaldo, objeto del deseo lascivo de Chichivalí y objeto del encanto del Príncipe, la dama se mueve con cortesía y astucia defendiendo a sí misma entre los galanes aborrecibles para buscar un escape para ella y su amado.

En la comedia de *El viejo enamorado* la dama no sólo adquiere las cualidades más positivas de todos los personajes, sino que es además la verdadera protagonista de la obra. Olimpia mantiene una doble lucha porque, por una parte, tiene que frenar las pretensiones eróticas del viejo Liboso:

LIBOSO Es la ocasion de mi pena  
Olimpia, cuya belleza,  
la mesma nauraleza,  
de invidia, por ella pena.  
Ardo, y ella en frio yelo  
a mi ardiente amor responde.

y con Ira corresponde  
a mi angustia, y desconsuelo (I, vv. 130-137),

quien ha tramado un engaño, diciéndole a Festilo, padre de la doncella, que su prometido Arcelo está casado, y que él se propone como marido de su hija; y, por otro, la dama tiene que enfrentarse a su propio padre, quien, más preocupado por su honra, termina creyendo al viejo Liboso y se lo quiere imponer como marido en contra de la voluntad de la hija (Matas Caballero, 1998, p. 1026).

Por lo tanto, la pobre Olimpia es el objeto del furor lascivo del viejo verde, que logra alcanzarla con el engaño y el apoyo del falso testimonio de sus cómplices. En concreto, Olimpia pasa ser de prometida de Arcelo a futura esposa de Liboso, todo por decisión del padre:

FESTILO Y si del caso queda convencido,  
Arcelo, a ti o Liboso te prometo  
mi hija por mujer, qual as pedido,  
y por mi, yerno, y mi señor te acepto (I, vv. 305-308).

Olimpia es un prototipo de las mujeres de buena familia de la época, que no podían expresar su opinión y no tenían la posibilidad de elección porque todo ya estaba decidido por el padre y la hija tenía que obedecer para no ser maltratada o desacreditada. La mujer vivía la sumisión del dominio masculino: antes, todo está elegido por el padre hasta cuando se case y pasa al marido el testimonio de sujetar a la mujer. En esas épocas se había difundido la concepción de la inferioridad moral e intelectual de la mujer, la que por un lado se alaba por su lealtad y fidelidad conyugal pero, por otro, se somete enteramente a los intereses de la sociedad patriarcal y masculina (Walthaus, 1993a, pp. 270-271). A causa de esta concepción sobre la mujer difundida entre la gente del periodo, en el ámbito teatral ya Aristóteles considera que la mujer es un personaje inferior. Por lo tanto, no es digno de merecer papeles principales, no puede ser la protagonista, no puede atribuirse características exclusivas del hombre, cuales la osadía, el valor y la inteligencia, porque la mujer representa todo lo malo desde la tradición bíblica con Eva. Por estos motivos, en las representaciones teatrales las mujeres no pueden realizar acciones nobles, en defensa del honor o del amor. En cambio, en las obras que se analizarán, Juan de la Cueva parece

querer revalorizar la mujer, demostrando su capacidad de gobernar, su valentía, su lealtad y dignidad moral, aunque viva en un mundo de predominio masculino. De hecho Olimpia, que refleja la imagen de la hija sometida por el padre, manifiesta a diferencia de todas las damas, que se dejan manipular, la valentía de ir contra la voluntad paterna y de luchar para alcanzar a su amado Arcelo:

OLIMPIA La vida podrá ser que sea primero  
que llegar a ese extremo concluyda,  
que no sufre la fe, y amor sinzero  
que tengo Arcelo ser jamas movida.  
Y si mi Padre con diseño fiero  
me oprimiere, será mi triste vida  
la que daré al azero riguroso,  
antes que olvide Arcelo, ya vea a Liboso (II, vv. 81-88).

La valiente heroína no se deja atemorizar ni por los acosos y engaños del viejo ni por el padre. Objeto deseado por el viejo Liboso y objeto amado por Arcelo, cuyo amor se expresa en términos neoplatónicos (Arcelo: Porque yo nunca ocupé / la memoria, si no en ti, / y jamas otra de mi / tuvo la palabra, y fe. / A ti sola, quiero, y amo, / a ti me guió mi Estrella, / en ti está la fuerça della, / por ti mi vida desamo. II, vv. 213-220), la dama se convierte en la protagonista principal de toda la pieza.

Como Olimpia tendrá la ayuda de unas figuras divinas para afrontar su empresa, el componente mitológico y sobrenatural está presente también y en mayor parte en la comedia de *El infamador* para actuar en pro o en contra de la castidad de Eliodora, seriamente amenazada por Leucino. De hecho, Eliodora es el objeto amado y buscado sin sosiego por este galán, que intentará varias estrategias con la ayuda de criados y divinidades para gozarla. En este punto se nota como Juan de la Cueva fue influido, por un lado, por la tradición hispánica por la presencia de rufianes y alcahuetas, haciendo referencia a *La Celestina* con sus alcahuetas de Fernando de Rojas; y, por otro, por Plauto, Terencio, el teatro clásico y la tradición humanista por servirse de dioses paganos para el desarrollo de las acciones humanas (Caso González, 1969, pp. 146-147). La intervención del *deus ex machina*, o sea la aparición de dioses en el tablado, que entran desde arriba a través de tramoyas, muestra la poca confianza que el dramaturgo tiene en la gente, porque cuando cree que los hombres no son

capaces de solucionar el problema, interviene la instancia divina a ayudarlos, como afirmaron Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud en su estudio sobre la comedia y tragedia de *El Príncipe tirano* de nuestro dramaturgo.

De todas formas, aunque Eliodora esté bajo el amparo de los dioses, encarna y muestra cualidades positivas, porque no se deja atemorizar, si no sigue firme y valiente contra la prepotencia del rico varón. A diferencia de las otras comedias, donde hay un enamorado verdadero de la dama y uno o dos pretendientes lascivos, Eliodora está acosada solo por un hombre, que encarna la peor violencia y codicia del ser masculino, tanto que es un verdadero infamador. Eliodora es el objeto de la conquista de este pretendiente y, aunque caiga en la trampa de la diosa Venus, que hace de intermediaria de Leucino, ella sigue firme y esquivada en las pretensiones y con constancia en rechazarlo, aumentando la ira de la diosa Venus y la rabia del infamador. En efecto, es el continuo rechazo a instigar la furia del infamador en perseguir la dama, que convierte su objetivo de gozarla en un deseo obsesivo. Girard demuestra en sus estudios sobre el deseo, que el rechazo por parte del objeto deseado no ayuda a alejar el sujeto o rival deseante, sino al contrario, ayuda a fomentar la obstinación de éste en lograr su deseo, o sea en este caso a poseer la doncella (Girard, 1981, p. 62). De hecho, la doncella reacciona con desdén e ira a los intentos del infamador, pero su rechazo no atemoriza al hombre, sino aumenta su furia obsesiva y posesiva de forzarla. En el parlamento a continuación de Eliodora, se nota su reacción contrariada por la maraña planeada por Leucino y actuada por sus criados y Venus, porque los echa fuera de su casa con furia y determinación, dado que están infamando su honor:

ELIODORA    Enemigos de mi honor  
                  haced de mí larga ausencia:  
                  no estéis más en mi presencia,  
                  que me encendéis en furor.  
                  Y tú, falsa Felicina,  
                  que tal consejo me das,  
                  no me hables ni veas más,  
                  y con los demás camina (III, vv. 265-272).

En esta comedia, el dramaturgo representó la figura de la mujer protegida y ayudada por las diosas Némesis y Diana, sin las que no se puede evaluar la

actitud de Eliodora y hasta qué punto llega la valentía y el grado de asumir sus responsabilidades.

El último ejemplo de mujer es la de *La constancia de Arcelina*, que tiene algunos rasgos diferentes en comparación con las precedentes. Lo primero es que la protagonista está acompañada de su hermana. Al principio parece que las dos damas tienen el mismo protagonismo en la escena, dado que ambas manifiestan, cada una a su manera, el amor por el mismo galán. Pero, en realidad, el dramaturgo elige el protagonismo de una sola mujer, Arcelina, como ya anticipa en el título. De hecho, el título resume lo que interesa de esta comedia, y son el conflicto amoroso, el recorrido interior y la constancia de Arcelina. Es curioso notar que el filósofo latino Séneca daba a sus tragedias el nombre de la mujer protagonista. Dado que el dramaturgo era buen conocedor del senequismo, puede ser que haya sido influido por éste en la decisión de dar a su comedia el nombre de la dama. Esto ocurre incluso porque el dramaturgo quiere subrayar que la atención caiga sobre Arcelina, la protagonista, y no sobre su hermana, coprotagonista sólo en la primera jornada. En efecto, a lo largo de la exposición de la obra se ve cómo Arcelina quita de en medio a su hermana Crisea, quedando la sola mujer de la escena. Las dos damas son sujetos amantes y objetos amados por Menalcio, pero expresan de manera distinta su amor por el galán: la una en términos neoplatónicos y la otra en términos cancioneriles. Cueva, además, representa a Arcelina como sujeto desdeñoso y objeto deseado por otro galán aborrecible, Fulcino. La doncella, como las damas de las otras piezas, desprecia a su pretendiente, provocando el tormento y el enfado de este último, que sigue en su lucha por conquistarla. La venganza del pretendiente al rival Menalcio se la sirve la misma Arcelina, que, ofuscada por los celos, comete un crimen por amor. La actitud de Arcelina se compara a la de su hermana Crisea, joven enamorada que actúa con ingenuidad; mejor dicho, es el comportamiento de Crisea que sirve para evaluar la actitud de los demás protagonistas, sobre todo la de la cobarde Arcelina, que trata con arrogancia a su hermana, mostrándose como una mujer egoísta y excéntrica, que consigue llegar a su objetivo final recurriendo a todos los medios posibles, incluso a los más ilegales. En los parlamentos de Arcelina, como los siguientes, se nota su

constancia al eliminar a su rival Crisea, la que no se deja atemorizar, dado que es una dama esperanzada en el cumplimiento del amor verdadero:

ARCELINA Una a de ser la que sea  
no dos qu'en dos no ay Amor, (I, vv. 201-202)

ARCELINA Como te falta justicia,  
dizes donayres Crisea  
no es amor quien te guerrea,  
como a mi, sino codicia.  
Muda parecer en esto  
dexame no me persigas  
que afieras à saña me instigas,  
viendo tu intento molesto.  
Y pues Menalcio no a sido  
en esta causa el juez,  
ni a querido, tu bien ves  
que es por la razon que pido.  
Desiste de tu desseo, (I, vv. 209-221)

CRISEA esso es lo que mas desseo.  
Y para que se concluya,  
nuestra travada contienda,  
y claramente se entienda  
si à de ser tuyo, o yo suya?  
echemos suertes, y aquella  
que le cayere la suerte  
que lo lleve, y desta suerte  
tendra fin nuestra querella (I, vv. 224-232).

Por el hecho de que Arcelina ve a Menalcio como objeto del deseo y se fija en quererlo sólo por el hecho de poderlo poseer; y, por el hecho de que Crisea cree en la idealización de su amor por el galán, típica del amor neoplatónico, se nota que hay una mayor correspondencia amorosa entre Crisea y Menalcio que entre Arcelina y Menalcio.

Por lo tanto, esta comedia es una variante respecto a las otras, pero comparte el mismo triángulo amoroso, que se manifiesta como intersección de intereses sentimentales de tres personas y está formado en esta última comedia por dos damas y un galán, mientras que en las otras hay dos galanes y una dama.

En definitiva, se puede decir que todas las damas son objetos amados por unos varios pretendientes y eso se nota a lo largo de las representaciones de las

comedias, sobre todo en las secuencias dramáticas, en las que la dama está ausente. Esto pasa porque en su ausencia hay confesiones de dos tipos de amor. Uno es el amor cancioneril, cuyo mejor ejemplo se manifiesta en *La Celestina* y que se basa en el amor fuera del matrimonio, amor identificado con pasión, erotismo, tercerías de criados y alcahuetas y bodas acordadas por las familias. Un ejemplo de amor cancioneril en estas obras es el de Dorildo de la comedia de *El tutor* cuando dice:

DORILDO No sé sin ti con quién quedo.  
Aurelia, ¿por qué me dejas  
sin ti, puesto en tal extremo,  
que sigo el mal y el bien temo,  
ardiendo en desdén y quejas?  
¡Vuelve, no huyas tirana,  
y concédeme una cosa,  
que seas menos hermosa  
o que seas más humana! (II, vv. 871-879).

El otro es el amor neoplatónico, que se basa en la contemplación de la belleza, en el entendimiento entre amado y amante, en el amor compatibilizado por la razón, en el deseo de matrimonio, como remedio a la pasión y en el erotismo vinculado a la procreación. Este tipo de amor en las comedias tratadas tiene que enfrentarse a varias peripecias para llegar a su realización. Por eso, a veces es un amor melancólico<sup>11</sup> por ser obstaculado en su cumplimiento, como por ejemplo la queja amorosa, en tercetos encadenados, de Otavio de la comedia de *El tutor*.

OTAVIO Teniendo en la memoria la belleza  
de mi hermosa Aurelia, ¿qué contento,  
ausente della, no será tristeza?  
Y más, Leotacio mío, cuando cuento  
sus celestiales partes y a la vista  
su natural retrato le presento.  
En este punto, la crüel conquista  
de amor se esfuerza y fuerza a mi cuidado,  
que de congoja y mal no se desista (II, vv. 622-630).

---

<sup>11</sup> La ausencia es causa de una especie de melancolía debido a la “*inmoderata cogitatio*, o sea al continuo recuerdo de la imagen de la amada ausente [...]” (Serés, 1996, p. 196).

Estas concepciones amorosas distintas están presentes en la explicación de la ideología del neoplatonismo de Ficino y de Guillermo Serés. Incluso Gamba Corradine afirma que “la partición entre esos amores que sugiere Ficino había sido demarcada por Platón en un par de diálogos: el consabido *Simposio* y el *Fedro*. En el primero, Pausanias refiere la existencia de dos amores de genealogías diferentes: *eros ouranios* y *eros pandemos*. Los filósofos y los hombres nobles honran y siguen el primer tipo de amor que trasciende la belleza sensible para alcanzar lo que de eterno encierra. El segundo tipo, propio del hombre ordinario, tiende hacia el goce sensual de la belleza. Del mismo modo en *Fedro*, Sócrates explica la naturaleza del amor con una metáfora: el alma es como un carruaje tirado por dos caballos, el caballo virtuoso, que se basa en la contemplación de la belleza y se encamina hacia las alturas, contrastando el impulso pasional para llegar a una belleza superior; y el caballo vicioso, que sigue el objeto amado en el intento de satisfacer sus deseos sensuales” (Gamba Corradine, 2006, pp. 289-290). En consecuencia, se crean dos posturas de vida y dos tipos de concepciones ideológicas diferentes: la ideología del mundo antiguo, que expresa su amor en términos cancioneriles; y la ideología del hombre moderno guiado por el intelecto para hacerse a sí mismo y adaptarse a los nuevos tiempos, expresando el amor en términos neoplatónicos.

En las comedias analizadas, de hecho, incluso en presencia de la dama se desarrollan escenas, donde en unas se ve a la mujer como el objeto codiciado y solicitado por el pretendiente aborrecible para satisfacer sus deseos viciosos, recordando el erotismo de la concepción antigua, y un claro ejemplo es Chichivalí de la comedia de *El degollado*:

CHICHIVALÍ Quiero que entiendas de mí  
que he de gozar tu belleza  
o seré, con aspereza,  
crüel verdugo de ti.  
Abriré ese bello pecho,  
duro a mi mal y obstinado,  
y por mí despedazado,  
yo quedaré satisfecho (III, vv. 1288-1295);

y en otras escenas está la mujer como objeto amado y confiado por el noble galán, que pide a la dama que siga creyendo en su amor, a pesar de las intervenciones que impiden la unión de los dos. Una confesión de amor que más representa esta complicidad entre los amantes, o sea la correspondencia de los enamorados, de la que habla Serés en el amor neoplatónico, es la de Arcelo en la comedia de *El viejo enamorado*:

ARCELO Porque yo nunca ocupè  
la memoria, si no en ti,  
y jamas otra de mi  
tuvo la palabra, y fe.  
A ti sola, quiero, y amo,  
A ti me guiò mi Estrella,  
en ti està la fuerça della,  
por ti mi vida desamo.

OLIMPIA Ques verdad q no me engañas  
Arcelo, podre creerte  
pues la fuerça del quererte,  
me fuerças usar destas mañas (II, vv. 213-224).

Las declaraciones de estos amantes verdaderos subrayan el hecho de que Juan de la Cueva pone en contraste la antigua y la nueva visión amorosa, mostrando que a través de la nueva se puede llegar al cumplimiento del amor perfecto, según la acepción de Serés como el reconocimiento y unión de los dos individuos.

## **b) La amante**

La figura femenina inspira al dramaturgo sevillano, siendo el elemento motor de sus piezas teatrales y, por lo tanto, no podía desarrollar sólo un papel pasivo de mujer codiciada por los hombres, sino también tenía que actuar un papel activo de mujer implicada en la difícil intriga amorosa. En todas las obras aquí analizadas las damas son sujetos amantes de su amado, que confiesan y manifiestan explícitamente su amor por el galán adorado. Dado que en aquella

época las mujeres no tenían máxima libertad de expresión, de decisión y de elección, porque estaban más controladas y guiadas por la figura masculina del padre y del marido<sup>12</sup>, en el teatro Juan de la Cueva quiso dar un mensaje distinto con estos personajes femeninos, proponiendo una mujer determinada en lo que cree y en lo que siente, que le permite elegir y decidir para su vida. Estas damas son educadas y creen en los altos principios morales, sobre todo en el honor, pero esto no implica el hecho de que no utilicen la astucia para defenderse a sí mismas o no saquen el coraje de matar para vengarse o salvar a su amado.

Estas amantes corresponden al amor del galán más honesto y valiente. Aunque sean codiciadas por muchos pretendientes, la dama queda firme en proteger y luchar por su amor correspondido, según Platón es el lazo que se establece entre dos individuos de naturaleza semejante, que permite la continuidad de un ser en el otro para formar una unidad. Junto a ello son un ejemplo Aurelia y Otavio en contra al obstáculo del tutor:

OTAVIO No me voy, ni el cielo quiera  
que yo me aparte de vos,  
pues no hay qué aparte a los dos,  
ni ausencia ni muerte fiera.

AURELIA Pues, gloria del alma mía,  
por quien mi vida será  
muerte y por quien vivirá,  
vuelto de esa larga vía,  
solo quiero, ¡ay triste ruego!,  
que os acordéis que soy vuestra.

OTAVIO Yo, vuestro, y daré la muestra  
de mi fe en mi firme fuego (I, vv. 465-476);

Celia y Arnaldo de la comedia de *El degollado*, cuyo amor está obstaculizado por los moros, Chichivalí y el Príncipe, a los que no pueden rebelarse siendo sus cautivos:

ARNALDO Testigo, Celia mía, es Dios,  
si, cuando ausente me veo,  
no me arrebatara el deseo

---

<sup>12</sup> Véase por la situación de la mujer en la península ibérica a final del Quinientos Garrido, Folguera, Ortega y Segura, 1997, pp. 219-344.

que transformar me hace en vos.

CELIA Seguro estaréis de mí.

ARNALDO Sí lo estoy, muy seguro.

CELIA Arnaldo, yo os seguro  
que seré cual siempre fui.

ARNALDO Pues yo no podré mudarme.

CELIA Ni yo, aunque muera, no amaros.

ARNALDO Yo morir, y no olvidaros (II, vv. 901-911);

y, en fin, Olimpia y Arcelo de la comedia de *El viejo enamorado*, donde Olimpia sigue confiando en su amado, a pesar de las calumnias del viejo bobo:

OLIMPIA Mientras viviere en este mortal velo  
seré de Arcelo como siempre he sido,  
muriendo en esta fe, como he vivido (II, vv. 70-72)

ARCELO si, que justo es ser creydo,  
quien tan constante te ha sido,

OLIMPIA gran fuerça es la del querer.

ARCELO Esto te oblique señora,  
a creer mi firme amor,  
y porque oygo rumor  
no tratemos desto agora (II, vv. 230-236).

Como ya se ha dicho que la comedia de *La constancia de Arcelina* es una variante, se presentan las dos hermanas enamoradas del mismo galán como dos sujetos amantes tan firmes en su amor que ninguna de las dos lo deja de conquistar para la otra, sino que empieza una verdadera contienda entre las dos:

ARCELINA Muchas veces te è rogado  
Crisea, que te desvies  
de Menalcio, y que resfries  
tu alma, y mudes cuydado,  
Y no à podido contigo  
acabar nada mi ruego,  
antes en mas vivo fuego

ardes, quanto mas te digo.

Mira que no te demando  
cosa injusta, en lo que pido,  
mira qu'es de mi elegido,  
y por el ya ves qual ando.

Y aunque no fueras mi hermana  
qual lo eres mi Crisea,  
viendo amor qual me guerrea,  
avias de serme humana.

CRISEA Aunqu'e sido persuadida,  
hermana Arcelina en esto,  
no puedo dexar el puesto,  
si no es dexando vida.

Esta respuesta te di  
siempre y te la doy agora,  
que a Menalcio mi alma adora,  
y el tambien me adora a mi (I, vv. 137-160).

ARCELINA No te pido parecer,  
si no que tu intento muevas  
pues ves que por el me llevas,  
a morir: y a padecer.

CRISEA Essa mesma razon digo,  
Arcelina, que me dexes,  
pues no ay causa porque aquexes  
mi alma, con tal castigo (I, vv. 169-176).

Precisamente en este punto de la comedia se destaca los dos caracteres de las damas: la más ingenua y leal que es la pobre Crisea que cree en el triunfo del amor honesto, dejando que sea Menalcio a elegir entre las dos. Como dijo Serés, cuando el amante verdadero mira al amado, está mirándose a sí mismo, porque se reconoce en él y comparte con él la misma ideología. Por este motivo Crisea deja la decisión al galán, porque confía en el hecho de que él también se refleja en ella y, por lo tanto, que la elija (Serés, 1996, p. 18). Mientras que Arcelina es más astuta y desleal, porque se deja llevar por la felicidad de poseer físicamente al hombre, o sea por el cuarto *furor* o *mania* de Ficino, y comete un delito para llegar al galán inalcanzable.

Las damas de todas las obras se agrupan, siguiendo el esquema del crítico Vitse, en la categoría de "mujeres en situación de dependencia real", a causa de

la activa presencia masculina, representada por los galanes y los padres. De hecho, todas pertenecen a la figura de hija, cuya educación, actitud frente al amor y frente a la elección del cónyuge espera a la figura paterna. Que sea el padre o el marido en otros caso, se nota que “no hay ejemplo de independencia femenina, si no ocupa el sitio que le otorga el ideario aurisecular: el de una vasalla” (Vitse, 1979, p. 153). Por esta razón, Juan de la Cueva crea protagonistas determinadas y valientes en el intento de conseguir su empresa amorosa, yendo contra a la voluntad paterna si es necesario, y enseñando su firmeza y fidelidad al amado, junto con su fuerza para enfrentarse a los rivales y superar los obstáculos. Estas mujeres sacan la valentía y el coraje de los hombres; como dijo Vitse, “estas manifestaciones de independencia y emancipación femeninas se reducen, en definitiva, a una tentativa de masculinización que hace lo varonil la norma y el criterio de excelencia” (Vitse, 1979, p. 154). De ahí se crean dos categorías esenciales: la mujer varonil por masculinización positiva, o sea la superación de su feminidad hace de la mujer como un sustituto del hombre y pertenecen a estos grupo las madres, las reinas, las disfrazadas de varón, como en este estudio se ve a la astuta Celia; y las esposas fieles, como se nota en la futura y valiente esposa Olimpia. Siempre explicado por Vitse, la otra categoría es la mujer desnaturalizada por masculinización negativa: la negación de su feminidad la reduce simulacro del hombre. Hay que distinguir dos formas: el complejo de Diana, o sea el intento de huir de la dependencia amorosa como sumisión del hombre, que se analizará en seguida en Eliodora, y el complejo de Semíramis, o sea la ambición del poder en el sentido político y doméstico (Vitse, 1979, p. 154).

En resumidas cuentas, el dramaturgo sevillano muestra a cada mujer con el suficiente coraje para solucionar las complicadas situaciones amorosas, en las que se implican cuestiones familiares y de honor, junto con las conflictivas relaciones entre las damas y sus pretendientes. Por lo tanto, Aurelia, Celia, Olimpia, Eliodora, Arcelina y Crisea son objetos amados y sujetos amantes, que luchan con determinación en defensa de su honor y amor.

### 3.2 LA FALSA DERROTA DE LA MUJER

Lo que une a todas las comedias durante su desarrollo es el obstáculo más o menos insuperable y peligroso, planeado por los varones ávidos de conquistar con el engaño a su amada. Los acosos sexuales a la dama, los desafíos entre rivales y los delitos pasionales son los acontecimientos trágicos que se insertan en las comedias, y con los que tienen que enfrentarse las mujeres. Cada una con su problema actúa de manera distinta, aunque parezca una serie de variables de la misma estrategia para alejarse del pretendiente malvado y para acercarse al bueno. Al comienzo esta batalla saldrá como una momentánea e injusta derrota de la mujer y un triunfo ficticio por el pretendiente acosador.

#### a) La mujer acorralada

Ya se ha visto como las jóvenes son objetos del deseo de los hombres, que con prepotencia y a través medios ilícitos quieren alcanzarlas. De este caso forma parte la actuación de la ingenua Aurelia, que tiene que enfrentarse con el vicioso tutor y con el nuevo pretendiente Leotacio. Lo que molesta e inquieta a la joven es la presencia constante del tutor en su vida, que disfruta de cada momento para acercarse a ella y confesarle sus deseos más carnales. Frente a estas pretensiones Aurelia, que tiene una sólida educación en el respeto de los ideales de honor, castidad y fidelidad, sigue rechazando con determinación los continuos acosos del tutor, hasta el punto de preferir morir a ver deshonorado a su amado por irse con el frívolo tutor:

DORILDO Deja, señora, ese llanto,  
desvíalo de tus ojos,  
da placer a tus enojos  
y descanso a tu quebranto.  
Y mira qué es lo que quieres,  
ya que Otavio se partió,  
que en su lugar quedo yo,  
sujeto a lo que quisieres.

AURELIA No es tan sencilla mi pena,  
Dorildo, que en un momento  
pueda aliviar el tormento  
en que el alma ardiente pena.

DORILDO Aurelia, si vos queréis  
dar a vuestro mal remedio,  
yo me ofresco a ser el medio.

AURELIA Sin Otavio, ¿cuál daréis?

DORILDO Yo te lo prometo dar  
con que tu dolor repares,  
y está solo en que me ampare.

AURELIA Que no procuro sanar,  
si ha de costarme tan caro.  
Morir me será mejor (I, vv. 549-570).

La tenacidad que esta doncella se muestra cuando se enfrenta con Dorildo, es sólo una cara de la misma medalla porque por otra cara se esconde la parte más frágil y doliente de la joven. Si a primera vista y con los demás Aurelia se muestra valiente y fuerte como una roca que todo puede soportar, en realidad ella también tiene sus momentos de desconsuelos, cuando está sola. Sus tristes monólogos son la expresión de su sufrimiento de amor, que refleja por un lado el lamento de la mujer acorralada por los intentos de forzarla del tutor y, por otro lado, se nota la pena amorosa de una mujer que sufre la ausencia de su amado, el único que podría salvarla de esta situación tan incómoda. La desolación de Aurelia, que nace del temor de ser acosada y del sufrimiento amoroso, desemboca en los momentos más dramáticos de la pieza con el aumento de la tensión escénica, dado que parece tener lugar la derrota de la dama y al mismo tiempo suscitan en ella una conciencia cada vez más aguda de la realidad de las circunstancias:

AURELIA Cinco meses hace hoy  
que se fue el bien de mi vida,  
por quien triste, y afligida  
y en tanta miseria estoy.  
Maltrátame ver su ausencia,  
cuya memoria me enciende;  
y más me aflige y ofende

de su tutor la presencia.  
Ha dado en esta locura  
de seguirme; yo no sé  
cómo dél me libraré,  
según su deseo procura.  
No soy señora de mí,  
siempre me acosa y persigue;  
donde voy, allí me sigue,  
y a do estoy, lo hallo allí (II, vv. 792-807).

Desde el primer momento de su parlamento, Aurelia lanza a la cara de sus interlocutores su desesperación con argumentos ya representados en los diálogos con el tutor y con términos tan directos que es evidente el mensaje. Entre las palabras de su lamento, parece pedir ayuda a alguien desconocido porque ella afligida por los acosos y por la ausencia del amado, el que parece haberse olvidado de escribirle, ya no logra una solución para huir de esta situación. A complicar la cuestión, en cambio, llega la figura de Leotacio, que se presenta como amigo, de forma más concreta, amigo desleal, que traiciona a Otavio. De hecho a oscuras de Otavio y sobre todo de Aurelia, Leotacio se va de Salamanca a Sevilla para conquistarla. Otro impedimento en la realización de la unión de los verdaderos amantes es este tercer pretendiente, que a causa de su loca fantasía con la dama quiere encontrarla para gozarla:

LICIO    Llegó a mí otro nuevo amante,  
que en Salamanca reside  
y la misma causa pide,  
con muestras de muy constante.  
Éste, habiendo oído a Otavio  
-con quien él tiene amistad-  
tus partes y tu beldad,  
viene a hacerle este agravio.  
Y habiéndome relatado  
la causa de su pasión,  
al primer toque y razón  
lo tengo descañonado (II, vv. 1340-1351).

En este caso, respecto a los acosos del tutor, Aurelia no sufre directamente la molestia del estudiante gracias al intervento del criado Licio, que por el momento hace de intermediario entre los pretendientes y la dama. En realidad, como se analiza más adelante, Licio tiene el papel más importante de toda la pieza

porque es él quien dirige todo y a todos. A pesar de todo esto, Aurelia se siente acosada por el tutor, temerosa en el olvido de Otavio y acorralada por este nuevo hombre, pero la preocupación mayor se basa en la defensa de su honor, que ve amenazado por esos intentos impuros. Aunque parezca no tener escape, Aurelia no se rinde.

Otro ejemplo de verdadera amante acorralada es Olimpia de la comedia de *El viejo enamorado*, que estará con el alma en vilo hasta el final. Al principio Olimpia no cree a las infamias sobre Arcelo, que el viejo se inventa para que el padre le prometa su hija, y tampoco ahora se deja trastornar por esa calumnia porque sigue creyendo en la fidelidad de su amado. Totalmente confiada en Arcelo, intenta disuadirlo a no aceptar el desafío, que el viejo le ha lanzado, del que saldrá un solo ganador que tendrá como premio a Olimpia. El joven galán acepta para desenmascarar el engaño, con el que Liboso infamó su honor y su nombre. Desde los tiempos antiguos los hombres suelen solucionar cuestiones de honor o de mujer a través de desafíos, de los que quien mataba al otro, salía vencedor y digno caballero de honor. Por este motivo, con tono serio y desesperado Olimpia pide a Arcelo que no se vaya al campo para desafiarlo, porque teme que este enfrentamiento sea una trampa para matarlo. Olimpia intenta todo lo posible para bloquearlo como una verdadera luchadora que no se rinde al primer obstáculo e, incluso, toca la parte más delicada y personal de un alma caballeresca, o sea los sólidos valores morales del galán, para disuadirlo:

OLIMPIA Arcelo, do tu cordura?  
Tal cosa dizes? no ves,  
que quando muerte le des,  
la das a una sepultura.  
Muda aquesse parecer,  
no afrentes tu claro nombre,  
en hazer campo con hombre,  
que es menos que una muger (II, vv. 335-342).

Intente lo que intente, la determinación de Arcelo nace del orgullo herido y del honor manchado por unas calumnias falsas y tampoco el ruego atormentador de Olimpia puede pararlo en su venganza:

OLIMPIA Es possible Arcelo mio

que no puedo detenerte?  
ni con lagrimas moverte,  
de tan ciego desvario?(III, vv. 79-82)

OLIMPIA Arcelo porque te vas?  
porque te me vas mi cielo?  
Aguardarme ire tras ti?  
ay que por muger me dexas,  
y sin dolerte mis quejas,  
te vas à morir sin mi.  
Que hare Arcelo? ay triste,  
ay triste desventurada,  
del Cielo desamparada  
y de ti que te me fuyste (III, vv. 93-102).

El tormento de Olimpia sale de sus palabras con tristeza y resignación porque sabe que ella ya no puede hacer nada, si no será el destino a elegir el resultado de este desafío, en el que ella teme la muerte de su amado. La dama se encuentra acorralada por la decisión de Arcelo y por la fortuna injusta, que ella no puede cambiar. En el ruego, se destaca la desesperación de una amante que vive para su amado, cuya pena amorosa no encuentra alivio, sino que esta desesperación anticipa que está por pasar algo inesperado en el desafío y que la persona que sufrirá las consecuencias será ella. En la actuación de la pieza se toca un momento de máxima clemencia, donde Olimpia daría alma y cuerpo para impedir este reto, pero no pudiendo presenciario, encarga a su paje para que disuada a Arcelo de la renuncia y que lo vigile durante el enfrentamiento. La figura de Olimpia representa el tipo de mujer que confía totalmente en su hombre, no poniendo nunca en duda su amor y, por esta razón, lo corresponde con fidelidad y devoción, y en el momento, en el que éste decide afrontar una cuestión cualquiera, considerada peligrosa por la dama, ella no cede el paso, mejor dicho saca una determinación y una fuerza en disuadirlo a la renuncia. Esta actitud refleja por un lado el coraje que esta mujer tiene, valor que en aquella época no se podía conferir a una figura femenina, siendo considerada el “débil sexo”, como la define Rina Wathaus en sus estudios feministas, y, por otro lado, la desesperación, en la que cae la mujer porque ve sus esfuerzos inútiles para superar la situación y, en consecuencia, cada vez más atormentador se hace su pena y su lamento amoroso.

## b) La dama violada

El dramaturgo sevillano no se limita a hablar de acosos a las mujeres, si no pone en escena una secuencias de violencias físicas que las mujeres tienen que sufrir, pero que con prontitud y de manera distinta logran librarse y salvarse.

En la comedia de *El degollado*, la bella Celia, que ya es cautiva en las manos de los moros, tiene mucho cuidado en defenderse de los acosos del capitán moro Chichivalí y del Príncipe, rechazando a los dos con determinación por ser fiel amante de su Arnaldo:

CELIA Arnaldo, yo os aseguro  
que seré cual siempre fui (II, vv. 907-908).

La firmeza en el amor y la fidelidad a su amado de la joven son los valores que la hacen actuar con inteligencia y cortesía frente a los intentos del Príncipe. Dado que este último encarna los principios de amor, justicia y devoción a Dios, dignos de un príncipe y está tan enamorado y tan confiado en ella, que la dama puede manipularlo sutilmente. De hecho, el Príncipe se queja de la imposibilidad de tener a Celia y termina confesando que, si ella no satisficiera voluntariamente sus deseos, no dudaría en usar la fuerza. En realidad, en el diálogo entre los dos el Príncipe quiere hacer un juego: invertir los respectivos papeles, así que ella sea la Princesa y él su cautivo. Ella acepta las condiciones del juego y empiezan a hablar, pero él intenta gozarla y ella lo esquiva. El Príncipe deja en claro que la ama, terminando la ficción, pero Celia continúa como si todavía estuvieran jugando. Ello es posible porque es ella que continúa teniendo el mando de la situación, pudiendo así controlar al Príncipe:

CELIA Buen modo de no cumplir  
la palabra que me distes  
cuando princesa me hecistes  
prometiéndome servir.

PRÍNCIPE Mi palabra cumpliré  
si amor me diere lugar,  
pues él me ha de gobernar,  
pues él enciende mi fe.

CELIA Dejad razones, ¿no oís,  
mozo, que habláis entre vos? (III, vv. 1188-1197)

En las contestaciones a las pretensiones del Príncipe la dama utiliza un tono irónico, en el que se intuye que su intención es de burlarse de él, rechazando a sus intentos con la actitud de superioridad y de mando, típica de quienes detiene el poder. Esta capacidad de manipular sutilmente al Príncipe no tiene el mismo efecto en el capitán moro Chichivalí, que se muestra con todos los tópicos que alimentan la maurofobia, como un mentiroso, hipócrita y traidor porque ha secuestrado a la amada de su benefactor Arnaldo. Antes de todo, se debe aclarar que “el amor de Chichivalí y también del Príncipe experimenta un proceso de degradación, pues su inicial expresión espiritual desemboca en el surgimiento de un amor carnal, de una pasión irrefrenable que obliga a los personajes hacia la exclusividad corporal” (Matas Caballero, 1997, p. 111). De hecho, Chichivalí se muestra dispuesto a usar la fuerza, pero Celia no se atemoriza porque no cambia de actitud, sino más bien, es firme en su postura de fidelidad hacia su enamorado. Como una orgullosa defensa y prueba de su honor, está dispuesta hasta morir que someterse al moro:

CELIA Eso no pone temor  
a mi firme y casto intento,  
que el morir por gloria siento  
por dejar vivo mi honor (III, vv. 1296-1299).

Aunque el moro le cuente que la secuestró por su amor y que por ella está dispuesto a renegar sus raíces y su fe religiosa como prueba de amor (Chichivalí: Tú sola eres ocasión / que reniegue de ser moro / y Alá deje, el Dios que adoro, / y a ti dé mi corazón. J.III vv. 1308-1311), ella sigue resistiendo, pero la fuerza del moro es tal que intenta violarla:

CELIA Chichivalí, no te muevas  
ni uses descomedimiento  
que no moverás mi intento.

CHICHIVALÍ ¡Mi brazo hará que lo muevas!  
[intenta forzarla]

CELIA ¡No es tu fuerza poderosa  
si mi Dios la mía ayuda!

CHICHIVALÍ ¡Aunque en tu favor acuda,  
no saldrás hoy victoriosa! (III, vv. 1312-1319)

Juan de la Cueva pone de relieve un grave problema social, no sólo de su época sino también actual, que muchas mujeres sufren violaciones por parte de hombres, que las tratan como objetos sexuales y que creen poder manipularlos cómo y cuánto quieren. El tema de la violencia masculina es muy vasto, conflictivo y de raíces muy antiguas, que el dramaturgo sevillano quiso representar a través de unas rápidas escenas teatrales para enseñar al público la brutalidad y la maldad que se encierra dentro del ser humano, junto con la humillación y el dolor que tienen que sufrir las mujeres. En el momento del intento de forzarla en la obra, la dama tiene miedo de la presencia masculina, que va acercándose y amenazando a su honor, pero al mismo tiempo esta tentativa sirve para hacer resplandecer la virtud de la mujer: su firmeza en proteger su castidad (Walthaus, 1993a). Cuando intenta violar a Celia, Chichivalí es asesinado por Arnaldo, quien de esta forma parece quedar vengado de la múltiple ofensa ocasionada por el moro: la traición de la generosidad del capitán cristiano durante su cautiverio, la traición de su amistad secuestrando a su dama y la traición de su lealtad forzando a su amada. Por lo tanto, la figura femenina se inserta en un contexto particular y complicado porque tiene en cuenta de tener cuidado con los moros, a causa de la rivalidad entre cristianos y moros, de no confiar en nadie porque todos pueden traicionarla y de protegerse de los personajes masculinos, mejor dicho de su violencia.

Una serie de aventuras lamentables esperan a Celia, que, tras haber sufrido los acosos sexuales de Chichivalí, es salvada por su amado, pero este acto heroico de Arnaldo se convierte en el primer motivo de sufrimiento de Celia, porque tras el descubrimiento del cuerpo de Chichivalí muerto, el Rey ordena la condena a muerte de Arnaldo. La mujer violada, que siempre saca una fuerza de los rechazos a sus pretendientes y del desdén por el comportamiento de los moros y una mayor determinación para luchar a favor de su amado, en este

momento parece totalmente desesperada y perdida, como si fuera la derrota definitiva de la mujer.

Juan de la Cueva centra este tema de la violación de la mujer y la empresa heroica que lleva a cabo para salvarse en la comedia de *El infamador*, que ya el título anticipa lo que va a tratar la pieza. El motor es el continuo y firme rechazo de la valiente Eliodora de los intentos de gozarla por parte de Leucino, cuya visión del amor no tiene nada de neoplatónico, sino es el mero deseo vicioso de gozar sexualmente a la doncella y ello se convierte en el desencadenante del conflicto dramático. Como ya se ha citado, según Rina Walthaus, en el siglo XV y XVI la mujer no tenía ningún valor y era considerada inferior a los hombres desde el punto de vista intelectual y moral, por este motivo había una difusión general de ideas negativas sobre la mujer, la que era vista como objeto en las manos de la superioridad masculina y la única virtud femenina, que tenían que defender, se hace casi sinónimo de “virginidad/castidad” o de “lealtad al esposo” (Walthaus, 1993a). Esta realidad que vivía la mujer se refleja en el teatro, sobre todo en las tragedias, donde el personaje femenino no tiene un papel de protagonista como el galán, es un personaje pasivo, víctima de los hombres, se preocupa de la defensa de su honor y de su amado y, en la mayoría de los casos, muere por mano de un hombre. Se produce un cambio en la actuación de la mujer en las piezas teatrales cuando al final del siglo XVI se ve el nacimiento de una nueva concepción de mujer, gracias al neoplatonismo. Según Castiglione, al lado del cortesano<sup>13</sup> está la dama perfecta, que se forma por ser afable, modesta y honesta de actos y de palabras (Castiglione, 1972, pp. 275-364). La dama está dedicada en exclusiva a la consecución de su amor y para lograrlo recurrirá incluso a la audacia y a la astucia, siempre en el respeto de los valores morales, en los que cree. Esta nueva visión, pero, no le permite tener mayor importancia que el hombre, sólo le da la posibilidad de mostrar sus habilidades. Para difundir esta nueva concepción se utiliza el teatro, donde las damas son las verdaderas protagonistas y actúan cómo quieren. El teatro se presenta, entonces, como una ventana para mostrar y difundir esta nueva imagen femenina, que se difunde con dificultad en la vida real de la época. Con

---

<sup>13</sup> Véase por la figura del cortesano y su estilo de vida Castiglione, 1972.

el objetivo de ir contra la visión general de la mujer del periodo y con el objetivo de dar relieve a la figura femenina, el dramaturgo manifiesta esta clara predilección por mujeres atrevidas y transgresoras, que defienden su honor y casto amor, amenazados por el deseo pasional de acosadores, y que luchan para salvar y alcanzar a su amado.

En la comedia de *El Infamador*, el orgullo herido de Leucino por el desdén y la rabia por el constante rechazo de la dama le mueven dos intentos de violar a Eliodora, primero en un *locus amoenus* a orillas del río Betis:

LEUCINO Eliodora, el duro amor  
cuyo poder me sujeta  
que venga ante ti me aprieta  
a ofrecerme a tu rigor.  
No lames atrevimiento  
el venir a tu presencia,  
pues amor me da licencia,  
y mi fe consentimiento (I, vv. 395-402).

ELIODORA Porque quiero asegurarte,  
si amor te trae encendido  
que es tiempo ocioso y perdido,  
si piensas en mí emplearte.  
Y así te ruego, si sientes  
qué es honor, oh qué es deshonra,  
que mires lo que es mi honra,  
lo que no, que no lo intentes (I, vv. 411-418).

En ayuda de la dama inocente, que con severidad y seguridad rechaza los acosos del pretendiente, aparece Némesis, diosa de la venganza, a salvarla de las sucias manos de Leucino que la ha apretado. Salvada la primera vez gracias a la figura divina, Eliodora no tiene la misma suerte en el segundo intento de Leucino, que pasados unos días entra por fuerza en la casa de su víctima con su criado Ortelio y lanza un ultimatum violento: o que muere o que se entregue a él, pero la firmeza de Eliodora no floquea porque prefiere morir que sufrir tal deshonra:

LEUCINO Tu dureza, Eliodora rigurosa,  
me trae cual ves a la presencia tuya  
a pedirte que elijas una cosa:  
morir aquí, o que mi mal concluya.

ELIODORA No será tu amenaza poderosa,  
para que por temor mi honor destruya.  
Que no me espanta la espantosa muerte,  
la cual recibiré con pecho fuerte.

LEUCINO Recibirás con muerte triste afrenta.

ELIODORA Ando, que no hay afrenta que me afrente  
estando de tu vano intento esenta,  
ni hay cosa que mi ánimo amedrente (III, vv. 361-372).

Eliodora se protege matando al criado de Leucino y tiene el coraje de matar a él también si intenta a violarla otra vez. La dama es una “asesina” en defensa de sí misma y de su honor, dado que evita ser violada, rechaza firmemente la deshonor, los avances de un hombre aborrecido y la concepción de un amor lascivo y corporal, personificado por Venus (ELIODORA: Venus no tiene en mi parte, / y así quiero carecer / de su fruto y su placer. III, vv. 249-251). Se convierte, pero, en creída asesina cruel a causa de las calumnias que Leucino inventa sobre una relación secreta entre la dama y Ortelio y de las pretensiones de Eliodora hacia Leucino, infamando su nombre, su honor y su pureza. Difamada por éste, nadie tampoco el padre cree en su inocencia que grita a todo el mundo para defenderse:

ELIODORA Ésa es traición, que no le di la muerte  
sino por evitarla injusta fuerza  
que me quiso hacer, y en esto advierte  
que es verdad, y tu vara no se tuerza (III, vv. 497-500).

Esta escena se compara al episodio que aparece en la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* del mismo Cueva. El dramaturgo en esta pieza pone en escena la leyenda de Virginia, tal como la narra Tito Livio, basándose más en el componente novelesco y sentimental que en el político. De hecho, Juan de la Cueva representa esta dama con un extremado sentido de honor y castidad. Virginia se enfrenta al decenviro Apio Claudio quien, obsesionado por su deseo sexual de poseerla, la secuestra y por tal hecho, da una explicación legal adjudicándola como esclava a un criado suyo. Virginia, desde el principio, se opone a las pretensiones del corrupto juez, así que varios hombres

principales de Roma llegan en su defensa, hasta la llegada del padre. Enterado el padre, decide salvar el honor de su hija matándola. El sentido extremado de su pureza y honestidad le permite soportar con pasividad su desdichada muerte porque muere muda, ni una palabra ni una queja, a manos del padre que proclama la primacía del honor y denuncia la falta de justicia. La *Tragedia de la muerte de Virginia* confirma que por muy casta y firme sea la mujer en la defensa de su honor, tienen que sufrir la violencia y el dominio masculino.

Esta tragedia pone de relieve otra vez cuánto poder tiene un hombre, cuya palabra puede matar a una inocente. Si en la tragedia Virginia pierde la vida por cuestiones de honor, en el caso de Eliodora, el padre pide justicia, creyendo así de defender el nombre de la familia. La pobre está condenada a muerte y espera su fin en la cárcel. Eliodora es el ejemplo más representativo de todas las damas de las comedias de Cueva de mujer que encarna la idealización de la firmeza y castidad femenina y, en consecuencia, su mayor empresa es la defensa de su honor y pureza de las amenazas viciosas del infamador. Pero la castidad de la mujer no la preserva de la agresión masculina, sino más bien será injustamente castigada.

### **c) La castigada y la desesperada**

Continuando con el desarrollo de la comedia de *El infamador*, se puede afirmar, entonces, que Eliodora de defensora de sí misma pasa a caer víctima de las injusticias. Su conocida actitud de pureza y castidad no la ayuda a salvarse, sino todos los presentes en la acción dramática, viendo el cuerpo muerto de Ortelio, creen en las falsas palabras de Leucino. El infamador no teme testimoniar el falso porque vive al margen de la ética. A nada sirve la determinación de la mujer en declarar su inocencia por haber defendido su honor, gracias a su prontitud en matar al varón. Lo que sorprende es la figura del padre, que es el primero a pedir que se haga justicia para no manchar mayormente el honor y el respetable nombre de la familia:

IRCANO Ella es digna de muerte, y no Leucino.  
Y así mi hija sea castigada  
como rea, pues ella abrió el camino  
para este mal, y así sea ejecutada. (III, vv. 513-516)

Al contrario del padre de Virginia que decide la muerte por su hija para salvarla de la deshonra, Ircano pide la condena a muerte de Eliodora porque, confiando *a priori* en las calumnias del infamador, culpa la joven de deshonra y tiene que punirla. Si en el primer caso el padre quiere salvar a la hija de tal agravio, en el segundo caso el padre quiere castigar a la hija por haber protegido su honor. El hecho de que en ambos casos son los padres a decidir para las damas confirma lo que dijo Marc Vitse, o sea que las mujeres vivían en situaciones de dependencia de la activa presencia masculina y lo que dijo Rina Walthaus, que las cuestiones de honor eran exclusiva responsabilidad de los hombres (Vitse, 1979, p. 153 y Walthaus, 1993b). Por lo tanto, la inocente Eliodora es castigada injustamente.

Distinta es la situación de Celia, dama de la comedia de *El degollado*, que escapa temporáneamente a los acosos de los pretendientes por haberse disfrazado de paje. Según cuanto dijo Vitse en su esquema, la mujer disfrazada de varón manifiesta una actitud varonil de masculinización positiva, o sea negando su feminidad aporta una contribución activa a la defensa de su honor. Desafortunadamente en la comedia se descubre la identidad femenina de Celia, que sufre los acosos del Príncipe y la violación del capitán moro. A salvarla de la violencia física interviene su amado Arnaldo que mata al acosador, pero, por eso, es condenado a muerte. A esta sentencia Celia no queda impasiva: su desesperación llega hasta el punto de autoacusarse culpable del delito, subrayando la firmeza en su amor porque se trata de un amor perfecto, según la explicación de Serés. El fracaso de los intentos de Celia en salvar a su Arnaldo la lleva a sufrir la desesperación amorosa porque ya no tiene medios para liberarlo. Entre tanto, el Príncipe, que en este momento poco atiende al código de caballería, culpabilizando sin prueba a Arnaldo, parece tener un camino libre hacia la conquista de la dama. En los diálogos entre los dos, expresados en redondillas, el Príncipe le confiesa su amor, más bien su deseo de poseerla, pero ella lo rechaza y alude al verdadero amor que siente por su amado. La

claridad y seguridad, con las que se explica Celia, pone en evidencia su carácter: una dama firme y honrada, que se enfrenta con coraje a las injusticias, pero, cuando ya no puede cambiar la crueldad del destino, aflora su sufrimiento. De hecho, en el momento de la degollación del condenado, que todos, incluso Celia, creen Arnaldo, se enseña el dolor lacerante del amante por la muerte del amado:

CELIA ¡Ay, cielo airado! ¿Tal desdicha veo  
para remate de mi triste vida?  
¡Éste es el fin de todo mi deseo!  
¡Cielo, recibe esta alma dolorida! (IV, vv. 1690-1693)

La muerte del amado ve la caída de los deseos amorosos de Celia, en el sentido de que Celia había encontrado en Arnaldo su amado perfecto, con el que unirse en matrimonio, en la acepción del amor neoplatónico.

#### **d) La autora y la víctima del crimen**

El humanista sevillano quiso producir una variante en la intriga de la comedia amorosa en la comedia de *La constancia de Arcelina*. El conflicto dramático nace de la contienda de las mujeres por el joven Menalcio y lo que llama la atención es el hecho de que las mujeres son dos hermanas, ambas determinadas en la conquista del amado. Precisamente en este momento de la pieza, el dramaturgo representa las dos distintas concepciones amorosas, que encarnan las damas. Crisea representa la amante típica del amor neoplatónico, que como dice San Bernardo en el alma de quien ama vive el amado, junto con el hecho de que el alma de la amante se encuentra dónde está el amado y no en el cuerpo donde anida:

Sabrán [los que aman] cómo hay una dulce muerte, que aparta el alma, enagenada por el amor, del cuerpo donde da vida por juntarse con lo que ama. Sabrán cómo el alma está más verdaderamente donde ama que donde anima...(Serés, 1996, p.177).

En la obra se entiende claramente que en el alma de la dama vive el amado, sin el que no tendría sentido su vida. De sus palabras:

CRISEA Aunqu'e sido persuadida,  
hermana Arcelina en esto,  
no puedo dexar el puesto,  
si no es dexando la vida.  
Esta respuesta te di  
Siempre y te la doy agora,  
que a Menalcio mi alma adora,  
y el tambien me adora a mi (I, vv. 153-160).

Por lo tanto, no hay dudas en el amor firme de Crisea, que no se deja atemorizar por su hermana, que la ruega que se lo deje. Por otra parte, entonces, está Arcelina intentando conquistar al joven. Al contrario de su hermana, ella representa una amadora que se lamenta por su galán inalcanzable, a causa de la presencia de Crisea. De hecho, en los diálogos entre las dos, se nota la diferencia de actitud entre Arcelina y Crisea, porque la primera se queja, airada y celosa, del firme rechazo a su ruego por parte de la hermana, mientras que la segunda, con la tranquilidad y seguridad de una amante perfecta, razona sobre el hecho de que las dos deben acabar con esta lucha y dejar elegir al galán. La certeza y firmeza de Crisea, amante verdadera, desencadenan rabia y venganza en Arcelina, que quiere eliminar a su rival: mata sin piedad a su hermana. Este hecho sirve a Cueva para ir dibujando la trayectoria de la actitud y de las acciones de la asesina y para enseñar al público que la maldad se le puede volver contra ella. De hecho, tras haber matado a Crisea, huye y se esconde en la montaña por miedo de ser acusada y ejecutada; por eso, en este primer momento se ve claramente la cobardía de la dama. Actuando de esta manera Arcelina, además, ha puesto en peligro el galán, que ella llama su amado, porque la justicia acusa culpable del crimen a Menalcio y, en consecuencia, es condenado a muerte. Por salvar a sí misma, decide condenar a su amado y esto afirma que no es una amante verdadera, porque quien ama no expone en peligro al amado, sino hace todo lo posible para salvarlo, sobre todo si es inocente. Después cobarde y egoísta huye.

El dramaturgo representará el mismo asunto un año después en la comedia y en la tragedia de *El Príncipe tirano*; sobre todo la comedia de este tiene unas afinidades con la comedia de *La constancia de Arcelina*. En primer lugar se nota la envidia del Príncipe Licímaco hacia su hermana, la Princesa Eliodora, porque siendo la mayor heredaba el reino; mientras que, en la comedia tratada, Arcelina es envidiosa de su hermana por el amor que nutre por el mismo joven. En consecuencia, ambos actúan de igual manera para solucionar sus problemas: ofuscados por la ambición y la codicia matan a sus hermanas. Otro punto que tienen en común es el hecho de que ambos se arrepienten del crimen cometido, pero el camino que los lleva a redimirse es distinto: una vez descubiertos los delitos del Príncipe, es llevado a la cárcel y condenado a muerte; en cambio, Arcelina huye a la montaña, donde tras unas series de peripecias, que a continuación se analizan, tendrá el coraje para enfrentarse con la realidad y arrepentirse. Último aspecto que comparten esos personajes es el acontecimiento final, mejor dicho, la manera en la que obtienen la salvación. El Príncipe, condenado a muerte por el Rey a causa de su tiranía y sus varios asesinatos, se salva gracias a la clemencia del mismo padre, que quiere ser justiciero y no vengador; lo mismo pasa a Arcelina, que se salva de la ejecución gracias al perdón del padre, que no quiere sentir otra vez el dolor por la muerte de una hija.

Con el episodio trágico del crimen en la comedia de Arcelina, se trazan, además, los caracteres de las dos hermanas: Crisea, que es honesta, leal y víctima inocente; y Arcelina, que es astuta, cruel, vengadora y autora del delito. Se observa, incluso, que Juan de la Cueva mezcla rasgos típicos de la tragedia con la comedia y viceversa, aquí el mejor ejemplo es el asesinato de la dama, junto con la presencia de figuras mitológicas, furias y conjuros. Por lo tanto, el dramaturgo sigue los modelos vigentes, adapta y aporta novedades en el teatro de la época. En fin, siempre con la muerte de Crisea, el dramaturgo representa el fracaso del amor correspondido entre Crisea y Menalcio porque la amante y a su vez amada muere. Lo que quiere demostrar el dramaturgo, en esta obra, no es la victoria o la derrota del amor perfecto, sino, más bien, la actitud de la hermana asesina. Al dramaturgo le importa mostrar el camino que hace Arcelina

y su lucha, que no es contra otro pretendiente, sino contra sí misma. Lo importante en lo que se tiene que fijar el público es el cambio que se producirá en la dama, que pasa de autora del crimen a autora de la salveza de su amado.

### **e) La culpable insospechada**

Una de las mujeres más interesantes de las piezas del dramaturgo sevillano es, entonces, Arcelina porque, a pesar de las afinidades con las otras damas, presenta un recorrido distinto de las otras, o sea las demás son víctimas que escapan de sus perseguidores, en cambio, aquí es ella la perseguidora, que por miedo de confesar su culpa, escapa de sus víctimas. Después de haber matado a Crisea, la única solución para Arcelina es esconderse en el monte para quien nadie la vea y de manera que su padre, Menalcio y Fulcino crean que está muerta. La desaparición de la dama evidencia el hecho de que no tiene coraje desde el principio, más bien, se presenta como prepotente y ambiciosa, queriendo alcanzar todo con facilidad y a través de todos los medios posibles, lícitos o ilícitos. El asesinato de su hermana es una prueba y nadie puede imaginar que la mano de una mujer pueda cumplir un crimen tan horrendo. De hecho, Menalcio, cuando ve al cuerpo muerto de la pobre, cree que el culpable es la furia Alecto. Las furias, según la mitología, eran encargadas de vengar los delitos de sangre, en especial los familiares. Juan de la Cueva coge este elemento de la literatura clásica, por ejemplo de Virgilio, de Ovidio y de Séneca, y de la influencia de los italianos del Quinientos, como Giraldi. En este caso, en las palabras de Menalcio sólo se alude a la furia de Alecto, porque no pudiendo imaginar un culpable, encarga ésta como responsable de tal hecho:

MENALCIO   Que mano fue la que tu bello pecho  
                  con tal crueldad abrio, Crisea divina?  
                  Fue de hombre? No, porque tan impio hecho  
                  pide saña y crueldad luciferina.  
                  La fiera Alecto fue quien mal t'a hecho  
                  el justo Cielo assi tu fin destina,  
                  por lo que sabe, y por lo que entiendo,

tu desseo, y mi culpa en ti poniendo (I, vv. 580-587).

El humanista sevillano, entonces, representa la furia con la función y el significado, que tenía en la tradición clásica. Siempre haciendo referencia a la concepción clásica pone en escena las almas infernales, que debían anunciar la venganza que se llevaba a cabo por un crimen cometido con anterioridad. En Cueva estas almas son, en algunas obras, ánimas en pena que anuncian el castigo del culpable sólo para alcanzar el descanso, y, en otras, sirven para desvelar la verdad y predecir el futuro a los personajes. En esta comedia, en efecto, se nota claramente el papel importante que desarrollan las almas infernales. Fulcino, galán despreciado por Arcelina, está dispuesto a todo por saber algo sobre la desaparecida. Por este motivo, se dirige al mago Orbante que evoca unas sombras del reino infernal. Zoroastes es el alma que revela la verdad a Fulcino, o sea que el culpable del asesinato de Crisea es la insospechable Arcelina y que, por eso, está viva y escondida en el monte. Al mismo tiempo le confiesa que su amor desesperado y desdeñado por Arcelina no tendrá éxito porque la dama es firme en su amor por Menalcio:

ZOROASTES Sabras que amor, quel pecho de Fulcino  
con hacha ardiente abrasa, en viva llama.  
Por Arcelina, que siempre à desatino  
fue reputado, de la bella dama,  
de su amor haze a Menalcio dino,  
y por el solo olvida honor, y fama,  
ardiendo en su desseo perdidamente.  
Y por el agravada alma siente (II, vv. 321-328).

Aunque ella sea sujeto amante del otro galán, Fulcino, igualmente, quiere buscar su objeto deseado. Por demostrarle que no tiene esperanzas con la mujer, Zoroastes llama a otras almas infernales para testimoniar la fin desastrada y terrible que han hecho por amar sin ser correspondidos:

ZOROASTES Esta es el alma del valiente griego  
Aquiles, que de amores encendido  
por Policena, ardiendo en vivo fuego,  
mortalmente de Paris fue herido.  
Egisto es este, qu'en lascivo juego  
con Clytemnestra alegre avia vivido,

mas su entenado Orestes le dio muerte,  
y este fin tuvo su amorosa suerte.  
Ifis es este, que queriendo tanto  
Anaxerete, nunca enternecida  
a su dolor, dio fin al cruel quebranto  
con ahorcarse, y acabar su vida.  
Esta es la reyna Dido, que a su llanto  
del Teucro el alma nunca fue movida  
y assi, ciega de Amor, desesperada,  
traspaso el pecho, con su aguda espada (II, vv. 361-376).

Así diciendo, anticipan la muerte a Fulcino, que será causada por querer encontrar a Arcelina. Fulcino, turbado por la predicción, decide partir lo mismo en búsqueda de la amada. De hecho, el joven es un típico amador cancioneril, que se lamenta por su amada inalcanzable porque ella se ha demostrado esquiva, ingrata y ausente hacia él; pero siendo su objeto del deseo quiere gozarla, sobre todo en este momento que su amado está en la cárcel y ella sola y afligida en el monte. Durante el camino de Fulcino en el monte, éste se para bajo un árbol en espera de encontrar a alguien y así es: encuentra un pastor, Olimpo, que está huyendo de su rival, otro pastor Pastulcio, por haberle robado la mujer. El dramaturgo inserta en la comedia una intriga amorosa pastoril, pero no trata el lamento de un pastor por su amor no correspondido por la mujer, típico de la novela y poesía pastoril, sino trata la venganza de un pastor por haber sido traicionado por su mujer y otro pastor. En el encuentro entre Fulcino y Olimpo, pastor traidor, se intercambian los trajes, de manera que Fulcino sea aceptado por los pastores por pedir informaciones sobre Arcelina y Olimpo no sea reconocido, vistiendo traje de galán. A causa de este cambio de disfraces, por error el pastor traicionado mata a Fulcino. Se cumple la predicción de las almas infernales: el amante no correspondido, Fulcino, muere por su obstinación en buscar sin descanso a su amada desdeñosa Arcelina:

FULCINO Pastor no te congoxe el duro estado  
en qu'estoy, que del cielo me à venido  
el castigo que tu has executado.  
Ya supe que por ser desconocido  
avia de morir, ya veo llegado  
el fin, que no entendi que me aguardava,  
que haziendo burla oy, al que me avisava (III, vv. 405-411).

[...]

Ya se qu'eres sin culpa de mi daño,  
que mis pecados son los que m'an muerto (III, vv. 428-429).

El pretendiente de Arcelina, que al comienzo era uno de los varios obstáculos de la unión entre Arcelina y Menalcio y el responsable por la encarcelación de éste último, ya no es un problema.

El pastor Pastulcio, antes de matar a Fulcino, había encontrado a Arcelina, la que temerosa de ser reconocida por éste, utiliza la astucia. Se finge la diosa Palas, protectora de los pastores, e impone su mando al pastor inocentón, ordenándole que vaya a Colibre para que le lleve la noticia más nueva. Durante su permanencia en el escondrijo la dama reflexiona mucho sobre la envidia y la ira que la llevaron a matar a su hermana. En total soledad y en contacto con la naturaleza expía su culpa, pero todavía sigue siendo temerosa, de volver a casa, y cobarde, por no encargarse de sus responsabilidades:

ARCELINA Passo el día suspirando  
de ansias y recelos llena,  
rebuelta en mi culpa, y pena,  
la noche en vela llorando.  
Miro (ay sin ventura) al cielo,  
a quien enemiga soy,  
cuentole el mal en que estoy,  
y no hallo en el consuelo (III, vv. 48-55).

El cambio de actitud de Arcelina no es repentino, sino necesita tiempo para pensar sobre los hechos pasados y redimirse. Ya con el encuentro con el pastor se ve a otra Arcelina, porque ya no es la ambiciosa y cobarde del inicio, aunque sea astuta y diestra. Afligida por el crimen cometido, llega al sincero arrepentimiento a la noticia de la condena a muerte de su amado Menalcio. Por salvar a su amado, ahora ya no considerado sólo objeto del deseo, sino más bien objeto amado, se encarga de su culpa. Durante este periodo de alejamiento entre Arcelina, en el monte, y Menalcio, en la cárcel, se produce un cambio en la situación amorosa de los dos: Menalcio ya no ama a la dama, sólo ella es la que ama, a pesar de no ser correspondida. Se está ante al amor "simple", definido por Ficino y revisitado por Serés: " hay dos especies de amor, uno es el amor

simple, el otro, el recíproco. Amor simple cuando el amado no ama al amante. Aquí el amante está completamente muerto, pues ni vive en sí [...] ni tampoco en el amado, al ser despreciado por este” (Serés, 1996, p.100). Aunque no se trate de un amor recíproco y, por lo tanto, la dama podría no intervenir a favor del amado, en la comedia Arcelina va a salvar al galán de su injusta pena. Este acto se produce como gesto amoroso de una amante hacia su amado y como gesto de un pecador redimido, en el sentido de que arrepentida se hace responsable de su culpa, para que no muera a su amado inocente. Después de un largo camino, Arcelina coge la valentía para enfrentarse a la cruel realidad que le espera, porque siendo la asesina de su hermana por justicia está condenada a muerte cierta. Por este motivo, a pesar de todo, se debe alabar la constancia de la dama, que está lista a aceptar la punición establecida por ley de perder la vida. En el caso de Arcelina se trata de una mujer varonil, que como dice González González ensalza la osadía y el valor, que en aquella época suelen atribuirse a los hombres (González González, 1995, pp. 69-70); y que como dice Vitse actúa como una esposa fiel en defensa del honor y de la vida de su amado (Vitse, 1979, pp. 153-154).

### 3.3 LA VICTORIA DE LAS HEROÍNAS

Este último apartado estudia el resultado de las acciones de los personajes femeninos en sus conflictos dramáticos. Cada una de las damas se ha enfrentado a una situación distinta, pero todas generadas por la pretensión insistente del galán acosador; a lo largo de su camino ha protegido sus ideales y enseñado unas características, que sólo se atribuían a los hombres; ha pasado las penas del purgatorio y ha sufrido por el momentáneo fracaso amoroso. Es a través de este recorrido de aprendizaje y sufrimiento que accede a manifestar los valores que encarna, el dominio de sí misma, e incluso llegan a poner en evidencia su propia consistencia personal. Posteriormente, se analiza la actuación final de estas mujeres, que conlleva a la solución y al triunfo de sus conflictos dramáticos. Son vencedoras indiscutidas, en primer lugar en plano individual porque son mujeres completas con inteligencia, educación y valentía; en segundo lugar en plano social porque representan la bandera de todas las mujeres de la época, que luchan para una mayor consideración y emancipación del mundo masculino; en tercer lugar en plano ético porque son representantes y defensoras de los valores morales del momento: familia, honor y amor. El acto final de cada obra, entonces, llega a la cumbre de la exaltación de la mujer, verdadera protagonista en todo y por todo.

#### a) La creída viuda

En dos comedias, la de *El degollado* y la de *El viejo enamorado*, el dramaturgo produce una escena trágica para poner a prueba a las damas y ensalzar sus cualidades.

Celia, protagonista de la primera comedia, tiene que superar la desesperación por la muerte de su amado Arnaldo. En realidad, la degollación ha sido toda una farsa: el Príncipe mandó que se degollara a otro condenado, sin que nadie lo supiera, para poder chantajear a la dama. Dejando a Arnaldo vivo, el Príncipe

puede manipular a los dos enamorados, sobre todo a Celia. De hecho, si a la vista del amado muerto y de los acosos del Príncipe ella es firme en su amor acabado trágicamente, cambia de repente de actitud, cuando el Príncipe le revela que la persona degollada no es quién cree que es. Está titubeante ante la noticia porque vio el cuerpo muerto con sus ojos, por lo tanto, piensa que es imposible y acepta el chantaje del Príncipe, que consiste en devolverle a su amado en vida a cambio de que ella cumpla su querer:

PRÍNCIPE Celia, vida de mi alma,  
sosiega el acerbo llanto,  
y a mí no me culpes tanto  
porque no gané esta palma.  
Mas si a tu dolor esquivo  
remedio quieres poner,  
deja cumplir mi querer,  
y [a] Arnaldo te daré vivo (IV, vv. 1818-1825).

PRÍNCIPE Que lo estoy, yo lo niego.  
Si lo haces lo que te digo,  
vivo aquí te lo trairé.

CELIA Si lo cumples, lo haré,  
y a Dios pongo por testigo (IV, vv. 1845-1849).

Estas palabras pronunciadas por una “viuda”, muy firme y decidida, son interpretadas como la expresión de su deseo de tenerlo otra vez a su lado, aunque no tenga ninguna esperanza. La actuación de Celia refleja el modelo de mujer descrita por Marc Vitse de “esposa fiel”, producto de una manifestación de masculinización positiva. Es decir que la mujer sustituye al hombre porque ella se hace cargo de solucionar el problema con el valor y coraje, típico de los varones. Además, según el estudio de González González, en las comedias del teatro del Siglo de Oro la mujer no duda en tomar la iniciativa, cuando es necesario, para alcanzar al joven, del que está enamorada (González González, 1995, pp. 41-42). De hecho, Cueva representa esta mujer más atrevida e ingeniosa, quien, por un lado, idea estratagemas y, por otro, se sacrifica y prefiere morir por conseguir lo que quiere. Un ejemplo en Cueva es, entonces, Celia: es ella quien con determinación arriesga su posición porque, llevada por el

amor por Arnaldo, se concede al pretendiente desdeñado. En este caso, se observa claramente el amor perfecto y correspondido entre Celia y Arnaldo, que según Serés lleva a la transformación de los amantes. Por este motivo, el amante, representando la otra mitad del alma, quiere unirse con el amado para formar un conjunto, una unidad con los mismos valores y las mismas emociones. Ya al comienzo se nota esta complicidad entre los enamorados, cuando Arnaldo se hace cautivar por salvar a Celia, mientras que ahora es ella quien le devuelve el favor: se sacrifica para salvarlo, mejor dicho, para darle la vida otra vez. Celia saca la valentía de su acto del fuerte amor por Arnaldo, que siempre ha sentido, defendido y nunca traicionado. A la vista de su amado vivo la dama queda sorprendida entre desconcierto y felicidad:

CELIA ¡Sí, Príncipe, ésta es mi gloria!  
¡Ay confusión! ¡Ay memoria  
cautiva! ¿Es él? ¡No lo creo!

ARNALDO Yo soy, Celia soberana,  
Arnaldo. ¡Vos sois mi cielo!

CELIA ¡Vos, mi Arnaldo, mi consuelo,  
de donde mi vida mana! (IV, vv. 1859-1865).

Lo que trastorna a Celia es este dilema: decidir entre cumplir la palabra dada al Príncipe, traicionando a su amado, o morir por no ofender al amado quedando con el Príncipe. En realidad, ella ya tiene las ideas claras: quiere morir por no traicionar a Arnaldo, pero éste último le ruega que cumpla la promesa hecha al Príncipe porque es una mujer de honor. Entre amor y honor está combatida Celia:

CELIA Arnaldo, aquesta fatiga  
vos solo me la causáis.  
Y, así quiero brevemente  
que entendáis el fundamento  
de la pena y mal que siento,  
si en tal paso el alma siente.  
Sabréis, Arnaldo, bien mío,  
que, como os vi degollado,  
al llanto acerbo fue dado  
de mi alma el señorío.  
Viendo el Príncipe que andaba

siempre en un llanto excesivo,  
me dijo: «si te doy vivo  
a quien tu dolor causaba,  
qué me prometes de dar,  
y vivo te lo daré».

«¿Vivo?», dije, «yo haré  
cuanto me quieras mandar».

El Príncipe, que había dado  
orden de guardar tu vida,  
querrá ver mi fe cumplida  
y el juramento guardado.

Esto me ha entristecido,  
pensar que le he de cumplir  
la promesa. Y el morir  
quiero, y no verte ofendido (IV, vv. 1880-1905).

Se anida en esta situación difícil el núcleo de todo el conflicto dramático. En concreto, aquí se concentra la compasión mayor del público hacia Celia, que se ve obligada por su palabra a entregarse al Príncipe.

Esta comedia de Juan de la Cueva tiene influencias italianas, o sea se inspira a un relato incluido en *Factorum dictorumque memorabilium libri IX* de Giambattista Fulgosio y es muy similar a la tragedia a *lieto fine Epitia* de Giambattista Giraldi, alias Cinzio<sup>14</sup>. Lo que sorprende es cómo Cueva pudo conocer esta obra giraldiana, cuya fecha de publicación es más tardía que la del sevillano y, por lo que se sabe, nunca se representó. Sin embargo, cabe recordar que el argumento de la pieza italiana, Giraldi ya lo había desarrollado en una de sus novelas de las *Ecattomiti* (publicadas en 1565), pero sin presentar la sustitución de los imputados. En concreto, la comedia de Cueva tiene afinidades con la tragedia de Giraldi por el hecho de que en ambas obras la acción se conduce de trágica a alegre mediante la agnición. Este cambio final es característico de la pieza teatral de Giraldi y también de Cueva, que todavía no se sabe cómo vino a conocer esta obra. La pieza del humanista italiano trata del drama de una joven dama, que, bajo promesa de matrimonio, le ha entregado su virginidad al gobernador Iuriste a cambio de la vida de su joven hermano Vico, condenado a muerte por haber violado a una muchacha humilde. Iuriste aplica la justicia incluso al hermano de Epitia, la que jura venganza y expone su caso ante

---

<sup>14</sup> Véase Ojeda Calvo, 2013, pp. 666-669.

el Emperador. Éste para impartir justicia casa a Epitia con Iuriste y después aplica la misma sentencia del hermano a Iuriste: se puede considerar que el gobernador ha forzado a la dama. Cuando Ángela, hermana de Iuriste, conoce este veredicto, va a pedir clemencia a Epitia, que siendo su mujer puede impedir que se cumpla la pena, pero ella no acepta. El conflicto termina bien al descubrir que el capitán encargado de matar al hermano lo ha cambiado con otro reo. Por este motivo y por petición del capitán se salva también a Iuriste. En esta pieza que debía tener un desenlace trágico con la decapitación de Iuriste, presenta el cambio de fortuna que han tenido los dos: el joven al comienzo y Iuriste al final. Lo mismo ocurre en la obra de Cueva con la falsa muerte de Arnaldo, a la que añade una complicada intriga amorosa. En efecto, la dama del sevillano sufre por la falsa muerte de su amado y, por eso, está dispuesta a todo por tenerlo vivo; mientras que la dama giraldiana sufre por la decapitación simulada del hermano y, por ello, quiere vengarse del marido con la misma pena. Ambas piensan de haber perdido a una persona querida, pero actúan en manera distinta: una cediendo ante a un compromiso y la otra pensando en la venganza. Será por este motivo que el público frente a la comedia del sevillano tiene una mayor conmiseración ante las escenas del sufrimiento amoroso de Celia. Al fin y al cabo, las acciones y actitudes de los personajes femeninos, así como toda la trama, son distintas, pero lo que tienen en común es el final con la salvación de los reos. Se notan muchas afinidades con el autor ferrarés en las obras del sevillano, sobre todo por el protagonismo que ambos dan a las mujeres.

El dramaturgo Juan de la Cueva produce otra trama similar, donde la mujer tiene que tomar la valentía para reaccionar a las penas amorosas e invertir la situación en la comedia de *El viejo enamorado*. Olimpia es la dama codiciada entre el viejo despreciado y el joven deseado. El desafío de los pretendientes para conquistarla termina con la victoria desleal del viejo Liboso, que, de acuerdo con el mago Rogerio y la furia infernal Lissa, rapta a Arcelo, haciendo creer que lo matarán. La empresa de la valiente Olimpia empieza con el rapto de su prometido. Ante la noticia de lo que ha pasado, Olimpia está desesperada como se ve en el parlamento que sigue, pero no se rinde y va en búsqueda de Arcelo:

OLIMPIA Dond'estas mi dulce Arcelo?  
Mi Arcelo do estas? Responde,  
que lugar, bien mio, te asconde,  
es la tierra, el mar, o el Cielo?  
Dimelo, qu'esta traydora  
que te dexò, desde el Betis  
a buscarte irà hasta Tetis,  
y de Tetis al Aurora.  
Y por las fieras naciones,  
que podran irme impidiendo  
passaria resistiendo,  
Seytas, Sarmatas, Gelones.  
Que no avra cosa que impida  
la fuerça de quien me rige,  
porque amor no se corrige  
con riesgo de honra, o vida (III, vv. 351-366).

Estas palabras expresan el amor verdadero que siente Olimpia por Arcelo. Son el manifiesto de la concepción amorosa neoplatónica porque se observa la involucración de los enamorados, sobre todo de la amante, porque el amado es "la fuerza de quien se rige". La imagen del amado se ha quedado firmemente impresa en el intelecto de la amante. En relación con ello, como dice Serés, la amante no tiene que ver con los suspiros, lágrimas y lamentos desgarradores, como los pastores de la concepción cancioneril, sino a través de un proceso racional de la contemplación de la belleza del amado, de la conciencia que se trata de un amor correspondido y de la firmeza en su amor, por él reacciona con coraje frente a la imposibilidad de alcanzar a su amado. En la concepción neoplatónica, en efecto, los sentimientos son expresiones racionales que siguen al intelecto, y no irracionales como son la pasión, el impulso, el deseo y el lamento, elementos fundamentales del manifiesto amoroso cancioneril. Por este motivo, Olimpia, firme en su amor y determinada en encontrarlo, está dispuesta a todo. Por muy desesperada que estuviera, ella misma afirma "que no avra cosa que impida" su intención de luchar por encontrar al amado. La determinación de esta mujer nace de su corazón herido: tanto ama a Arcelo cuanto en este momento sufre por su presunta pérdida. De este sufrimiento amoroso proceden dos sentimientos opuestos: la fuerza para buscar a su amado, si está vivo, y el deseo de vengar al joven, si está muerto. En la escena,

cuando la dama llega al campo y encuentra al viejo Liboso con el mago Rogerio, que se revela como un nuevo pretendiente, se da inicio a la parte más interesante de la obra porque se ve cómo la dama, quien lleva el hilo de la situación, solucionará el problema. Por el hecho de que, como afirma González González, la mujer en el teatro antiguo era la depositaria del honor familiar, el objeto alabado e inalcanzable del amado y la sometida al mundo masculino, en suma una protagonista pasiva oscurecida por la figuras masculinas; en cambio, en las comedias del Siglo de Oro la mujer adquiere un protagonismo diferente, va a ser la que controla la escena, reduciendo el dominio masculino (González González, 1995, pp. 52-53). En el caso de esta comedia de Cueva, se produce esta inversión de papeles: el galán está en la sombra, como todo el mundo masculino que no sabe llegar a una conclusión, mientras que la dama está al centro de la escena, siendo la verdadera protagonista que resuelve la cuestión. En concreto, en la obra, la dama es codiciada por Liboso y Rogerio, utilizando estas pretensiones para vengarse de los dos, que hicieron desaparecer a su amado con el engaño. Rogerio le confiesa su amor, que en seguida Olimpia cuenta a Liboso. Pudiendo manipular al viejo, que está dispuesto a todo por gozarla, Olimpia usa la astucia y le ordena que mate a Rogerio por haberlo traicionado, dado que la pretende. Así Liboso, subyugado por la voluntad de la dama, mata al mago sin ninguna reflexión. Ilusionándose por gozarla, cuando refiere el hecho a Olimpia, va hacia su muerte segura: la dama lo mata sin piedad por vengarse de haberle quitado a su amado. Por firmeza en su amor Arcelo, Olimpia se hace de astuta manipuladora del viejo a justiciera. La dama cree que ya no tiene sentido su vida sin su amado, enseñando otra vez la unión que se crea entre amante y amado verdadero. Por esta razón y por el hecho de que cree que su alma se unirá a la de su amado, Olimpia decide quitarse la vida:

OLIMPIA Ya espirò, esta es la ora  
Olimpia, en que as de morir,  
para que puedas vivir,  
con el que tu Alma adora.  
Que no es justo tener vida  
sin la vida de mi Alma,  
pues gano en morir la palma,  
que viviendo veo perdida.

Este será el Imeneo,  
este el talamo esperado,  
dar un pecho atravesado,  
sacrificado al desseo.  
Recibe piadoso Cielo,  
esta Alma, que de mi parte,  
y encaminala a la parte,  
que pueda ver la de Arcelo (III, vv. 535-550).

En las palabras de la dama se observa claramente la concepción del amor neoplatónico. En primer lugar, se destaca la completa transformación del amante en el amado porque la dama vive y se mueve en función del galán, que reside en su alma; por lo tanto, sin él no hay razón de vida. En segundo lugar, el amor se eleva a un estadio superior de abstracción: de amor físico se ha pasado a un amor intelectual, donde la imagen del amado se anida en el intelecto y en el alma de la amante, y de éste a un amor espiritual, en el sentido de que las almas de los enamorados abandonan los cuerpos y se unen en una dimensión abstracta. Cueva toma esta visión del neoplatonismo, donde la imposibilidad de los amantes de estar juntos en la tierra se hace posible en el más allá con la unión de las almas, y esto ocurre más bien por la devoción del amante hacia el amado que por la devoción hacia Dios.

Regresando al conflicto dramático de la comedia, se nota que la esperanza de Olimpia está en el posible encuentro de su alma con la de Arcelo en el más allá; por eso, está para matarse. En este instante interviene una figura sobrenatural: la Razón, que le explica la manera para librar a Arcelo, que está vivo, pero atado en una cueva bajo el control atento de la furia Lissa. Por muy peligroso que sea, Olimpia, con prontitud y coraje, acepta el encargo de salvar a su amado. Descubierta la verdad sobre la desaparición del amado y protegida por los dioses, Olimpia se aventura en su empresa heroica:

RAZÓN Sabras que tu Esposo Arcelo  
vive, aunque en cruel tormento,  
sin que descanse un momento,  
su congoxa, y desconsuelo.  
La causa de estar assi,  
no son maldades que à hecho,  
mas una embidia, y despecho

deste muerto qu'està aqui. [...]  
Y si quieres libertallo,  
el remedio que ay en esto,  
de mi te serà propuesto,  
si tu te atreves a obrallo (III, vv. 591-598/ vv. 623-630).

OLIMPIA Divina Razon, no ay cosa  
tan grave, ni tan terrible  
que me parezca impossible,  
ni sea dificultosa.  
Dam'el ordê, q aunque muera,  
por librar mi Arcelo, juro  
de baxar al centro oscuro,  
o subir a la alta Esphera (III, vv. 631-638).

RAZÓN En cosa no pongas duda  
ni te detenga recelo,  
porque te afirmo, y revelo  
que una deydad va en tu ayuda (III, vv. 715-718).

El hecho de que se recurre a figuras mitológicas y alegóricas evidencia la fantasía y el ingenio de Cueva para exteriorizar los problemas interiores de los personajes en manera más clara posible. Como dijo Caso González, se nota que “ya al final de la primera jornada aparecen la Envidia, la Discordia y la furia infernal Lissa. Con ellos el dramaturgo expresa dramáticamente los sentimientos dominantes del viejo Liboso: la envidia al bien que alcanza Arcelo, la discordia que le lleva al duelo con su rival y la locura por querer alcanzar a la doncella con medios reprobables. Otra figura alegórica que entra en escena es la Razón al final de la tercera jornada. Ésta disuade a la dama del suicidio y le explica la manera para vencer a la furia infernal. La representación de la Razón es la mera razón de Olimpia, que por el momento estaba ofuscada por el sentimiento incontrolado de desesperación por la pérdida del amado” (Caso González, 1969, p. 140). De hecho, la personificación de la Razón subraya la intensidad psicológica de la mujer, en el sentido de que se crea en la protagonista un debate interior sobre cómo debe actuar. El contacto entre el personaje y la alegoría ayuda a aclarar los pensamientos de la dama y a tomar una decisión sobre su próxima actuación. En este caso, es evidente que la Razón es la de la mujer y no el concepto abstracto común a todos, porque se trata del debate

interior de Olimpia. Por lo tanto, el dramaturgo utiliza varias figuras alegóricas, que por un lado contribuyen a aumentar la teatralidad escénica y, por otro, sirven a introducir unas reflexiones sobre la condición humana. La primera se basa en el conflicto entre voluntad y destino, porque lo que quiere una persona se consigue o no, sólo si es el destino a decidir; en las obras el destino está mediado y representado por estas figuras. En efecto, Olimpia quería matarse, pero una presencia sobrenatural la para porque por otro camino tiene que seguir su vida. Además de la intervención de la Razón, se introduce otra divinidad al lado de la dama para protegerla. Esta vez se trata de una figura divina, o sea una presencia externa, que representa conceptos y valores morales eternos y comunes a todos y no como la Razón, que era una componente interna de la dama. Ésta divinidad al lado de Olimpia es el dios Imeneo conocido por ser el dios de la boda en la mitología griega. Esto demuestra la influencia del teatro clásico en la dramaturgía de Cueva. La presencia en escena de *deus ex machina* ayuda, además, a los protagonistas en la elección de su manera de actuar cuando se dejan ofuscar por la ira y la venganza y no siguen el camino de la justicia verdadera, o sea se alejan del comportamiento moral, que el dramaturgo quería enseñar. Por lo tanto, es necesario el intervento de las divinidades para aclarar las situaciones y orientar a los hombres hacia el enfrentamiento correcto al problema. En la comedia, aquí analizada, se ve que la protagonista está confiada y amparada por parte del dios Imeneo, pero debe evaluarse la actitud de ésta como la de una verdadera heroína, porque es ella que con coraje toma la decisión de enfrentarse a la furia infernal para salvar a su amado. Decide partir para acometer su empresa:

OLIMPIA No se divina razon,  
como responderte en esto,  
entendido lo propuesto,  
y conocido tu don,  
la lengua se m' entorpece,  
temiendo quedar en mengua  
porque no se de mortal lengua  
dezir lo que se me ofrece.

RAZÓN Satizfaced tu desseo  
Olimpia, mira por ti,

y no te apartes de mi  
al conseguir tu trofeo

OLIMPIA Siempre te trayre presente,  
esculpida en la memoria,  
por mi amparo, bien y gloria (III, vv. 719-733).

## **b) La amante verdadera**

Ya en las palabras de Aristóteles, reconsideradas por Canet Vallés, se observa el concepto de amor, diferenciando el carnal del perfecto, que adopta el humanista sevillano en sus obras: “El apetito que mueve a la voluntad humana se llama amores y no amor. Y el deleyte de tal amor consiste en el cuerpo y por eso no se puede ni se deve llamarlo amor, porque Aristóteles dezía que amor no es sino querer que la persona que hombre ama aya bien. Y el que ama solamente por interese corporal que espera del que ama, no lo ama de la manera que comúnemente y por la mayor parte se aman los hombres y hembras, que no es sino por saciar su carnal y dañado apetito. Así que esta concupiscençia desordenada ni es amor ni aun cosa que le semeje, porquel verdadero amor grandes cosas haze por amor de la persona a quien ama, y si no las haze no es amor” (Canet Vallés, 1994, p. 181). Esta sentencia bien se aplica a las actuaciones de las protagonistas de Juan de la Cueva. En particular, en la comedia de *El viejo enamorado* la dama es llamada a hacer grandes cosas por amor. Lo que sorprende es el hecho de que es la mujer la figura importante y dominadora de la escena, dado que en esa época la mujer vive a la sombra del hombre y sin ninguna consideración. Por eso, la valiente Olimpia rompe con el modelo por dos motivos: en el ámbito social por ser una mujer atrevida, tenaz y estratega que pasa de objeto pasivo a las decisiones del hombre a sujeto activo de la situación, subrayando la incapacidad de los hombres de resolver la cuestión; en el ámbito moral se comporta como una amante verdadera, cuyo amor entregado totalmente al amado y nunca traicionado llega al triunfo sobre cualquier adversidades. La mujer es la heroína del conflicto dramático: con

determinación, como se nota en sus palabras “que esté no me importa nada, / que a muger determinada / nada de impedille es parte (IV, vv. 297-299)”, se enfrenta a la furia Lissa y, gracias a la ayuda de Imeneo que la ata, consigue combatirla y echarla a su reino infernal. Véase este texto:

OLIMPIA Sin detenerte un momento,  
en nuestra Eterea Region,  
parte al Reino de Pluton,  
a tu sulfureo tormento.

LISSA Sueltame esta ligadura

OLIMPIA si haré, y este misterio,  
cuenta a Liboso y Rogerio,  
alla en tu caverna oscura.

LISSA Huyendo de tu presencia,  
y de la luz gloriosa,  
voy a la sombra el espantosa  
do no puede tu potencia (IV, vv. 416-427).

Frente a la incredulidad del padre de Olimpia y de la Justicia, que una mujer pueda tener tan valor y coraje, descubren el engaño planeado al principio por el viejo y el padre de Olimpia se disculpa por haber creído al mentiroso Liboso y se felicita por el hecho de que Arcelo es un galán honesto y valiente. El padre cambia de opinión, en particular, sobre la hija que ha demostrado un amor sin límites por su amado; valor por poner en cuestión su vida para salvar al joven; y honor por no haber cedido a los acosos del viejo y no haber traicionado a su prometido. En efecto, tras el hecho de que la dama ha librado de las cadenas a Arcelo, que sale vivo de la cueva:

OLIMPIA a reparo de mi pena,  
gloria de mi desconsuelo.  
Este hierro poderoso,  
quebrantaré con mis manos,  
porque te à sido inhumano,  
y a mi Alma riguroso.

ARCELO Olimpia esperança mia,  
qu'es esto, tu me rescatas?

Tu las cadenas desatas,  
Que m'atavan noche y día? (IV, vv. 430-439)

se celebra el matrimonio de estos dos amantes verdaderos, que no se han rendido frente las dificultades, sino han luchado y conseguido su unión. Entre los dos enamorados, la doncella representa la amante verdadera por excelencia porque es la valiente y atrevida autora de la salvación del amado y la firme y casta prometida que defiende su honor de los acosadores. Olimpia encarna la “esposa fiel” de Vitse, que aporta su contribución activa para el triunfo de su amor, y representa la nueva mujer del final del siglo XVI: es decir, una mujer que quiere ser la protagonista, y no la figurante, de su vida, tener la posibilidad de expresar su opinión y voluntad, ser más independiente que manipulada por el hombre o totalmente oprimida por el dominio masculino y ser considerada a la par que los varones. Esta manifestación de emancipación femenina sobresale por la determinación y obstinación de la dama en sus actuaciones. Desde el principio hasta el final Olimpia rechaza la autoridad del padre, que no logra imponerse sobre la voluntad de la hija; así como esquivo los acosos del pretendiente para defender su dignidad. En resumidas cuentas, es una mujer con un carácter tan audaz por conseguir su amor, que rompe con la visión común de mujer establecida por las convenciones sociales. Luchadora valiente, determinada, casta, firme y honrada esta dama merece un final feliz por ser la representante del amor verdadero:

IMENEO El favor solo os lo dio  
el Cielo, y vuestra querida,  
a la qual deveys la vida,  
pues ella os la restaurò.  
Y assi como a Esposa vuestra,  
presidiendo yo Immeneo,  
cumpliendo el justo desseo,  
junto a la vuestra, su diestra.

FESTILO Salgamos de aqueste monte,  
siguiendo esta estrecha via,  
en quanto alegre, dia,  
no huye nuestro Orizonte.  
Y en casa celebraremos  
un hecho de tanta gloria,

dando sin a nuestra historia,  
que con esto fenecemos (IV, vv. 452-467).

Al igual que la valiente Olimpia, el dramaturgo sevillano trata a la sufriente Celia, representando con otra trama, otros conflictos y otras trayectorias como las damas, al fin y al cabo, actúan todas siguiendo el corazón. En efecto, en la comedia de *El degollado* la dama llega a un compromiso con el pretendiente por salvar a su amado. Descubierta la verdad, o sea la falsa muerte de Arnaldo, Celia no quiere cumplir la promesa porque eso significa traicionar al amado para quedarse con el Príncipe. La honestidad y lealtad de la mujer destacan de sus palabras, cuando confiesa a su amado la imposibilidad de estar juntos a causa del acuerdo establecido con el Príncipe. En sus afirmaciones se nota la desesperación de la dama y la fuerza de su amor porque prefiere morir por el amado que verlo deshonorado: “Esto me ha entristecido, / pensar que le he de cumplir / la promesa. Y el morir / quiero, y no verte ofendido (IV, vv. 1902-1905)”. Es una amante verdadera que quiere dar su vida por no traicionar a su amado, y poco le importa ser desleal a la palabra dada porque lo que sí le interesa es mantener intacto el honor del galán y el suyo. Al contrario, Arnaldo quiere que cumpla lo establecido para demostrar a todos que es una mujer de honor y no puede faltar a la palabra, pero él quiere morir antes por no sufrir tal deshonra. Amor y honor son los principios en los que cree y se rige la vida de la dama, pero están por no tener sentido si cede al compromiso. La nobleza del alma de esta dama entenece el corazón del Príncipe, que al enésimo rechazo de Celia por ser firme a su amado, decide dejar libres a los enamorados y devolverlos a su casa:

CELIA Que te cumpla lo mandado.  
Que goce por él tu Alteza  
el bien por quien ha sufrido  
tantos males y ha venido  
a tan mísera bajeza.  
Y dice que si la vida  
le diste porque viviese,  
o porque su honra fuese  
deste modo escarnecida,  
que más merced le hicieras  
darle muerte rigurosa,  
que vivir vida afrentosa,

pues, muerto, no lo ofendieras.

PRÍNCIPE    Nunca Alá quiera, señora,  
              que a tan leal amador  
              yo haga tal sinsabor,  
              cual de mí recela agora.  
              Él se os debe sola a vos,  
              y por fe lo merecéis.  
              ¡Largos años os gocéis  
              en gran descanso los dos!

ARNALDO    Beso tus pies, gran señor,  
              por tan alto beneficio,  
              y el cielo te sea propicio (IV, vv. 1933-1956).

El *lieto fine* de esta comedia se debe gracias a la magnanimidad del Príncipe moro. Este hecho va contra a la visión y a los estereotipos de los cristianos sobre los moros, porque muestra bondad y generosidad de ánimo en un moro, cuando su fama entre los cristianos es de crueldad y prepotencia. Este cambio de opinión del moro se obtiene gracias al carácter y a la actuación de la dama: siempre segura de sí en rechazar las pretensiones de los rivales desdeñados, firme en su amor, decidida y atrevida en renunciar a todo, incluso a su vida para no ofenderlo y honrada por ser siempre fiel a su amado. La dama cree en los más altos valores morales que le permiten enfrentarse con valor y valentía a todas las situaciones, de la más horrible de la violación a la más piadosa del ruego de Arnaldo que cumpla la promesa. A pesar de que sea el Príncipe, quien permite un final feliz para los amantes, también en esta pieza teatral la mujer es el eje, en torno a la que gira todo el conflicto. Al principio celosa y creadora de esperanzas en Arnaldo, pasa a ser la astuta cautiva que engaña a los moros, hasta cuando el capitán no la force y el Príncipe se enamore de ella. Desde este momento es la firme amante verdadera que lucha por su amado, a pesar de que se desespere frente al deber de mantener la promesa, pero sigue segura y casta en su amor. Otra vez una mujer valiente, que se burla de los hombres disfrazándose de paje, que rechaza los acosos usando la astucia y que va contra a todo lo que la obstacula en su camino por estar con el verdadero objeto amado. La concepción de la mujer que se desarrolla en las piezas teatrales de

Juan de la Cueva es la de una heroína, capaz de triunfar gracias a su conciencia rigurosa de honor y a su firmeza en el amor.

### **c) La co-autora del engaño**

Si en unas comedias, como las que se acaban de analizar, el dramaturgo sevillano representa una mujer completamente protagonista de la escena, en otras obras pone al lado de la figura femenina un personaje colaborador para ayudarla en su empresa. Este ayudante sirve para llevar a cabo la voluntad de la dama, que por sí sola no logra alcanzar a causa del dominio masculino agobiante, del que no es capaz librarse, pero no por falta de coraje y de voluntad de la doncella. Es un ejemplo el personaje femenino de la comedia de *El tutor*. La bella Aurelia está sometida a los acosos insistentes del viejo tutor y por las pretensiones del nuevo galán Leotacio. Quedando firme en su amor por Otavio, rechaza con desdén los intentos del tutor, que no pierde ocasión para intentar conquistarla. La presencia constante del tutor y sus acosos continuos no permiten a la dama la posibilidad de rebelarse y poner fin a esta tiranía. Por este motivo, entra en escena Licio, el criado del galán amado, que, conociendo la fieltad de ella hacia Otavio y creyendo en el amor entre los dos, se hace artífice de la burla para librar a la dama de los pretendientes desdeñados. El protagonista principal de la pieza, en este caso, es el criado y se pone la atención en la importancia de este personaje del extremado ingenio para demostrar la lealtad y la amistad, que lo une a su dueño y amigo Otavio. La dama, por lo tanto, confía en el criado y se hace co-autora del engaño, que planea para burlarse de los acosadores. Desde el comienzo, cada uno de los pretendientes por su cuenta y sin saber del otro se había acercado al criado para pedirle ayuda en sus intenciones hacia la dama y Licio acepta este encargo sólo por engañarlos. Con astucia idea un plan para atemorizar a Leotacio y convencerlo de dejar en paz a la dama. Por crear mayor temor en la escena produce esta primera maraña de noche junto con la aparición del diablo, que en

realidad es Licio disfrazado. Desde su casa la dama se ríe del acontecimiento, sobre todo se burla de Leotacio y su criado, que reaccionan con cobardía a la visita del falso diablo. Se pone en ridículo el joven y su falta de valor, dado que se consideraba un noble valiente, mientras que en el momento de miedo y riesgo no lucha con coraje, como debía ser según las reglas sociales y morales, sino huye y ruega que no le pase nada, manifestando debilidad y cobardía. El criado Astropo se asusta y se marcha en seguida de Sevilla para Salamanca, mientras que Leotacio, trastornado, se queda por seguir en su intento con la dama. Licio, que ya se había imaginado la obstinación de Leotacio y la huida, en cambio, del criado, entrega una carta a Astropo que se la dé a Otavio, en la que lo avisa de la insistencia de los dos pretendientes hacia Aurelia. Ya en la carta el criado bien explica las tres diferentes relaciones amorosas que los tres galanes tienen con la dama: la relación de amor correspondido y perfecto entre Otavio y Aurelia, representantes del amor neoplatónico (amados y amantes recíprocamente); la relación de desamor entre tutor y dama: él es el amador que sigue su loca pasión de forzar a Aurelia, demostrando un amor animal; y, por última, la relación de ilusiones de Leotacio con Aurelia: la dama es el objeto del deseo del estudiante. En consecuencia la dama actúa de manera distinta con los tres: libre y a su gusto con el amado, en el que está totalmente confiada y esperanzada; esquiva y desdeñosa con el tutor; y a oscuras de las pretensiones del joven. La firmeza en su amor y el rechazo a los acosos no son suficientes para alejar a los pretendientes de la dama, así que descubierto lo que está pasando interviene el amado Otavio a ayudar al fiel criado con su plan en defensa de la amada (Licio a Otavio: “porque yo tengo trazado / un engaño, en que verás / cómo pagado serás”. IV, vv. 1948-1950). Esta hazaña consiste en mentir a los pretendientes, diciéndoles a cada uno de ellos que Aurelia querría encontrarlo de noche cerca de la puerta de su casa, pero sin que nadie sepa de este encuentro. Los dos caen en la trampa de Licio, dado que confían en él y aceptan orgullosos la invitación de ver a su amada. Los pretendientes son impacientes de que tenga lugar este encuentro porque ven posible la realización de sus sueños, o sea gozar a la dama. Como se ve de las palabras de los galanes aborrecidos:

DORILDO ¡Cuánto me debes, amor,

pues puedes tenerme así;  
aunque más te debo a ti  
en ser de Aurelia amador.  
¿Cuándo tuve yo más honra  
que ponerme así por ella?,  
pues que la gloria de vella  
honra cualquiera deshonra (IV, vv. 2168-2175).

LEOTACIO ¿Qué harás, Aurelia mía?  
¿Estarás la hora aguardando  
que yo adoro, deseando  
por mi gloria y alegría?  
¡Ay, mi Aurelia, ven! ¿No vienes?  
Aurelia mía, ¿qué aguardas?  
Dulce Aurelia, ¿en qué te tardas?  
Mi Aurelia ¿en qué te detienes?  
Gente viene, callar quiero.  
¿Si es mi Aurelia? Aurelia es cierto.  
¡Ay, noche, que así has cubierto  
la luz por quien ardo y muero! (IV, vv. 2216-2227).

En realidad, Aurelia es la autora de falsas esperanzas para ambos, dado que ella sólo sabe que Licio tiene urdido un plan para vengarse de los rivales, pero no conoce en qué consiste y cómo se desarrollará. En efecto, no es ella la dama, que se presenta a los encuentros con Dorildo y Leotacio, sino más bien son Otavio y Licio, respectivamente, disfrazados de mujer. Todo está listo para empezar el plan. Dorildo, a la vista de la dama, empieza a alabarla y quiere verle la cara, pero Otavio se niega. Lo mismo le pasa a Licio con Leotacio, que tras unas alabanzas a la falsa doncella, quiere descubrirle el rostro. Los cuatro están actuando en las puertas de la casa de Aurelia, la que oyendo este rumor y viendo estas tramas de damas y galanes decide salir a la calle para ponerles fin. El hecho de que tampoco fuera de su casa hay que tener lugar encuentros entre enamorados indica el grado de alto honor de la dama, que no sólo no quiere traicionar a su propia dignidad, sino tampoco quiere infamar al nombre y a la respetabilidad de su familia. Cuando sale Aurelia, resulta clara la burla: Otavio y Licio, libres del disfraz, recriminan al tutor por ser un amador desdeñoso y a Leotacio por ser un traidor, fingirse amigo para robarle la amada. Los dos reconocen sus comportamientos indecorosos y el merecido engaño. Lo único que deben hacer los dos es irse lo más lejos y lo antes posible:

LICIO Váyanse los dos señores,  
no nos quieran ocupar  
y déjennos celebrar  
el cuento de sus amores.  
Y, cuando estén muy de espacio,  
digan de Licio este cuento  
y sírvales de escarmiento,  
señor Dorildo y Leotacio.

DORILDO Del cielo viene este agravio,  
que nunca se vio tutor  
engañado de menor,  
sino yo agora de Otavio.

LEOTACIO Pues así lo quiere Dios,  
que vamos cual merecemos.  
Sólo un consuelo tenemos,  
que es consolarnos los dos (IV, vv. 2376-2391).

Riéndose de los burlados, se exalta la astucia de Licio que ha hecho una labor ingeniosa para castigar a los pretendientes. Esta burla hace reír por la trama y por el uso de los disfraces. En efecto, Cueva muestra un gusto especial por el disfraz, que es un buen recurso para dar una mayor dosis de humor a la obra. De hecho, el tutor cree de poder gozar a la dama y sus intentos hacia ella, que en realidad es el galán, hacen reír al público porque nota la ridiculez del viejo tutor. El fracaso de los objetivos de los pretendientes junto al método del disfraz utilizado por tal fin aumenta, entonces, la comicidad. Además, lo irónico está en el hecho de que es un criado disfrazado de mujer que se burla del tutor, y esto era algo inconcebible en la realidad de la época, donde hay divisiones en clases sociales que respetar.

Juan de la Cueva recupera la figura del criado astuto y disfrazado de sus estudios clásicos y de sus conocimientos de las novedades italianas. En particular, Cueva toma inspiración de este personaje de las comedias de Plauto, autor latino que el dramaturgo estudió durante su formación y este tema del disfraz compare también en los *canovacci*<sup>15</sup> de Botarga. Por lo que concierne el autor latino, Cueva pudo tomar inspiración de la comedia plautina *Casina*,

---

<sup>15</sup> El término *canovaccio* se refiere a la traza narrativa de una comedia, que se pone en escena. Se indican los momentos de presencia de los personajes en escena, cómo deben actuar y qué deben hacer. Véase Ojeda Calvo, 2007, pp. 136-159.

aunque no haya fuentes que lo testiga, pero por el hecho de que en esta obra, en particular, se presenta la figura del criado, que disfrazado de mujer engaña al dueño. La *Casina* esboza la historia de un hombre casado que desea gozar a la criada, que está al servicio en su casa. Por ello, quiere que la doncella se case con su criado fiel, de manera que a escondidas pudiera satisfacer sus pasiones; mientras que su mujer, conociendo las intenciones del marido, quiere que Casina se case con el criado fiel a ella para vengarse del marido. El caso decide que Casina se case con el criado del marido, pero a esta decisión su mujer y el criado rechazado urden un plan: por la noche cuando el marido se acostara con la doncella, se encontraría al criado. Ello es lo que pasa, el hombre casado piensa de conseguir su objetivo, o sea gozar de la dama, mientras que está el criado disfrazado de mujer que se burla del viejo verde y del otro criado. Al final, Casina, que en realidad no era una criada, pudo elegir su esposo. En esta comedia hay afinidades con la de Cueva por la presencia de un viejo lascivo, frívolo y por el papel importante actuado por el criado, que lo pone en ridículo. Como ya se ha anticipado más arriba, el detalle del hombre disfrazado de mujer aparece en el *canovaccio*, llamado *Ambasciatori*, de Botarga. Aquí está la figura del Zanni, o sea el criado, con el disfraz de mujer, pero que a diferencia de la comedia de Cueva, utiliza este recurso con el fin de encontrar a la amada, sin ser reconocido. En fin, en el teatro comercial de su época empiezan a aparecer figuras disfrazadas, no sólo hombres con trajes femeninos, sino también mujeres con ropa de varones. Resumiendo, Cueva toma inspiración en la tradición clásica plautina, del teatro del momento y puede haber sido influido por los italianos por crear la figura cómica del criado con trajes de dama.

En la obra de Cueva, ya se ha dicho que Licio tiene un papel fundamental y cómico en poner en ridículo al viejo tutor, pero de esta burla se saca también un mensaje moral que los honestos vencen frente a los traidores, así como el amante verdadero triunfa frente el amador no racional que sucumbe. En este mensaje amoroso, en el amor correspondido entre Aurelia y Otavio, se exalta el comportamiento casto de la dama, que ha sido defensora de su honor y castidad hasta el final, revelándose una perfecta amante fiel:

OTAVIO En cuanto es del sol mirado,

cantará la eterna fama,  
de Licio la aguda trama,  
de Aurelia el casto cuidado.

LICIO Cuenten los dos su tragedia,  
pues ambos quedan llorando;  
yo, riéndome y burlando,  
doy fin a nuestra comedia (IV, vv. 2392-2399).

A pesar del papel principal del criado, no se debe reducir la importancia del personaje femenino porque es ella el motivo, por el que se dio origen a toda esta maraña. El núcleo de la acción es la dama: hacia ella están dirigidos los intentos fracasados de los pretendientes y las confesiones de amor del enamorado; ella es la víctima de proteger y ella es la vencedora final por haber sido siempre fiel a su amado y sin manchar su pureza. A diferencia de otras damas, que han acometido verdaderas empresas y luchado con cuerpo y alma, esta doncella ha sabido ser firme y leal al verdadero amor y rechazar los continuos acosos, en defensa de su honor. Por lo tanto, la suya no ha sido una empresa material, sino más bien ha sido una batalla interior de resistencia a las molestias de los acosadores y de confianza en el amado.

#### **d) La vencedora virgen y honrada**

En el vario repertorio de las figuras femeninas de Cueva, no falta la presencia de una mujer totalmente confiada en la defensa de su castidad, hasta tal punto de matar a su acosador para protegerse. Éste es el caso de Eliodora, de la comedia de *El Infamador*, que tras haber matado al criado de su pretendiente, es condenada a muerte por el asesinato. Su delito tiene lugar por la defensa de su honor, valor que ha siempre protegido con audacia, pero ahora se convierte en delito amoroso, según las infamias de Leucino, al que todos creen. El fin, que espera a la doncella, es una muerte injusta, que incluso su padre apoya. De hecho, una mujer deshonorada suponía un grave problema familiar, que se solucionaba o con el convento, como se verá en *La constancia de Arcelina*, o

con la muerte, como se tratará en esta pieza. Ircano, en efecto, quiere castigar a su hija por la deshonra, que en realidad no ha cumplido. El padre cree al galán y no a su hija, evidenciando otra vez como las cuestiones de honor estaban en las manos de los hombres y como se tenía ciega confianza en las palabras de un galán, porque no se ponía en duda su sinceridad. No eran raros episodios de violencia masculina sobre mujeres indefensas y, en consecuencia, la decisión por parte del padre de la hija violada de darle muerte por salvaguardar su propia honra. Por este motivo, Ircano decide envenenar a Eliodora con un bocado en la cárcel, de manera que se resuelva en secreto esta cuestión para no dar mayor motivo de cotilleo sobre la familia:

IRCANO   ¿Pues si destos se canta por grandeza,  
dar a sus hijas muerte por su honra,  
dársela yo a la mía no es cruieza?  
Que no me ofendes menos; ni deshonra  
la maldad que mi hija ha cometido,  
si la nobleza de quien soy me honra.  
Al fin yo estó en que muera resumido  
en la prisión, pues ha de morir cierto  
por justicia, su término cumplido.  
Así será mi daño más cubierto,  
que no verla sacar de las prisiones  
a justiciar, el día descubierta (IV, vv. 28-39).

Manchar o perder el honor es, por lo tanto, la preocupación más importante para el *pater familias*, que encierra a sus hijas en casa para asegurarse que no tengan relaciones con el mundo exterior y las únicas salidas eran a la iglesia. Incluso las conversaciones en público se prohíben, excepto de que se trate de padres confesores u otras damas<sup>16</sup>. Por este motivo, en la obra teatral se refleja esta preocupación en la figura del padre de Eliodora, que decide solucionar el problema a su manera. Lo que sorprende son las escenas a continuación, que muestran como intervienen las figuras divinas contra las injusticias humanas y en defensa de la pureza femenina. Todo tiene lugar en la cárcel, mientras la dama se queja afligida de su destino ingrato. El primer toque divino se produce en el bocadillo, que la criada, bajo orden del padre, entrega a Eliodora; este

---

<sup>16</sup> Véase a Garrido, Folguera, Ortega y Segura, 1997, pp. 219-344.

bocado envenenado se convierte en un ramo de flores. El segundo episodio, que hace sospechar la presencia de una divinidad, es la presencia de dos salvajes, que guardan la celda de la dama e impiden a la justicia, al escribano y al padre de entrar. Es este el momento crucial del descubrimiento de la figura divina defensora de esta doncella: aparece, gracias al uso de las tramoyas, la diosa Diana, protectora de la caza y de la castidad. La presencia de una diosa hace sí que se aclaren los acontecimientos: se revela la verdad sobre la inocencia de la dama y la maldad del infamador. En particular, el padre tiene que ser el destinatario de esta confesión para darse cuenta del error que ha hecho acusando a su hija y el que estaba cometiendo en darle muerte:

DIANA De la cárcel sacadme aquí a Eliodora.  
Verás, Ircano, abierta y claramente,  
la poca culpa que tu hija tiene,  
verás que en todo siempre fue inocente,  
y verás a quien desto daño viene (IV, vv. 344-348).

La diosa quiere reprochar del hecho al padre porque es él a tener el mando sobre la hija, como todas las mujeres de la época que estaban subordinadas a la voluntad del padre o del esposo. El varón toma la decisión de la muerte de Eliodora por el hecho de no confiar en la dama: en la época se creía que la mujer era causa de perdición y se consideraba vulnerable por dejarse arrastrar por los implusos. Por lo tanto, la mujer era la responsable con sus comportamientos a inducir al hombre a la violación, si ocurría; sin poner en discusión la fuerza brutal del hombre, dado que todo estaba decidido por el mundo masculino. Sólo si se trataba de mujeres nobles de familia acomodada, podía intervenir la ley a su favor<sup>17</sup>. En este caso se trata de una hija de buena familia burguesa y en su defensa ocurre la presencia divina. Por esta razón, Diana encarga de castigar a los malvados, echando vivo en el fuego a Farandón, criado cómplice de Leucino, y arrojando éste último en el Betis. El río es otra figura que se personifica, aumentando el número de presencias sobrenaturales en la pieza. El Betis se rebela a esta decisión porque no quiere ensuciar sus limpias

---

<sup>17</sup> Véase a Garrido, Folguera, Ortega y Segura, 1997, pp. 219-344.

aguas con un malvado como el infamador, por eso, el fin merecido de Leucino es de ser enterrado vivo:

DIANA Leucino, agora la crueza asalta  
mi tierno pecho, y con sangriento celo  
quiero vengar mi virgen ofendida  
por ti, y su honra restaurar perdida (IV, vv. 421-424).  
[...]  
Éste, que sin piedad en duro estrecho  
puso a Eliodora, a un grave peso asido  
lo arrojad en el Betis, y allí muera,  
porque tal muerte, tal maldad espera (IV, vv. 437-440).  
[...]  
Llevaldo luego, y vivo así en tierra  
dadle el último fin y alojamiento (IV; vv. 473-474).

Como Diana castiga a los hombres violentos y crueles, por otro lado, premia a la vencedora, cantando su gloria y honor por el casto comportamiento:

DIANA Llégate acá, Eliodora gloriosa,  
vivo esplendor de mi virgíneo coro,  
por quien tengo mi suerte por dichosa  
y por quien me engrandezco, y más me honoro;  
y esta corona ciña tu espaciosa  
frente, adornada de esas hebras de oro,  
y esta virginal palma este en tu mano  
premio dino a tu intento soberano (IV, vv. 353-360).  
[...]  
Y tú, juez, aprende a ser modesto,  
y esculpe este alto ejemplo en tu memoria;  
y pues la noche viene en vuelo presto,  
dando aquí fin a nuestra ilustre historia,  
vamos con esto en Hispalis entrando,  
el triunfo de Eliodora celebrando (IV, vv. 491-496).

A pesar de las calumnias del infamador, el honor de la dama vuelve a estar intacto. Eliodora se convierte, entonces, en vencedora virgen y honrada gracias al intervento de la diosa Diana. En esta obra se nota claramente el protagonismo de dos mundos diferentes, que se cruzan entre ellos, y son el mitológico y el real. En efecto, al lado de los personajes principales se ponen dos figuras divinas fundamentales, que aparecen en la representación, y son la diosa Venus y la diosa Diana. Las dos encarnan valores diferentes, en concreto contrarios: la

primera protege el amor sensual y pasional, goza del placer y del deseo de poseer al amado; mientras que la segunda defiende la castidad, la virginidad y el honor intachado gracias a la pureza del alma. Además a lo dicho, en este caso se tiene que ver a Diana como la representante de la autonomía física femenina, dado que la mujer es responsable de su cuerpo y decide cómo actuar. En base a los valores, que cada una representa, se agrupan los dos protagonistas, dama y galán, a una u otra divinidad. Es evidente la asociación Diana-Eliodora, por el motivo de que la dama ha actuado como sujeto activo y autónomo, ha sido siempre firme en su castidad, ha rechazado con determinación los acosos del galán y ha defendido su honor hasta acometer un asesinato. La dama, incluso, dice explícitamente su desprecio por Venus, cuando ésta le hace presión por dejarse llevar por la pasión y casarse con el galán:

VENUS Deja esa ciega pasión,  
deja esa riguridad,  
admite en tu mocedad  
compañía de varón.  
Vuelve el odio riguroso  
en placer y regocijos,  
torna esposo, y habrás hijos  
de Venus don glorioso.

ELIODORA Venus no tiene en mi parte,  
y así quiero carecer  
de su fruto y su placer (III, vv. 241-251).

Se nota con este rechazo la ideología de la dama: está en contra el amor carnal y pasional y está en favor de la castidad. Virgen y honrada es la discípula de Diana. Por este motivo, bien se aplica el análisis de Marc Vitse sobre las formas de independencia de la mujer por librarse del dominio masculino en la protagonista de la obra. Se reconoce a Eliodora como “mujer desnaturalizada por masculinización negativa”, según la terminología de Vitse (Vitse, 1979, p. 154), o sea se trata de una mujer que se aleja de su feminidad para convertirse en un simulacro del hombre. En este caso, la dama se convierte en sustituto del varón por la actitud y las acciones que lleva a cabo: es una mujer astuta, tenaz, digna de honor, que mata para defenderse, por lo tanto tiene un comportamiento

típico varonil. Además, Eliodora es la representante del “complejo de Diana”, según la terminología de Vitse (Vitse, 1979, p. 155), por el hecho de que rechaza la ley y la concepción amorosa de Venus. En concreto, huye de la relación dama-galán entendida como sumisión de la mujer al hombre; por ello la protagonista es esquivada con su infamador y sigue fiel en su castidad.

Por otra parte, es lógica la agrupación Venus-Leucino. Desde el principio la diosa entra en escena por hacer de intermediario del galán en la conquista de la dama. De hecho, Venus prepara una trampa a la mujer porque siendo ofendida y airada por el comportamiento de Eliodora decide intervenir. La diosa, bajo el aspecto de la criada de Eliodora, la induce a echarse entre los brazos de Leucino, pero la dama, que es muy astuta, entiende el engaño y se enfada mayormente contra la diosa y los criados, que estaban allí presentes. Por lo tanto, Venus es la protectora de Leucino, el que a su vez es discípulo de ésta, compartiendo la ideología del amor carnal, lascivo, pasional y el mero deseo de satisfacer sus placeres. Esta concepción amorosa tiene referencias de la cancioneril, no sólo por la visión amorosa, sino también por el intervento de criados en la trama entre la dama y el galán. En definitiva, en la comedia de *El Infamador* las diosas Venus y Diana van de la mano porque ambas se personifican en el tablado para proteger a sus seguidores y muestran claramente las dos concepciones distintas que encarnan. Al final de la obra, la victoria de Eliodora se considera como la victoria de Diana sobre Venus, en el sentido de que se castiga el amor animal de un hombre que fuerza contra su voluntad a una mujer y todas las injusticias que las mujeres tienen que sufrir por culpa de la violencia masculina. Cueva quiere dar un mensaje con esta obra, que los malvados pagan por sus culpas y los inocentes se defienden para restituirles la gloria. Por lo tanto, es un ejemplo de libre albedrío del ser humano: cada uno es responsable de su comportamiento, de sus acciones y de las consecuencias, generadas por su manera de actuar. En esta obra se halla la victoria de la dama porque su comportamiento ha sido siempre fiel a sus valores, que ha defendido con audacia y coraje, y, por eso, no podía morir injustamente. Se reivindica su figura de mujer casta y honrada.

El dramaturgo exalta la castidad de la mujer y hace intervenir en su defensa una diosa, como aparece en el *canovaccio* de Botarga, el cómico italiano que representaba con su compañía en aquella época entre Sevilla, Madrid, Toledo y Valladolid. Por lo tanto, el autor sevillano debió entrar en contacto con la compañía italiana y sus novedades en el conflicto dramático. En manera particular, sobre este tema se hace referencia al *canovaccio Tarquinio*, que trata de la comedia amorosa entre Oracio, Silvia, Curcio e Isabella, y del entremés de la tragedia de Lucrezia. A revelar la verdad y hacer de juez sobre el desarrollo de la intriga amorosa entre Silvia, Oracio y Curcio interviene una figura externa: la diosa Diana. Defensora de su discípula Silvia, la salva de la muerte injusta porque la creen culpable de haber traicionado a su amado Oracio con su hermano Curcio. La pieza se concluye con un *lieto fine*, o sea la unión de Oracio con Silvia y la de Curcio con Isabella. En cambio, el entremés con la tragedia de Lucrezia se refiere a la leyenda del fin de la monarquía romana de los Tarquini en Roma, contada por Tito Livio en *Storia de Roma, libro I*. El general Collatino, orgulloso de su mujer, se pone a discutir con otros galanes, entre ellos los hijos del rey de Roma, Tarquinio *il Superbo*, sobre la belleza, la amabilidad y las dotes de sus respectivas mujeres. Cada uno da alabanzas a su mujer, incluso Collatino, que considera a su mujer la mejor de todas. Por este motivo, quiere que los demás afirmen lo mismo y para poder decirlo, quieren averiguarlo con sus ojos. Van a ver, sin ser descubiertos, a sus mujeres, mientras están desempeñando sus tareas. Entre todas, los galanes tienen que afirmar que verdaderamente la belleza y la gracia de Lucrezia son extraordinarias. Entre los galanes, está también el hijo del rey, Tarquinio Sesto, que se enamora de Lucrezia y quiere gozarla. Una tarde Tarquinio cena en casa de su primo Collatino y se queda a dormir allí por la noche. Es propio esa noche que pasa lo inesperado: Tarquinio viola a la dama, a pesar de su rechazo y firmeza en su castidad. Lucrezia, sufriente y afligida, pide al día siguiente que le llamen a su esposo y a su padre para que conozcan tal afrenta. Frente a sus parientes, proclamando que se haga justicia por tal violación, la dama se quita la vida por el deshonor sufrido. Bruto, sobrino del rey, arregla la cuestión: destierra al rey y a sus hijos, los que, vayan donde vayan, son perseguidos. Tarquinio Sesto se

refugia a Gabii, donde es asesinado cruelmente por sus enemigos. Esta leyenda ya muestra un ejemplo de mujer firme en la castidad y en el honor por sí misma y por el esposo. Su dignidad ha sido traicionada por un acosador, así que la única decisión posible es la de matarse por la deshonra. El tema central del *canovaccio* es, entonces, la castidad de la mujer y la defensa de su honor. Asuntos privilegiados por Cueva, que, aunque los tome de distintas fuentes, los trata en sus obras con su estilo, focalizándose en la visión de la mujer. Por este motivo, se puede hacer una comparación entre las mujeres de Juan de la Cueva y las de Giambattista Giraldi, alias Cinzio, autor italiano de la misma época y que la compañía de los cómicos italianos Ganassa y Botarga llevaron a conocer en España. De unos manuscritos de Botarga se sabe que las piezas, que estrenó en la península ibérica, eran algunas de producción propia y otras se basaban en los textos giraldianos<sup>18</sup>. No se puede afirmar que Cueva se documentó sobre las obras de Giraldi, pero lo que se nota es una serie de afinidades que hay en la construcción del papel femenino y en la intriga de los textos dramáticos de los dos. Antes de todo, es importante aclarar que el repertorio de Giraldi consta de tragedias históricas y a *lieto fine*, donde vence el bien y se castiga el mal. La primera peculiaridad de sus piezas teatrales es que llevan el nombre del personaje femenino protagonista, como hacía en la tradición latina Séneca. Como afirma Romera Pintor, se demuestra la atención del italiano en la defensa de la mujer en una sociedad hecha por y para el varón para admirar y valorar las virtudes femeninas. Fieles, firmes y constantes estas mujeres van contra a la visión estereotipadas del periodo sobre mujeres pasivas, superficiales y sometidas al hombre. Las de Giraldi son heroínas con una densidad y consistencia propia, que quieren rebelarse a la insostenible situación de sometimiento masculino para una mayor independencia y libertad de elegir su destino. Son un ejemplo Orbecche y Altile, de las respectivas tragedias, que desafían las convenciones sociales y eligen un esposo de una clase inferior, sin temor de reivindicar sus derechos. Otra mujer admirable es Euphimia, de la tragedia correspondiente, que se deja arrastrar por la loca pasión hacia un hombre de clase inferior e indigno de su amor, rebelándose así a la voluntad del

---

<sup>18</sup> Véase Ojeda Calvo, 2013, p. 670.

padre. Se casa con este varón, del que sufre maltratos, pero sigue firme en amarlo. A la muerte del indigno, tras haberse redimido por su expiación, se casa con el amante sincero y perfecto, presentado por el padre. Según Romera Pintor, se admira esta dama por su capacidad de transformar en virtudes de lealtad y amor su error de haber amado a un hombre indigno, desobediendo a la voluntad del padre. En fin, último ejemplo de mujer digna de nombrar es Epitia. Ofuscada por el dolor y el deseo de venganza por la muerte del hermano por parte de su futuro esposo, se entrega a éste último para planear su condena a muerte. Al final, ya no ciega de venganza, salva al marido de la ejecución, demostrándose una esposa fiel, racional y comprensiva (Romera Pintor, 2011, pp. 278-286). Por lo tanto, la visión de Giraldi de la mujer es de enérgica, inteligente, astuta, independiente, fiel y con espíritu de sacrificio. Las mujeres de Juan de la Cueva comparten las mismas características: amantes activas, audaces, castas, constantes, firmes, tenaces y valientes. El autor sevillano desarrolla estos rasgos femeninos, no sólo en las comedias, sino incluso en las tragedias. Es un ejemplo la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, que ya en el título compare el nombre de la protagonista como aparece en Giraldi. Esta obra, como ya se ha dicho antes, trata de la castidad de Virginia. El padre decide matarla para defenderla de la deshonor de la violación por el tirano Apio Claudio. A la muerte de la hija, pide justicia y el tirano se condena a muerte. Mientras se lee la sentencia, Apio Claudio se suicida en la cárcel. Aunque se trate de una tragedia, el autor quiere subrayar el valor de la dama, casta y honrada, que acepta la muerte por no sufrir tal afrenta. La admiración en esta mujer está en su firmeza en los valores de pureza y honor junto con el coraje, que saca, para aceptar su cruel realidad.

En definitiva, a Juan de la Cueva le interesa ocuparse de la figura femenina. A diferencia de la ideología común sobre la mujer, que es un ser inferior, un mero objeto en la mano de los hombres para vigilarlo y mandarle, en el teatro Cueva reivindica su derecho de ser igual al hombre, de tener capacidades intelectuales y valores morales, que protegen hasta la muerte. La nueva imagen femenina del autor tiene la valentía, la magnanimidad y el honor, atribuidos a los galanes.

### e) La redimida

El último ejemplo de mujer protagonista de su conflicto dramático es Arcelina, de *La constancia de Arcelina*, cuya historia y trayectoria ha sido diferente de las otras desde el principio. El final que espera esta mujer es, entonces, una variante del final feliz de las demás. Como ya se ha dicho, Arcelina es la autora del crimen y la culpable por la encarcelación de su amado, a diferencia de las otras que son víctimas inocentes de sus cómitres. Lo único que todas las mujeres tienen en común es la empresa de salvar a su amado, hasta el punto de dar su vida por la del galán.

Esta pieza teatral quiere valorizar, no sólo cómo evoluciona la relación amorosa entre dama y galán, sino más bien el carácter, el pensamiento y los sentimientos de la mujer. De hecho, durante toda la obra la atención se fija en la actuación de Arcelina. Al principio, se ve claramente una dama egoísta, celosa y antojadiza, que desea con locura a su amado Menalcio. El amor inicial de Arcelina se define mejor como mero deseo de gozar al galán. Por este motivo, es evidente, según la concepción amorosa de la época, que explica Serés, que Arcelina sufre del *furor* amoroso. Por *furor* o *mania* se entiende la enfermedad de un enamorado, cuando éste se deja arrastrar por la pasión, por el deseo de poseer al amado. El amante sigue un ímpetu sensual, un instinto no racional de gozar a quién se desea. En definitiva, de estos rasgos se reconoce a Arcelina, que está ofuscada por este deseo de conquistar a Menalcio. De hecho, el amor de la dama es el *eros pandemos*, o sea el amor que se limita a satisfacer lo que se siente, que define Platón en el *Simposio* y en el *Fedro*<sup>19</sup>. Así lo expone la misma Arcelina:

ARCELINA dadle amor mi nombre vos,  
pues sabeys mis ansias fuertes (I, vv. 413-414).

Llevada por las pasiones, no duda en eliminar su rival: mata a su hermana. Se convierte en asesina por ser posesiva y celosa de su amado. Es también una egoísta y cobarde, porque una vez asesinada a Crisea, huye al monte para esconderse y así se culpa reo del delito a su amado. Es propio este periodo de

---

<sup>19</sup> Véanse Gamba Corradine, 2006, pp. 289-290 y Serés, 1996, pp. 19-20.

soledad que transforma a la dama. Durante la estancia en el escondrijo, reflexiona sobre su comportamiento y se hace consciente de lo que hizo:

ARCELINA Injusto, y severo amor,  
que me traes a tal extremo,  
que ausente la vida temo,  
porque vivo en tal dolor.  
Que puedo hazer cuytada  
del cielo tan perseguida?  
y del mundo aborrecida,  
y de Menalcio apartada (III, vv. 32-39).  
[...]  
Passo el dia suspirando,  
de ansias y recelos llena,  
rebuelta en mi culpa, y pena,  
la noche en vela llorando.  
Miro (ay sin ventura) al cielo,  
a quien enemiga soy,  
cuentole el mal en que estoy,  
y no hallo en el consuelo (III, vv. 48-55).

La conversión de Arcelina nace del profundo de su alma a través de la meditación, que pudo hacer durante su aislamiento. Expía sus culpas y se arrepiente del crimen cometido. El cambio de Arcelina es voluntario porque es ella misma que se da cuenta del grave error inicial y se redime. Dado que se transforma de impulsiva a reflexiva, de cobarde a responsable, cambia también su sentimiento amoroso hacia Menalcio. El deseo loco del comienzo se convierte en amor verdadero. En el sentido neoplatónico, según cuanto afirma Serés, este impulso, que antepone la satisfacción de los deseos pasionales, se placa y se transforma a través de la racionalidad. El impulso amoroso pasa por el filtro racional: en el intelecto se distingue las intenciones nefandas de las encomiables. La capacidad de discernir permite que la imagen o fantasía del amado no se queda en la memoria del amante en un círculo cerrado, donde se reviven los impulsos vitales de gozarlo, sino se pasa a la parte racional del alma, que permite la vivencia del amado en la memoria del amante a través la contemplación de la belleza del amado. Se trata de una contemplación intelectual, que alaba la imagen del amado para elevarla de su memoria, de manera que el amante pueda reconocerse en el amado y permitir la

transformación de los enamorados. De hecho, Arcelina ve a Menalcio como un ser amado verdaderamente por el hecho de que vive en su alma, lo admira, lo ama, sufre por él y quiere su bien. Por lo tanto, Arcelina es llevada por el amor, aunque ya se trate de un amor “simple”, o sea ya no correspondido. Arcelina ya no es objeto amado por Menalcio, como al principio, y, por eso, podía dejarlo a su destino injusto, sin intervenir en su ayuda. En cambio, ella actúa como una amante verdadera que va a dar su vida para salvar al hombre que ama, como si todavía fuera un amor recíproco. Esto sucede porque se trata de un amor constante de la dama hacia el galán. En el neoplatonismo el amor es constante, se nutre, se lleva adelante, se comparte y se vive con él para llegar a la unión con el amado; sino se trataría de un deseo de gozo. Por el motivo de que en Arcelina siempre vive el amor por Menalcio, aunque al comienzo no fuera un amor puro, es la prueba de la dedición y constancia de la mujer por el amado. Ya en título se anticipa la importancia de la constancia de Arcelina, que se puede entender en dos maneras: la primera porque sigue amando al hombre (constante en el amor); y la otra porque tiene la valentía de encargarse de sus culpas, revelar la verdad y dar su vida para salvar la del amado. En esta acepción se clasifica la constancia con la perseverancia y la tenacidad, que utiliza en su empresa (constante como tenaz). En definitiva, esta mujer se tiene que exaltar por su trayectoria de arrepentimiento y cambio de actitud, que ponen de relieve su voluntad interior de transformación, y se presenta como el ejemplo perfecto de la constancia de las mujeres, siempre fieles y firmes en sus verdaderos amores y luchadoras para defenderlos o alcanzarlos. A diferencia de las demás damas que luchan contra varios obstáculos y salvan a sus amados para conseguir un final feliz junto a ellos, dado que se trata de amores correspondidos, Arcelina lucha contra sí misma, en el sentido de que debe decidir si revelar la verdad con siguiente castigo o dejar morir injustamente a su amado. Por lo dicho hasta ahora, al final de este periodo de soledad y transformación, Arcelina actúa como una amante verdadera porque ante la noticia de la condena a muerte de Menalcio, se encarga de sus responsabilidades:

ARCELINA Yo soy la que di la muerte

a mi hermana, yo seré  
la que muera, pues matè,  
que serà dulce suerte.

Viva Menalcio, yo quiero  
morir, por darle la vida,  
que siendo en esto perdida,  
gloria, y alabança espero.

Veran que no ay inconstancia  
en las mugeres, qual dizen,  
y porque en esto se avisen,  
dare exemplo de constancia (III, vv. 672-683).

Por ello, vuelve a la ciudad para confesar el delito. De hecho, durante el camino reflexiona entre sí y se nota que ya no es la cobarde del principio, que huye temerosa al monte para no ser reconocida, sino es decidida y firme en morir por su amado:

ARCELINA La causa en que voy es justa  
que mi fe, y mi aficion  
dan esfuerço al coraçon,  
que del cierto morir justa.  
Qu'estando en dura cadena,  
la vida del Alma mia,  
para morir este dia,  
mereciendo yo la pena (IV, vv. 145-152).

La ejecución de Menalcio tiene lugar en el mismo sitio del asesinato de su hermana, así que la dama acude al lugar a tiempo para parar el verdugo en su acto. Menalcio se alivia a la merecida intervención de Arcelina. Frente al gobernador, al escribano, al verdugo y al creído reo, Arcelina confiesa la verdad. Por amor ciego hacia el galán, pretendido también por su hermana, mató a Crisea, por lo tanto, es ella la culpable y quien tiene que morir:

ARCELINA Vengo porque amor me llama  
que pague pues yo ofendi  
no Menalcio que está aqui,  
a quien condena la fama.  
Esta es la pura verdad,  
absuelvelo de la instancia,  
muera yo, que mi constancia,  
pone a el en libertad (IV, vv. 313-320).

La razón que la empuja a confesar el delito es por el amor por el joven para que no muera injustamente. Este acto se clasifica como prueba evidente de su constancia, que ella misma antes de salir a la luz dice: “dare exemplo de constancia (III, v. 683)”. Además, es su conciencia interior quien la hace razonar y actuar de tal manera. Arcelina es una dama con valores morales, comparte el concepto de honor, respeto y lealtad. Por eso, no puede no interesarle la situación que se vino a crear por su culpa y comportarse como una fugitiva. Uno de los valores morales que se aprecia en la sociedad, no sólo de la época, incluso hoy, es la honestidad. Como dice Castiglione en el primero capítulo del cuarto libro de *El Cortesano*, la mejor cosa es tener buena arte en decir la verdad en todo. Así diciendo, un individuo no tiene que comportarse diciendo mentiras o actuando de maneras viciosas, sino mostrando las virtudes de sabiduría y lealtad (Castiglione, 1972, p. 45). Mejor ser un hombre honesto y sincero que desleal y mentiroso. Estos valores de la vida cotidiana se representan en las piezas teatrales para mostrar que en base a cómo un individuo actúa, es responsable de las consecuencias de sus actos. En Cueva se nota esta predilección de premiar el bien y castigar el mal, como tenía el humanista italiano Giralaldi. De hecho, añade a Arcelina, que ahora es redimida, el valor de la sinceridad. Confiesa, por lo tanto, el delito y está dispuesta a aceptar cualquier castigo. Esta actuación de la dama es el comportamiento que tiene que asumir un asesino, que se hace cargo de sus culpas. En cambio, el gesto de la dama emerge como “heroico”, si es comparado con la reacción de Menalcio a la noticia de la verdad. El galán quiere que se ejecute a Arcelina por ser fugitiva y culpable de su encarcelación. Reacciona como un cobarde, que desprecia el acto de la dama de salvarlo y el hecho de que Arcelina es consciente que debe pagar por el crimen. En efecto, la dama es firme en querer morir:

ARCELINA es que yo pido la muerte  
vida, porque vivays vos.  
Y pues yo fui la omicida,  
no ay plazos que me aguardar,  
bien pueden executar  
en mi, y a vos dar la vida, (IV, vv. 335-340).

Frente a la prepotencia y la ingratitud del galán, el gobernador decide desterrarlo porque no representa un caballero, que sabe perdonar y reconocer el gesto de lealtad y reconocimiento de Arcelina. Mientras que, por lo que concierne la sentencia de la dama, no se puede ignorar el valor que ha demostrado. Por este motivo, el gobernador delega al padre la decisión del castigo. Incluso en esta obra aparece la figura paterna, que teniendo el mando sobre sus hijas, debe elegir el futuro para ella. Al contrario de las otras obras, donde el padre es vengador y justiciero por defender el honor y el nombre de familia, en este caso actúa como padre benévolo, que conociendo el dolor por una hija muerta, evalúa bien la situación y quiere ser justo. Por ello, salva a su hija de la muerte como acto amoroso entre padre-hija y como acto reconocedor de la constancia demostrada por la mujer. Arcelina, por última vez, declara su firmeza en aceptar cualquier castigo que se decida. Reaccionando así, evidencia mayormente su estado de mujer arrepentida, segura y tenaz, que se encarga de todas sus culpas para rescatarse de la cobardía y arrogancia mostrada al comienzo:

ARCELINA Señor, de mi grave culpa  
te pido humilde perdon,  
conociendo tu razon,  
y que nada me disculpa.  
Mas usando de clemencia  
por quien eres, no por mi,  
muestra tu valor aqui,  
de templança, y de prudencia (IV, vv. 465-472).

Teniendo en consideración todos estos factores, el gobernador decide una sentencia más comprensiva y equilibrada, que tiene en cuenta, por un lado, castigarla porque al fin y al cabo es una asesina, y, por otro, premiarla por haber mostrado constancia y sinceridad en confesar su culpa. Por ello, se lleva Arcelina a un monasterio. Lo que quiere subrayar esta pieza teatral es el comportamiento de la dama, que cambia durante el periodo de soledad por el amor hacia su amado. Por eso, sabe reconocer sus errores y arrepentirse. El cambio de actitud de Arcelina se puede comparar con la conversión de María Magdalena de la tradición bíblica. Cuenta el evangelio de Lucas, que Jesús fue a casa de un fariseo, cuando encontró a una mujer, conocida por todos como la

pecadora. La mujer empezó a lavar los pies de Jesús con sus lágrimas, secarlos con su cabello, besarlos y rociarlos con un óleo perfumado. Por el amor que ha sabido donar y por el hecho de haberse arrepentido de sus pecados, Jesús no la castiga, sino la perdona. La conversión de Magdalena está en el encuentro con Jesús, que se da cuenta de sus errores y, redimida, decide cambiar su vida. De hecho, pasa de una vida de pecado a la expiación y a la santidad. La trayectoria de la Magdalena arrepentida es la misma de la protagonista Arcelina: cometen un pecado, se arrepienten, se convierten y expían sus culpas. El dramaturgo evidencia, entonces, con Arcelina un ejemplo del libre albedrío y de la constancia de la mujer, que a pesar de sus errores, sabe volver atrás y redimirse.

Se debe recordar que *La constancia de Arcelina* es una comedia, que como se ha dicho en la primera parte de este capítulo, se interpreta como una tragedia a *lieto fine*. La innovación de la mezcla entre rasgos de la comedia y de la tragedia llega de la influencia de los italianos en la península ibérica al final del siglo XVI. Además de que se trata de una tragedia revisitada, el esquema de la intriga de esta comedia recuerda la primera novela de las *Ecatommiti* del autor italiano Giraldi<sup>20</sup>. La novela trata de la trama amorosa entre dos hermanas, Frine y Caliene, y dos hermanos, Tito y Talasso. Frine es el objeto amado por Talasso, que desdeña, y sujeto amante de Tito. Éste último ama a su hermana Caliene, pero por el engaño de Frine, se aparta con ella. Caliene, que ama Tito, descubre el engaño y se enfada con la hermana, que contrariada la envenena y mata. Frine da la culpa de lo ocurrido a Tito, que es condenado a muerte. Al final se descubre la verdad. Frine dio muerte a su hermana y paga por sus culpas, mientras que Tito se salva. La intriga amorosa es la misma de la comedia de Cueva, aunque cada personaje encarna una concepción del amor distinta y actúa en consecuencia en base a su pensamiento. Lo que comparten en manera particular las dos obras es el final feliz para los amados culpados inocentemente. En el sentido de que, Tito como Menalcio pasan de la muerte a la vida, gracias a la agnición: se revela que son las mujeres, Arcelina y Frine, las autoras de los crímenes de sus hermanas. Hay un cambio de fortuna, como dice el autor italiano, porque los que esperaban con horror y compasión a la muerte se salvan

---

<sup>20</sup> Véase Ojeda Calvo, 2013, pp. 665-666.

por los verdaderos culpables. Otro rasgo en común entre las dos composiciones es la predicción del fin fatal para el amado desdeñado. En la novela de Giraldi, es el autor mismo quien lo predice, mientras que en la comedia de Cueva, intervienen las almas infernales para recordar al galán aborrecido las historias trágicas por no ser correspondidos. La actuación de una y otra dama es distinta, así como el comportamiento y la actitud que desarrollan. En concreto, Frine actúa contra a su hermana por varias noches porque cada tarde le daba con el engaño una dosis de veneno soporífero, de manera que la hermana durmiera y ella pudiera aprovechar de la noche con su deseado Tito. Cuando Caliene descubre la verdad, Frine la mata con un veneno más potente. Frine engaña más veces a su hermana, antes de matarla, y, por eso, es más malvada que Arcelina, la que no planea ninguna insidia antes del asesinato. Así como Frine nunca se arrepiente de mal hecho a su hermana, mientras que Arcelina hace un camino de redención, que culmina con el arrepentimiento sincero. Otra diferencia está en la concepción amorosa que las dos mujeres encarnan. Lo que Frine siente por Tito es el mero deseo de satisfacer su impulso pasional, mientras que Arcelina pasa del deseo de poseer al galán al amor verdadero y sincero. Este cambio amoroso, que se produce en Arcelina y no en Frine, se debe al recorrido de aislamiento, reflexión y madurez, que hace la dama de Cueva y no la giraldiana, que queda siempre la misma. Por lo tanto, lo que comparten las damas son: el hecho de haber matado a sus hermanas y el hecho de ser rechazadas por sus amados, una vez descubierta la verdad. A pesar de la fuente, que utilizó Cueva, la comedia de *La constancia de Arcelina* es más peculiar que las otras por el motivo de que, a pesar de la intriga amorosa, pone la atención en el aspecto psicológico y cognitivo de la mujer. Todas las mujeres muestran valentía y honor, ella, encima, muestra la lealtad, la constancia en amar y la capacidad de pedir perdón. Al fin y al cabo, las de Cueva son todas protagonistas y heroínas de su conflicto dramático, que de una manera u otra han sabido merecer cada una su final feliz.

### 3.4 APÉNDICE I

#### *Comedia del tutor*

JORNADA I: EL OBJETO DEL DESEO (Sevilla, calle, casa del tutor y a las puertas de la casa de Aurelia; mismo día, sin interrupción temporal; estancia en la secuencia A, redondillas de B-F)

Secuencia A (1-29): El amor de Otavio por Aurelia

Secuencia B (30-164): La opinión del criado Licio sobre este enamoramiento

Secuencia C (165-252): Aurelia deseo vicioso del tutor

Secuencia D (253-316): La advertencia de Licio sobre el tutor

Secuencia E (317-420): La declaración amorosa de Otavio a la dama

Secuencia F (421-588): La despedida del amado

JORNADA II: LA CODICIADA (Salamanca, casa del estudiante; de camino de Salamanca a Sevilla; Sevilla, calle, casa del tutor y a las puertas de la casa de Aurelia; 5 meses después: día y unos días a continuación; tercetos encadenados en la secuencia G, redondillas de H-L)

Secuencia G (589-655): El lamento amoroso de Otavio

Espacio vacío (elipsis temporal: unas horas)

Secuencia H (656-791): La confesión amorosa de Leotacio por Aurelia

Espacio vacío (elipsis temporal: unos días)

Secuencia I (792-879): La acosada

Secuencia J (880-1087): El tutor descubre su pecho por la dama a Licio

Secuencia K (1088-1271): La confesión amorosa de Leotacio por la doncella a Licio

Secuencia L (1272-1383): Licio expone su plan a Aurelia para defenderla de los dos galanes

JORNADA III: LA CREADORA DE FALSAS ESPERANZAS (Sevilla, calle, casa del tutor y a las puertas de la casa de Aurelia; unos días después: día y 10 días después: noche; octava real en secuencia M, redondillas de N-Q)

Secuencia M (1384-1399): Licio empieza a planear la burla

Secuencia N (1400-1479): Plan de Leotacio para encontrar a la dama

Secuencia O (1480-1559): Plan de Dorildo para encontrar a la dama

Espacio vacío (elipsis temporal: diez días)

Secuencia P (1560-1612): El consenso de la dama por actuar la burla

Secuencia Q (1613-1731): El engaño para los salamantinos

Espacio vacío (elipsis temporal: unas horas)

Secuencia R (1732-1752): Aurelia y Licio se ríen

JORNADA IV: LA UNIÓN ENTRE AMANTE Y AMADA (Salamanca, calle; Sevilla, calle y a las puertas de la casa de Aurelia, 11 días después: de día a noche; octava real en la secuencia S, redondillas de T-A1)

Secuencia S (1753-1839): Astropo regresa a Salamanca

Secuencia T (1840-1895): La carta (Otavio avisado de las pretensiones hacia su amada)

Espacio vacío (elipsis temporal: unos días)

Secuencia U (1896-1959): El plan de la burla final

Secuencia V (1960-2015): Licio engaña a Dorildo

Secuencia W (2016-2055): Licio engaña a Leotacio

Espacio vacío (elipsis temporal: unas horas)

Secuencia X (2056-2176): Dorildo se prepara al encuentro: Aurelia como su víctima

Secuencia Y (2177-2232): Leotacio se prepara al encuentro: Aurelia como su premio

Secuencia Z (2233-2279): La burla

Secuencia A1 (2280-2399): Final feliz para los enamorados

### *Comedia del degollado*

JORNADA I: LA AMADA CAUTIVA (Vélez, casa de Arnaldo, casa de Celia y puerto; día y el día a continuación; octava real en la secuencia A y E, redondillas de B-D y de F-G)

Secuencia A (1-144): La dama objeto amado de Arnaldo

Espacio vacío (elipsis temporal: unas horas)

Secuencia B (145-256): Celia objeto amado de Chichivalí

Espacio vacío (elipsis temporal: unas horas)

Secuencia C (257-328): Celia sujeto amante de Arnaldo

Espacio vacío (elipsis temporal: unas horas)

Secuencia D (329-424): La llegada del moro a Vélez

Secuencia E (425-480): La dama, disfrazada de paje, rehén de los moros

Secuencia F (481-552): La alarma de su cautiverio

Secuencia G (553-576): El cautiverio de Arnaldo por ella

JORNADA II: LA DISFRAZADA (Berbería, palacio real y cárcel; día y unos días a continuación; octava real en la secuencia H, redondillas de I-K)

Secuencia H (577-608): La incoronación del Príncipe

Secuencia I (609-840): La presentación al Rey de los cautivos

Espacio vacío (elipsis temporal: unas horas)

Secuencia J (841-920) : Los enamorados juntos en la cárcel

Secuencia K (921-960): El fingido paje es objeto amado por el Príncipe

JORNADA III: LA VIOLACIÓN (Berbería, palacio real y a las puertas del palacio real; una noche con breve interrupción temporal; estancias y redondillas en las secuencias L y M)

Secuencia L (961-1219): Celia, descubierta, es manipuladora del Príncipe

Espacio vacío (elipsis temporal: unos minutos)

Secuencia M (1220-1455): La violación de la dama por el moro y la acusación de Arnaldo por la muerte del moro

JORNADA IV: LA UNIÓN DE LOS ENAMORADOS (Berbería, palacio real y cárcel; mismo día; tercetos encadenados en la secuencia N, octava real en la secuencia O, octava real y redondillas en las secuencias P y R, redondillas en las secuencias Q y S)

Secuencia N (1456-1489): Celia objeto amado y deseado del Príncipe

Secuencia O (1490-1513): La ejecución del amado de Celia se acerca

Secuencia P (1514-1633): La decapitación

Secuencia Q (1634-1681): La falsa muerte de Arnaldo

Secuencia R (1682-1789): La creída viuda

Secuencia S (1790-1977): La amante esperanzada con unión de los amantes

### *Comedia del Infamador*

JORNADA I: LAS PRETENSIONES (Sevilla, casa de Leucino y a lo largo del río; mismo día de mañana a tarde-noche; estancia en la secuencia A, intervalos de octava real y redondillas de B-C)

Secuencia A (1-26): La riqueza de Leucino

Secuencia B (27-338): Eliodora objeto amado y desdeñoso del galán

Secuencia C (339-546): La dama acosada por Leucino y salvada por los dioses

JORNADA II: EL PLAN PARA FORZARLA (Monte Cimerio; Sevilla, mercadería y calle; amanecer y día sin interrupción temporal; tercetos encadenados en la secuencia D, redondillas en las secuencias E, F, G y K, estancia en las secuencias H y L, octava real en la secuencia I, endecasílabos sueltos en la secuencia J)

Secuencia D (1-109): Eliodora víctima de Venus  
 Secuencia E (110-155): El plan para conquistarla  
 Secuencia F (156-173): Comienza el plan  
 Secuencia G (174-181): La venganza de Venus  
 Secuencia H (182-192): El lamento amoroso de Leucino  
 Secuencia I (193-264): Eliodora es el objeto buscado sin sosiego por el infamador  
 Secuencia J (265-364): La dama motivo de conquista  
 Secuencia K (365-492): El intento de conquistarla  
 Secuencia L (493-596): Esquiva a los acosos  
 JORNADA III: LA VIOLACIÓN Y EL ASESINATO (Sevilla, casa de Eliodora; mismo día sin interrupción temporal; octava real en la secuencia M, redondillas en la secuencia N, redondillas y octava real en la secuencia O)  
 Secuencia M (1-16): La dama futura víctima  
 Secuencia N (17-312): El rechazo de la dama al pretendiente  
 Secuencia O (313-536): Asesina por defensa  
 JORNADA IV: DE CRUEL CULPABLE A INOCENTE VENCEDORA (Sevilla, calle y cárcel; día y unos días a continuación; tercetos encadenados y redondillas en la secuencia P, redondillas en la secuencia Q y octava real en la secuencia R)  
 Secuencia P (1-91): La dama víctima del plan mortal del padre  
 Secuencia Q (92-184): La aflicción por el cruel destino de la mujer  
 Secuencia R (185-496): La vencedora virgen y honrada

*Comedia del viejo enamorado*

JORNADA I: LA PROMETIDA (Sevilla, casa de Liboso; Reino Infernal; mismo día sin interrupción temporal; tercetos encadenados en la secuencia A, redondillas en la secuencia B, octava real y redondillas en la secuencia C, estancia en la secuencia D)  
 Secuencia A (1-89): La dama objeto amado por el viejo  
 Secuencia B (90-193): La dama de la conquista  
 Secuencia C (194-592): La manipulación del padre: de prometida de Arcelo a Liboso  
 Secuencia D (593-709): El plan del viejo para conquistarla  
 JORNADA II: LA CODICIADA (Sevilla, casa de Olimpia, calle y casa de Liboso; mismo día; octava real en las secuencias E, I y J, estancia y redondillas en la secuencia F, endecasílabos sueltos en la secuencia G, redondillas en la secuencia H)  
 Secuencia E (1-88): Olimpia: amante y amada de Arcelo  
 Secuencia F (89-236): La confesión de amor de Arcelo  
 Secuencia G (237-318): El desafío entre el viejo y el joven  
 Secuencia H (319-374): El intento de la dama en disuadir al joven de no aceptar este reto  
 Espacio vacío (elipsis temporal: unas horas)  
 Secuencia I (375-597): La dama codiciada  
 Secuencia J (598-793): La dama es el premio del desafío  
 JORNADA III: EL DESAFÍO Y LA EMPRESA (Sevilla, calle y campo; mismo día a continuación; tercetos encadenados en la secuencia K, redondillas en las secuencias L, M y Q, octava real en las secuencias N, O, P y R)  
 Secuencia K (1-22): El rival Arcelo  
 Secuencia L (23-102): El intento de impedir el desafío  
 Secuencia M (103-206): Olimpia manda al paje a vencerlo  
 Espacio vacío (elipsis temporal: unas horas)  
 Secuencia N (207-246): El viejo está listo  
 Secuencia O (247-254): Tentativa fallida del paje

Secuencia P (255-350): El desafío desleal  
Secuencia Q (351-734): La creída viuda asesina  
Espacio vacío (elipsis temporal: unos minutos)  
Secuencia R (735-800): La justicia, el escribano y el padre en búsqueda de Olimpia, Arcelo y Liboso

JORNADA IV: LA VICTORIA DE OLIMPIA (Sevilla, monte y cueva del Cursor; mismo día a continuación; octava real en las secuencias S y V, estancia en la secuencia T, redondillas en las secuencias U y W)

Secuencia S (1-130): Los tres llegan al falso lugar del desafío  
Espacio vacío (elipsis temporal: unas horas)  
Secuencia T (131-152): Dios Imeneo protector de Olimpia  
Secuencia U (153-224): La empresa de la dama  
Espacio vacío (elipsis temporal: unas horas)  
Secuencia V (225-293): La lucha entre Olimpia y la furia  
Secuencia W (294-467): Olimpia vencedora y esposa de Arcelo

#### *Comedia de la constancia de Arcelina*

JORNADA I: LAS AMANTES (Colibre, casa de Fulcino, calle, casa de las hermanas y fuera de la ciudad; día y días a continuación; octava real en las secuencias A, F y G, redondillas en las secuencias B, C y E, estancia en la secuencia D)

Secuencia A (1-104): Las damas amadas y amantes  
Secuencia B (105-136): Una venganza para Arcelina  
Secuencia C (137-328): Las hermanas amantes del mismo galán  
Espacio vacío (elipsis temporal: unos días)  
Secuencia D (329-354): El galán amado  
Secuencia E (355-547): El asesinato de la hermana  
Secuencia F (548-587): El amado encuentra a la dama muerta  
Secuencia G (588-679): La acusación de un inocente

JORNADA II: LA MAGÍA PARA ENCONTRAR A LA DAMA (Colibre, casa del mago Rogerio; día; intervalos de octava real y redondillas en la secuencia H)

Secuencia H (1-449): La magia reveladora de la verdad

JORNADA III: EN BÚSQUEDA DE ARCELINA (Colibre, monte, sendas y calle; 10 días después muerte de Crisea de día sin interrupción temporal; tercetos encadenados en la secuencia I, redondillas en la secuencia L, estancia y redondillas en la secuencia M, octava real de N-O, octava real y redondillas en la secuencia P)

Secuencia I (1-31): El monte  
Secuencia L (32-215): El encuentro entre un pastor y falsa diosa Arcelina  
Secuencia M (216-379): Fulcino en búsqueda de la amada  
Secuencia N (380-443): La muerte de Fulcino por error  
Secuencia O (444-555): La sentencia de ejecución de Menalcio inocente  
Secuencia P (556-683): La noticia llega a Arcelina

JORNADA IV: LA CONSTANCIA DE ARCELINA (Colibre, casa del gobernador y llano; 11 días después muerte de Crisea, de día sin interrupción temporal; octava real en la secuencia Q, redondillas de R-S)

Secuencia Q (1-136): La ejecución  
Secuencia R (137-168): La arrepentida  
Secuencia S (169-520): De culpable a amante verdadera

#### 4. CONCLUSIONES

El sevillano Juan de la Cueva quiso centrar la atención en el papel del personaje femenino en las comedias novelescas, o sea de asunto inventado y amoroso, por ser ejemplo de admiración y aprendizaje para el público. El dramaturgo ya había puesto en claro el objetivo de sus obras teatrales en la dedicatoria, que encabeza la colección de su producción dramática *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo*. En la dedicatoria a Momo, capo de las maledicencias, Juan de la Cueva afirma que la finalidad de su teatro se basa en transmitir un mensaje a los espectadores, además de entretenerlos, para sacar una lección de las actuaciones de los personajes masculinos y femeninos. En general, Cueva quiere mostrar que cada individuo es libre para elegir lo que quiere por su vida y, en consecuencia, de actuar cómo más prefiere, pero, al fin y al cabo, se premia el bien y se castiga el mal. Por este motivo, sus personajes, en manera particular las damas, son modelos sobre los que reflexionar y aprender una moraleja.

En la realidad contemporánea al dramaturgo, sin embargo, la mujer vivía al margen de la sociedad, en el sentido de que no tenía voz en ningún ámbito de la vida social porque todo estaba decidido por y para los varones. Incluso desde el punto de vista personal, el género femenino estaba subyugado a las decisiones de los hombres, o sea al mando paterno, cuando todavía estaban solteras, y al mando del esposo, una vez que se casaban. Por lo tanto, la mujer no tenía libertad ni de acción ni de palabra. Esta constante presencia masculina en la vida de la mujer derivaba de la concepción sobre la figura femenina, considerada intelectual y moralmente inferior al hombre y por eso, más propensa a seducir, a seguir y satisfacer sus impulsos. La preocupación de los padres era, entonces, que las hijas mancharan el honor de la familia, dado que el honor era el cimiento de todo el sistema. Por eso, los padres tenían que evitar este peligro y lo hacía educando a sus hijas conforme las reglas vigentes de la moral y de sumisión al mundo masculino. Por tener mayor control sobre las mujeres, las normas de la sociedad preveían que la mujer dedicara su cotidianidad a la vida doméstica. Tener su casa a punto, realizar las tareas de limpieza, preparar la comida, junto

con la educación y cuidado de los hijos eran las labores comunes a las mujeres de todas las clases sociales. Hay que precisar que las aristócratas junto con las burguesas desarrollaban estas tareas con la ayuda de sus criadas y tenían más tiempo para la lectura, el bordado y sus ocios; mientras que a las campesinas no les quedaban mucho tiempo entre el trabajo en el campo y en casa. La única posibilidad de salir del ámbito familiar era para asistir a los oficios religiosos, adonde podían ir solas; para ir a teatro o fiestas, donde encontraban a otras mujeres, pero todas estaban acompañadas por el padre o por el esposo. En definitiva, la mujer vivía en una situación de dominio al mundo masculino por una cuestión de salvaguardar al honor. Por eso, se educaban a las damas a los valores morales y se elogiaban por su virtud de obediencia, castidad y lealtad hacia el futuro esposo. Si ello era el panorama real de la época, en el teatro se reflejaba de manera igual la posición de la mujer. Es decir que el repertorio de obras de tradición clásica, erudita y popular, que circulaban en el territorio español, esbozaba la figura femenina con un papel secundario, que no tenía una función principal. Su actuación se basaba en conservar el honor, en apoyar y respetar al marido o futuro esposo. Por lo tanto, el teatro desarrolla papeles que reflejan la vida doméstica y conyugal. El personaje femenino está en segundo plano respecto al hombre porque no se le da la misma importancia del papel masculino. El galán es quien actúa y dirige la acción, mientras que la dama actúa en consecuencia a lo decidido por el hombre. Aunque se queje de la situación en la que se encuentra, la dama no se rebela, sino acepta lo que elige el galán para ella. En efecto, en el momento, en que aparece un peligro, que puede manchar o infamar el honor de la mujer o su marido, la culpa recae siempre en la figura femenina, aunque no sea la responsable. Justo o injusto, el fin de la mujer en estos casos era la muerte, a la que tenía que someterse sin quejas. En definitiva, el papel del personaje femenino era secundario y pasivo, dado que actuaba en consecuencia de la actuación de los personajes masculinos, sin tener inventiva propia.

El dramaturgo Juan de la Cueva quiso modernizar sus obras, dando mayor relieve al papel del personaje femenino. La dama se convierte en la protagonista de sus piezas. No pone la atención en la figura de las madres, de las criadas y

de las diosas, sino en la dama común, que pasa de la condición de hija a prometida o esposa de un galán. El tema principal es siempre el del honor, al lado del amor, pero lo que cambia es la actuación del personaje femenino, que participa en primera persona para resolver estas cuestiones. Es la mujer, entonces, con su actitud y actuación quien tiene el mando de cómo se desarrollará la acción dramática. Lo que sorprende en el teatro de Cueva es la presencia de una mujer activa, en el sentido de que es la protagonista de la escena: reflexiona, decide, actúa, lucha, cae, se equivoca, reacciona, se rescata, falla o vence, pero siempre actuando según lo que ella cree mejor hacer, yendo contra hasta incluso a las normas, si es necesario. Por lo tanto, la dama del dramaturgo sevillano se define una "mujer varonil" porque se enfrenta a las circunstancias, tiene el hilo de la situación, cuando en las obras de otros autores suele tenerlo el personaje masculino. Además, la dama comparte el coraje, la valentía, la audacia, la astucia, la inteligencia y el valor moral, que suelen atribuirse a los varones. En definitiva, se presenta el tipo dramático del personaje femenino como una mujer activa, protagonista y varonil, que actúa al igual que un galán por defenderse a sí mismas, por proteger su honor y por salvar su amor verdadero. En la mayoría de las comedias, la defensa del honor nace de la lucha por conseguir el amor. Por lo tanto, el motor de las piezas es el conflicto amoroso. Todas estas damas actúan con el fin de que logren unirse con su amado. La situación inicial de enamoramientos de los amantes se invierte a causa de la intromisión de un tercer o más personajes, que quieren destruir esta relación amorosa porque desean a la misma dama. En este preciso momento, empieza el alejamiento de los amantes y los intentos de la mujer de protegerse a sí misma y de defender el honor por parte de los acosos de los rivales. Se enfrenta a las circunstancias para salvar su amor y mantiene intacta la honra porque la mujer no cede a las pretensiones, no sigue los impulsos irracionales, sino le molesta ser el objeto del deseo lascivo de los acosadores. Todo ello es posible por el hecho de que las mujeres comparten la concepción neoplatónica del amor, o sea se basa en el amor perfecto, correspondido y cree en la transformación y unión de los amantes. El deseo y el impulso pasional no forman parte de esta visión amorosa, dado que son los pilares de la concepción antigua

del amor cancioneril. En el amor neoplatónico, el instinto y el erotismo están vinculados a la procreación y todo tipo de sentimiento está filtrado por el intelecto, por eso, se define este amor como racional. El objetivo amoroso se encuentra en la total fusión de los enamorados, no sólo desde un punto de vista interior que el amado vive en el alma y en la memoria del amante y viceversa, sino también desde un punto de vista externo con la unión de la pareja en el matrimonio. El amor, entonces, es el motivo por el que la dama decide actuar con valentía, astucia e ingenio. En alcanzar su amor, lo que tiene que defender es incluso el honor. Al fin y al cabo, por la lucha hacia el amor y la defensa del honor, el tipo dramático de mujer de Juan de la Cueva en las comedias novelescas es, como ya se ha dicho, una “mujer varonil”, de la que se pueden clasificar tres figuras en especial. La primera figura es la esposa fiel, como la define Marc Vitse, en cuanto la dama saca fuerza y valentía, a pesar de las circunstancias adversas, para salvar a su amado y unirse con él. La firmeza en el amor y la voluntad en conseguirlo no impiden que las damas actúen con astucia para lograr lo que quieran. De hecho, la valiente Celia utiliza el ingenio por salvarse de los moros porque se disfraza de paje; muestra fidelidad a su amado por rechazar los acosos de los pretendientes; se mantiene firme hacia el amado incluso cuando pareciera estar muerto; esboza la fuerza de una amante verdadera dispuesta a todo por verlo vivo y, en fin, se premia por su prueba de fidelidad en no ceder y por su amor constante en su amado. Otra representante es la firme Olimpia, que sufre por amor, quejándose del destino adverso, pero tiene la valentía de rebelarse a la voluntad paterna, muestra astucia por engañar a sus seductores, se venga de ellos por el mal hecho a su amado matándolos, muestra crueldad y al mismo tiempo compasión por quererse matar a ella misma, saca fuerza ante la noticia de que su amado está vivo y que ella sola puede salvarlo. Por él, se aventura y logra vencer: libra a su amado y merece un final feliz por la valentía en ir contra todo y todos por salvar y casarse con su querido. El último ejemplo de esta figura femenina de esposa fiel se encuentra en la bella Aurelia. Firme en su amor, queda casta y honrada hasta el final, rechazando con destreza y prontitud a los acosos continuos de los pretendientes. A diferencia de las otras, su valentía se muestra en la resistencia

a los acosos, al rechazo de los pretendientes y en seguir esperanzada en su amado, dado que la verdadera astucia es interpretada por el criado que la ayuda en su conflicto dramático para llegar a la unión con su galán.

El segundo tipo dramático de mujer varonil que se desarrolla es la discípula de Diana, según la acepción de Vítse. Esta mujer rechaza cualquier tipo de relación amorosa con los hombres, porque considerada como una forma de sumisión al mundo masculino. Por este motivo, son damas esquivas y desdeñosas en las situaciones de enfrentamiento con los galanes. La defensa de la castidad y del honor son las razones de vida de estas damas, que llegan hasta incluso a matar con tal que no sean acorraladas y violadas por los varones. El ejemplo más representativo, como se nota en el análisis, es Eliodora, la mujer virgen y honrada, que escapa del infamador y alcanza la gloria de modelo de pureza.

La última representante de mujer varonil es la figura de la pecadora arrepentida. A diferencia de las otras, esta dama no debe luchar contra enemigos, ni debe defender su honor de los acosos, ni mostrar fuerza por vencer al personaje malvado. En este caso, es ella quien acosa, quien se equivoca, quien comete pecados y quien mata. Por ello, lo que se alaba a esta mujer es el grado de arrepentimiento, la capacidad de volver atrás para pedir perdón. Al fin y al cabo, se reconocen la sinceridad y la lealtad de la dama. En la comedia del sevillano, este tipo de mujer se presenta en Arcelina, la cobarde dama que mató a su hermana por celos y que se responsabiliza después, una vez arrepentida del asesinato cometido. El factor del que procede esta redención nace del amor por un galán y de su consciencia. Lo que se demuestra es que por muy cruel que fuera la doncella, supo regresar por el camino de la justicia y de la honestidad. Por esta razón, esta dama no debe acusarse de ser sólo una pecadora, sino más bien debe considerarse incluso por su otro lado de ser una redimida.

En general, el tipo dramático de mujer que Juan de la Cueva crea en sus comedias es una dama activa, audaz e totalmente involucrada en las escenas. Al dramaturgo se le concede desarrollar esta "mujer varonil" por el hecho de que la actuación valiente de la dama es para un buen fin, o sea la defensa del honor.

Con la excusa de salvaguardar el honor, Juan de la Cueva muestra damas fuertes, astutas y valientes. Al mismo tiempo, el dramaturgo quiere que el público se dé cuenta de un mensaje implícito, o sea que, detrás la actuación de la dama para defender el honor, se observe las muchas cualidades que tiene una mujer, pues puede enfrentarse a una situación cualquiera como un hombre y puede estar a la par de un varón porque no le faltan ni valores ni habilidades. Sin embargo, la consistencia de la mujer que el dramaturgo quiere mostrar debe considerarse sólo en relación a la defensa del honor, porque si no hubiera sido por esta razón, no se le podría haber dado más importancia a la mujer que al hombre. Esto se explica por el hecho de que en la sociedad las mujeres todavía eran consideradas con capacidades inferiores al género masculino y, por lo tanto, vinculadas y sumisas a las decisiones de los hombres.

La gran atención que Juan de la Cueva pone en el papel de las damas hace reflexionar sobre el hecho de que puede haberla heredado de su formación clásica, con el estudio de las obras de Séneca. Dado que el dramaturgo tomó la técnica de componer tragedias del senequismo, puede ser que tomara también el interés por el personaje femenino. Esto porque el filósofo latino dio a sus tragedias el nombre de la protagonista principal de la pieza, como por ejemplo *Medea* o *Fedra*, porque era la mujer quien tenía las riendas de la situación. Lo mismo hace el dramaturgo sevillano, es decir, da mayor relieve a la mujer protagonista de sus comedias, aunque una sola comedia lleve en el título el nombre de su dama, o sea *La constancia de Arcelina*. Por lo tanto, se supone que Cueva tomó como fuente la tradición clásica, que revisitó después para crear su obras teatrales. Como el dramaturgo sevillano, también el autor italiano Giraldis, alias Cinzio, tuvo una formación clásica y era buen conocedor de Séneca. El tratadista ferrarés asumió del autor latino, además de varias enseñanzas, el interés por crear tragedias en torno al personaje femenino y de las que llevan el nombre. Tanto Cueva como Giraldis defendieron a las mujeres de la superficial visión estereotipadas por la sociedad para darle mayor relieve no sólo en el teatro, sino también en la vida real. En efecto, estos dramaturgos produjeron obras, cuyo personaje femenino mostraba una personalidad propia y compleja. La atención cae sobre la dama, aunque no esté presente físicamente

en la escena se hace siempre referencia a ella, porque es el eje en torno al que se construye el conflicto dramático. Otros autores contemporáneos a Cueva empezaron a dar mayor protagonismo a la mujer, pero cada uno con connotaciones distintas. Por ejemplo, Rey de Artieda presenta el papel femenino como fundamental en el desarrollo de su tragedia, dado que es la protagonista de la intriga amorosa; Cristóbal de Virués crea unos tipos de mujer activa y astuta, que quiere sustituirse o llegar a obtener la misma consideración de un hombre; Calderón de la Barca produce varios modelos femeninos, que por mucho que intenten no llegan a superar la sumisión del hombre desde el punto de vista social, pero vencen desde un punto de vista personal; Lope de Vega presenta unos tipos diferentes de mujeres, entre ellas cabe destacar la dama donaire: la mujer disfrazada de varón que tiene el hilo de las situaciones. Algunos autores de las comedias del Siglo de Oro intentan, entonces, crear un nuevo papel para la figura de la mujer, produciendo obras más originales y modernas. Entre autores a favor de la modernización y otros todavía ligados a la tradición, Juan de la Cueva presenta una innovación porque da al personaje femenino total dominio en la puesta en escena de las comedias. En efecto, los autores citados arriba dan así importancia a las mujeres, pero son protagonistas de tragedias, como hacía los clásicos, mientras que la novedad de Cueva es poner en relieve a la dama de sus comedias, género teatral de menor relevancia respecto a la tragedia. Desde la antigüedad se ensalza la tragedia por sus personajes históricos o mitológicos, reyes, príncipes o soldados, que llevan a cabo empresas de guerra o de sucesión al trono derrotando a los enemigos; mientras que se daba menor importancia a los personajes cómicos, o sea galanes, damas, criados, rufianes o alcahuetas. Lo que quiso exaltar Cueva fue el personaje femenino de las comedias. En concreto, en sus obras el dramaturgo va modelando con la actuación de las damas la creación de verdaderas heroínas cómicas. No son hijas consentidas de varones burgueses, sino más bien son damas guerreras, que van contra la voluntad paterna para elegir a su esposo y luchan para conseguirlo. Estas mujeres rompen las reglas impuestas por la sociedad, como la que las doncellas no debían ocuparse de cuestiones del honor y la que debían someterse sin protestar a las decisiones masculinas,

porque ellas, al contrario, actúan en total libertad. Las damas de Cuevas son, entonces, heroínas vencedoras de sus empresas amorosas.

La intención de Cueva es destacar la mujer de la concepción común, que ve al género femenino inferior al masculino, por subrayar la densidad propia y la personalidad irrepetible de cada dama. El mayor protagonismo que da a la mujer contribuye a reivindicar la visión y la posición de la mujer en la sociedad real, mostrando que puede tener una postura más activa y ser participe en las cuestiones, tanto públicas como privadas, reservadas en aquel periodo sólo a los hombres. El interés de Cueva, así como de otros sus contemporáneos, por el papel de la figura femenina nace por rescatar a la mujer de la visión general de inferioridad, difundida a través del sistema social vigente. Esta defensa de la dama deriva de la consideración, que estos autores tienen sobre los seres humanos, o sea creen en la igualdad entre mujeres y hombres. Por lo tanto, quieren mostrar que incluso la mujer es un individuo completo y complejo igual que un varón y, por ello, sabe cómo actuar y cuidar de sí misma. De hecho, se atribuye a las damas rasgos fuertes de naturaleza masculina y el total mando del desarrollo del conflicto dramático. El papel principal que Juan de la Cueva da a la figura femenina en las comedias no le fue prohibido por dos razones: la primera es que las damas intervienen en defensa del honor, un motivo digno de la participación activa de la mujer; la segunda es que el personaje masculino está imposibilitado de solucionar las cuestiones por varios motivos y, en consecuencia, el mando de la acción pasa a la dama. De hecho, la mujer tiene libertad de actuación, en el sentido de que no actúa en relación a lo decidido por el hombre, sino decide de iniciativa propia cómo proceder. En cambio, Cueva no podía tomar este protagonismo por convertirlo en la bandera de independencia femenina por luchar contra otras adversidades, como contra el abuso de poder de los hombres, contra la sumisión a este mundo masculino y contra la total obediencia a las reglas hechas a medida de los varones. Todo ello no era posible porque en la sociedad la mujer no adquiere mayor consideración y tampoco mayor importancia entre el género masculino.

En conclusión, Juan de la Cueva crea un nuevo modelo de mujer protagonista e ingeniosa, que tiene las riendas de la situación y encuentra la

solución para arreglar las cuestiones de honor y de amor. Por este motivo, merece el reconocimiento de valores y cualidades varoniles. Este nuevo papel que Cueva atribuye a la mujer en el teatro quiere ser, incluso, un modelo de aprendizaje para la sociedad a él contemporánea, de manera que la mujer no quede un objeto manipulado por el hombre y una figura pasiva, que vive a la sombra del varón. Aunque en la vida real contemporánea al dramaturgo la mujer no llegue a obtener ninguna consideración por parte de los hombres, Juan de la Cueva con su teatro quiso dar voz a las mujeres y hacerlas oír a todo el mundo. En sus comedias novelescas, la atención cae sin dudas en su nuevo personaje femenino: una activa, astuta, ingeniosa y guerrera dama. Tal como las tragedias clásicas se recuerdan por la fama de sus héroes, las comedias de Juan de la Cueva se recuerdan por la gloria de sus heroínas.

## BIBLIOGRAFÍA

BATAILLON, Marcel, «Unas reflexiones sobre Juan de la Cueva», en *Varias Lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 206-213 (trad. al cast. "Simples reflexions sur Juan de la Cueva").

BIRRIEL, Margarita, «Mujeres y género en la España del Siglo de Oro», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, eds. Martínez Berbel, Juan Antonio; Roberto Castilla, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 57-79.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI», en *La Comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995a, pp. 131-144.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Pedro Saldaña, Diego de Vera y el corral de "Las Atarazanas" en Sevilla», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, eds. Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería, 1995b, pp. 61-70.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Acerca de la ubicación del corral de las Atarazanas», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 67-87.

BURGUILLO LÓPEZ, Javier, «Notas sobre la edición del teatro de Juan de la Cueva», *Incipit*, 32-33, 2012-2013, pp. 19-44.

BURGUILLO LÓPEZ, Javier, *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010 (Tesis doctoral inédita dirigida por Miguel M. García Bermejo-Giner).

CANET VALLÉS, José Luis, «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII organizado por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia*, eds. Teresa Ferrer Valls y Manuel Vicente Diago Moncholí, Valencia, Universitat de Valencia, 1991, pp. 79-90.

CANET VALLÉS, José Luis, «La comedia humanística española y la filosofía moral», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1994*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995, pp. 175-187.

CANET VALLÉS, José Luis, «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 109-120.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel, «Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva», *Archivum: Revista de la facultad de filología*, 19, 1969, pp. 127-147.  
[www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/886222.pdf](http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/886222.pdf)

CASTIGLIONE, Baltasar, *El cortesano*, ed. Juan Boscán, Madrid, Compañía General de Artes Gráficas, 1930.

CASTIGLIONE, Baltasar, *El cortesano*, ed. Dña. Teresa Suero Roca licenciado en Filosofía y Letras, Barcelona, Editorial Bruguera S. A., 1972.

CUEVA, Juan de la, *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917, vols. 2.

CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético*, ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.  
[www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/ejemplar-poetico--0/html/](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/ejemplar-poetico--0/html/)

CUEVA, Juan de la, *El infamador, Los siete infantes de Lara, Ejemplar Poético*, edición, introducción y notas de Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1924.

CUEVA, Juan de la, *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*, edición, introducción y notas de Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo y José Antonio Raynaud, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura (Cuaderno escénico 15), 2008.

CUEVA, Juan de la, *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. Comedia del degollado*, ed. Juan Matas Caballero, León, Universidad de León, 1997.

CUEVA, Juan de la, *Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva. Dirigida a Momo*, Sevilla, Ioan de León, 1588.

DIAGO MONCHOLÍ, Manuel, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*, 50, 1990, pp. 41-65.

FERRER VALLS, Teresa, «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en *Historia del teatro español. I*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 239-267.

FROLDI, Rinaldo, «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XX jornadas de teatro clásico*, eds. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Ciudad real UCLM-Festival de Almagro, 1999, pp. 15-30.

GAMBA CORRADINE, Jimena, «Hacia una lectura de la teoría neoplatónica del amor en *La Galatea*», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8, 2006, pp. 285-313.  
[www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/download/7903/8547](http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/download/7903/8547)

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, «Una poética subliteraria en el siglo XVII», *UNED. Revista*, 21, 2012, pp. 501-524.

GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa; FOLGUERA CRESPO Pilar; ORTEGA LÓPEZ Margarita; SEGURA GRAIÑO Cristina, *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Editorial Síntesis, S. A., 1997.

GIRARD, René, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Nuovo Portico Bompiani, 1981.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 6-7, 1995, pp. 41-70.  
[www.dspace.uah.es/dspace/handle/10017/4530](http://www.dspace.uah.es/dspace/handle/10017/4530)

GREIMAS, Algirdas Julien, *Semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Roma, Meltemi editore srl, 2000.

HERMENEGILDO, Alfredo, «La tragedia de Perez de Oliva a Juan de la Cueva», en *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Editorial Gredos, 2003, vol. 1, pp. 475-500.

LÓPEZ FONSECA, Antonio, «Teatro y tradición clásica a fines del siglo XVI: Juan de la Cueva y la "tragedia del horror"», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 2, 34, 2014, pp. 283-313.

MATAS CABALLERO, Juan, «El personaje femenino en el teatro de Juan de la Cueva», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*

(AISO) (*Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*), eds. María Cruz García de Enterría, Alicia Cordóu Mesa, 1998, vol. 2, pp. 1023-1032.

MATAS CABALLERO, Juan, «Introducción», en Juan de la Cueva, *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. Comedia del degollado*, ed. Juan Matas Caballero, León, Universidad de León, 1997, pp. 11-132.

MENON, Laura, *El amor en las églogas dramáticas profanas a principios del siglo XVI*, Venecia, Università Ca'Foscari Venezia, 2011-2012 (*Tesi di Laurea Magistrale*, dirigida por María del Valle Ojeda Calvo y Pier Mario Vescovo).

OJEDA CALVO, María del Valle, «Apuntes sobre Giraldo Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI», *Critica Letteraria*, 159-160, 2013, pp. 645-673.

OJEDA CALVO, María del Valle, «La comedia urbana del primer Lope de Vega y los modelos cómicos italianos: *El mesón de la corte*», en *A un apasionado por Lope de Vega. Jornadas de estudios teatrales dedicadas a Stefano Arata*, ed. Marcella Trambaioli, Pescara, Università degli studi di Chieti-Pescara, 2006, pp. 121-138.

OJEDA CALVO, María del Valle, «Perspectivas de estudio del teatro del último tercio del siglo XVI», *Edad de Oro*, 30, 2011a, pp. 207-245.

OJEDA CALVO, María del Valle, «Poetas y farsantes: el dramaturgo en los inicios de la comedia nueva», en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, eds. Manfred Tietz, Marcella Trambaioli y Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011b, pp. 291-303.

OJEDA CALVO, María del Valle, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento. Primera parte*, Roma, Bulzoni Editore, 2007.

OLEZA SIMÓ, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del siglo XVI», en *Teatro y Prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, eds. Joan Oleza Simó, Josep Lluís Sirera Turó, Julio Alonso Asenjo, Josep Lluís Canet Vallés, Manuel V. Diago Moncholí, María Teresa Ferrer Valls, María del Carmen García Santosjuanes, Ricardo Rodrigo Mancho, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 1984, pp. 9-41.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Editorial Ariel, 2007.

REYES CANO, José María, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Sevilla, Excma Diputación Provincial, 1980.

REYES CANO, José María, «Documentos relativos a Juan de la Cueva: nuevos datos para su biografía», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 106, 64, 1981, pp. 107-138.

REYES PEÑA, Mercedes de los; BOLAÑOS DONOSO, Piedad; MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio; OJEDA CALVO, María del Valle; RAYNAUD MONTERO, José Antonio; SERRANO AGUILÓ, Antonio; TORÁN MARÍN, Rafael, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura (Cuaderno escénico 9), 2004.

REYES PEÑA, Mercedes de los; OJEDA CALVO, María del Valle y RAYNAUD, José Antonio, «Introducción», en Juan de la Cueva, *El príncipe tirano. Comedia y tragedia*, eds. Mercedes de los Reyes Peña, María del Valle Ojeda Calvo, José Antonio Raynaud, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura (Cuaderno escénico 15), 2008, pp. 11-128.

REYES PEÑA, Mercedes de los; OJEDA CALVO, María del Valle y RAYNAUD, José Antonio, «Una propuesta de segmentación de la estructura dramática: análisis de la Comedia de I tutor de Juan de la Cueva», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 229-258.

ROMERA PINTOR, Irene, «De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer...el teatro de Giraldo Cinzio», en *La mujer de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, eds. Irene Romera Pintor y Josep Lluís Sirera, Valencia, Universitat de Valencia, 2011, pp. 275-292.

ROMERA PINTOR, Irene, «Dos heroínas giraldianas frente a frente: Euphímia y Epítia», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX. Actas del simposio internacional celebrada en Valencia, 21-22 de noviembre de 2005*, eds. Irene Romera Pintor y Josep Lluís Sirera, Valencia, Universitat de Valencia, 2006, pp. 39-54.

SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori), 1996.

SIRERA, Josep Lluís, «La mujer fuerte en el teatro español del XVI: entre admiración y la condena», en *La mujer de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, eds. Irene Romera Pintor y Josep Lluís Sirera, Valencia, Universitat de Valencia, 2011, pp. 293-304.

SUERO ROCA, Teresa, «Estudio Preliminar», en Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, ed. Teresa Suero Roca, Barcelona, Editorial Bruguera S. A., 1972, pp. 11-46.

VESCOVO, Pier Mario, «Le bugie con le gambe lunghe (Alarcón, Corneille, Goldoni)», en *Rivista di letteratura teatrale*, 2, 2009, pp. 9-30.

VITSE, Marc, «En defensa de Serafina», en *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica*, *Actas de II coloquio del Aula-Biblioteca "Mina de Amescúa" celebrada en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y 4 estudios clásicos sobre el tema*, eds. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1998, Colección Feminal, pp. 505-555.

VITSE, Marc, «Teoría y géneros dramáticos», en *Historia del teatro español, I, De la Edad Media a los Siglos de Oro*, eds. Madroñal Durán, Abraham; Urzáiz Tortajada, Héctor, Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 743-745.

VITSE, Marc, «Apuntes para una síntesis contradictoria», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios Sobre Teatro Español (Toulouse, 16-17 nov. 1978)*, Toulouse-Le Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail/France-Ibérie Recherche, 1979, pp. 153-162.

VITSE, Marc, «Le système des personnages», en *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, UTM, 1988, pp. 283-306.

WALTHAUS, Rina, «Gender, revalorización y marginalización: la defensa de la mujer en el siglo XV», en *Actas do IV congresso da associaço hispânica de literatura medieval. Lisboa (1-5 Outubro 1991)*, eds Aires A. Nascimento y Cistina Almeida Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmos, 1993a, vol. IV, pp. 269-274.

WALTHAUS, Rina, «Mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virúes», *Foro Hispánico (La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Amsterdam/Atalanta), 5, 1993b, pp. 71–90.

WALTHAUS, Rina, «Mujer, honor y violencia: el tema de Virginia en el drama español del siglo de oro», *Studia Aurea. Actas del III congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, eds. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Madrid-Frankfurt-Navarra-Toulouse, Iberoamerica-Verveurt-Universidad de Navarra (GRISO) – Universidad de Toulouse-Le Mirail (LEMSO), 1996, vol. II, pp. 423-428.