Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Lingue e letterature europee, americane
e postcoloniali

Tesi di Laurea

Las figuras mitológicas y alegóricas en el teatro de Juan de la Cueva

Relatore
Ch. Prof. Maria Del Valle Ojeda Calvo

Correlatore
Ch. Prof. Laura Agar Paz Rescala

Laureanda
Carla Becci
Matricola 888250

Anno Accademico
2021 / 2022

LAS FIGURAS MITOLÓGICAS Y ALEGÓRICAS EN EL TEATRO DE JUAN DE LA CUEVA

Índice

0. INTRODUCCIÓN pag. 1

1. JUAN DE LA CUEVA: VIDA, TEATRO E INFLUENCIAS DEL AUTOR pag. 3
1.1 Juan de la Cueva y el teatro de su tiempo pag. 3
1.1.1 Elementos biográficos pag. 3
1.1.2 El teatro finisecular pag. 8
1.2 El teatro de Juan de la Cueva pag . 13
1.3 La influencia de Séneca y de Giraldi Cinzio en el teatro de Juan de la Cueva pag. 23
1.3.1 Séneca pag. 24
1.3.2 Giraldi Cinzio pag. 26

2 LAS FIGURAS MITOLÓGICAS Y ALEGÓRICAS EN LAS COMEDIAS DEL *INFAMADOR, EL VIEJO ENAMORADO* Y *LA CONSTANCIA DE ARCELINA* pag. 29
2.1 *Infamador* pag. 32
2.2 *El viejo enamorado* pag. 39
2.3 *La constancia de Arcelina* pag. 46

3 EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LAS TRES COMEDIAS pag. 51
3.1 La función estructural de las figuras mitológicas y alegóricas en las comedias del *Infamador, El viejo enamorado* y *La constancia de Arcelina* pag. 51
3.1.1 *Infamador* pag. 52
3.1.2 *El viejo enamorado* pag. 58
3.1.3 *La constancia de Arcelina* pag. 62
3.2 El coro de la tragedia clásica y clasicista y su influencia en la estructuración de las obras pag. 65

4 CONCLUSIÓN pag. 70
Apéndice pag. 73
Bibliografía pag. 103

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es descubrir si existe una conexión entre las figuras mitológicas y alegóricas de Juan de la Cueva y los coros en las tragedias de Séneca y Giambattista Giraldi Cinzio. A partir de este asunto se han seleccionado como obras de investigación tres comedias del autor sevillano, que suponen la presencia de personajes alegóricos y mitológicos: *El Infamador*, *El viejo enamorado* y *La constancia de Arcelina*. Mientras se han tomado como tragedias de referencia la *Medea* de Séneca y el *Orbecche* de Cinzio.

Para empezar la investigación, se han analizado las obras de Cueva utilizando como método de estudio la segmentación de dichas piezas en tablas, que se han reportado en el apéndice de este trabajo. A través de la segmentación, se ha podido verificar si las figuras alegóricas y mitológicas de Cueva tenían una ubicación particular dentro de las tres obras. Para ello, se han sistematizado los datos en tablas por cada una de las jornadas de las citadas piezas, según los siguientes criterios: el espacio dramático, el tiempo dramático, las macros secuencias, la versificación, la acción y los personajes. Una vez analizadas de forma detallada las comedias y sus personajes, se ha pasado al estudio de las tragedias, con un particular enfoque sobre el personaje del coro, registrando sus apariciones e intentado comprender su función.

Este trabajo preliminar se ha concretado en los siguientes tres capítulos. En el primer capítulo se presentan las nociones fundamentales sobre el autor y el contexto cultural que ha contribuido a su formación personal y literaria. Se describe el panorama teatral del siglo XVI, con particular atención sobre las innovaciones introducidas en los años 80 e inspiradas por Cinzio. En la última parte del capítulo, se retoma la figura de Cinzio y se muestra la repercusión que su obra tuvo en las de Cueva, esto después de estudiar la influencia de Séneca en el dramaturgo sevillano. Sucesivamente, en el segundo capítulo se recorren las tres comedias de Cueva describiendo las funciones de los personajes alegóricos y las funciones de los personajes mitológicos.

Por último, en el tercer capítulo se aborda el estudio comparado entr e las comedias y las tragedias, señalando las varias semejanzas entre ellas. Primero se analiza si la presencia de cada una de las figuras mitológicas y alegóricas de Cueva supone una función de tipo estructural, es decir si su presencia sirve para justificar cambios de personajes, lugares o tiempo entre dos secuencias o dos jornadas. Después se considera si esta función de tipo

estructural tiene raíces en las tragedias de Séneca y de Cinzio. En particular, se reflexiona sobre la posibilidad de que se asemeje a la del coro. Por lo tanto, se estudian los diferentes coros y sus funciones. Al final comparando las dos tipologías de personajes se ha podido decir que, de alguna forma, las figuras mitológicas y alegóricas pueden tener la misma función del coro en las tragedias y que esta función es de tipo estructural.

1 JUAN DE LA CUEVA: VIDA, TEATRO E INFLUENCIAS DEL AUTOR

En este primer capítulo se presentará la figura de Juan de la Cueva, uno de los dramaturgos más representativos de su época. Inicialmente, se hará un recorrido por su vida y se pondrá el acento en algunos acontecimientos fundamentales que le afectaron como autor. Después de haber analizado los datos biográficos más destacables, se pasará a la descripción del teatro de su tiempo, tomando en cuenta el teatro del siglo XVI, más precisamente las décadas que van de los años 40 a los años 80. En segundo lugar, se investigará la obra dramática del poeta y, a través de sus piezas, se mostrarán las características de su teatro, características que llegaron a ser un terreno fértil para el formulación de la Comedia Nueva. Al final, con motivo de satisfacer el objetivo de esta tesis se trazarán los elementos de influencias aportados por las tragedias de Séneca y de Giambattista Giraldi Cinzio en la producción literaria de nuestro autor.

1.1 Juan de la Cueva y el teatro de su tiempo

1.1.1 Elementos biográficos

Juan de la Cueva fue un poeta y dramaturgo del Siglo de Oro español, escribió sonetos, églogas, elegías y también poemas en octava rima, pero su éxito se debe a su obra dramática, gracias a la cual fue considerado un antecesor del mismo Lope de Vega[1].

La fecha exacta del nacimiento de Juan de la Cueva se desconoce, solo se sabe que nació en 1543 y fue uno de los nueve hijos del doctor Martín López, letrado de la Inquisición hispalense de Sevilla y de la aristócrata Juana de la Cueva.

A pesar de falta de informaciones precisas sobre su nacimiento, a través de algunos documentos, se descubrió que fue bautizado el 23 de octubre del mismo año en la Iglesia de Santa Catalina de Sevilla, ciudad con la cual, durante toda su vida, tendrá una relación de *odi et amo*. Pasó toda su infancia en la calle de la Alhóndiga, en la casa familiar, en la colación de la misma iglesia. Muchas de las cosas que se saben sobre su familia, las contó él en las octavas de su obra *Historia y sucesión de la Cueva*, publicada en 1604.

El poeta no fue el único que habló de sí mismo, incluso Cervantes en *«Canto de Calíope»* de *La Galatea* lo citó. Un aspecto interesante que se nota en la obra de Cervantes

[1] El trazamiento de la biografía de Juan de la Cueva se basa en diferentes libros y artículos entre los cuales destacan: Juan Matas Caballero, *Biografía de Juan de la Cueva*, www.cervantesvirtual.com; Javier Burguillo López, *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, Salamanca, 2010, pp.31-46; Miguel Ángel Pérez Priego, *Juan de la Cueva*, www.dbe.rah.es.

es que él se refiere al sevillano como “Juan de las Cuevas” entonces nos da noticias de que nuestro autor se conocía con dos apellidos distintos. A pesar de esto, en el presente trabajo se utilizará la forma de su apellido más difundida “de la Cueva” y con la cual aparece en la edición del 1588 de su obra *Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueua*; edición de referencia para la escritura del presente estudio.

Volviendo a su vida, Juan de la Cueva pudo haber sido discípulo del humanista Juan de Mal Lara (1526-1571), conocido erasmista, a quien dedicó el soneto *Detened la soberbia, padre Eolo*. En la academia de Mal Lara, Cueva adquirió una formación humanística, en particular se centró en el estudio de la tradición clásica, de la poesía latina, y de la tradición italiana, desarrollando paralelamente un interés por el ambiente cultural sevillano, donde dio sus primeros pasos como intelectual.

En 1571 Mal Lara falleció, dejando un vacío cultural en la vida de Juan, colmado por su concuñado Diego Girón. Enseguida, Girón se convirtió en el preceptor del poeta y su figura fue tan incisiva que el poeta le dedicó el soneto *Bien puedes padre Betis generoso*. Además, es muy probable que Cueva, en este periodo, se aficionara al ambiente humanista de las casas de Francisco Pacheco y de Juan Arguijo, compartiendo con ellos ideales tanto estéticos como idealistas. De hecho, parece que ese *milieu* influyó mucho en el gusto literario del poeta que, entre 1560 y 1574, compuso su primer cancionero petrarquista dedicado a una dama que se cree ser Felipa de la Paz. En sus versos Cueva dijo haber conocido, en 1567, a *Felice* o *Felicia,* una joven que inspiró una buena parte de su poesía amorosa. Sin embargo, se sabe que este amor nunca fue correspondido y tampoco es seguro de que existiera verdaderamente más allá de la lírica, dado que la mujer siempre se connota, según el modelo petrarquista de la *donna angelicata* y se dan muy pocos detalles personales sobre ella.

Dejando a su espalda el amor, con 31 años, en septiembre de 1574 se trasladó a Nueva España con su hermano Claudio. A partir de este momento, su vida y la de su hermano se desarrollaron paralelamente muy probablemente a causa de sus estrecheces económicas. Claudio (1551-1611), bachiller en cánones, abandonó la península y se fue al otro lado del mar, dado que había obtenido una media ración en la catedral de México y lo nombraron también Inquisidor Apostólico y Arcediano de Guadalajara. De la carrera religiosa de Claudio nos da noticias Juan en la canción que le dedica *Al Doctor Claudio de la Cueva, Inquisidor Apostólico, habiéndole dado el Arcedianato de Guadalajara en las Indias de la Nueva España*. Conocemos mucho de la vida del autor gracias a sus escritos, en particular gracias a algunas epístolas. De hecho, durante su permanencia en la capital novohispana,

Cueva escribió una epístola poética *Al maestro Diego Girón* donde le explica las motivaciones de su viaje a las Indias. De sus palabras se dice "libre de querella", "aquí la invidia no hará su officio", "aquí no sufriré la triste afrenta", se entiende así la necesidad del poeta de salir de Sevilla, de abandonar las malquerencias de la vida literaria peninsular, en particular del ambiente intelectual sevillano, aunque fue la cuña donde el poeta se formó.
Como se apuntó al inicio de su biografía, la relación entre el poeta y Sevilla fue una relación de odio y amor, de hecho, después de haberla criticada en sus epístolas, de la Cueva quiso volver y, al final de 1574, pidió un permiso para regresar a la ciudad andaluza y se le concedieron un año más tarde, en diciembre de 1575. Lo raro es que de la Cueva no utilizó este permiso hasta el verano de 1577. Aún hoy la crítica desconoce las motivaciones que le retuvieron en las Indias, dos años más. Otra vez se puede contar con las palabras del autor que en el poema "Alegre sin cuidado, en dulce canto" afirma que "los alegres placeres han huido", por lo que se podría pensar que se había cansado de vivir en Nueva España y empezara a sentir nostalgia por su tierra natal. La nostalgia no fue suficiente porque esperó dos años más para regresar a España, hasta el verano de 1577, dejando en el Nuevo Mundo a su hermano Claudio, aun en las intrigas y litigios por ascender en la carrera eclesiástica.

La estancia en América dejó una huella muy importante en la vida del poeta, que en sus obras hizo continuas referencias a esta experiencia. Igualmente fue importante su vuelta a España que fue celebrada por él mismo en la dedicatoria del soneto "Entregado a las ondas de Neptuno", "A Don Antonio Manrique, General de la flota de la Nueva España, navegando para Castilla el año de 1577". En ese mismo año se publica en México el cancionero *Flores de baria poesía*, este volumen no recoge solamente composiciones de Juan de la Cueva sino de otro ingenios castellano como: Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Fernando de Herrera, Baltasar del Alcázar y otros de autores novohispanos: entre otros, están presentes escritos de Francisco de Terrazas, Carlos Sámano o Martín Cortés. No obstante, la compilación de esta obra se le atribuye muy a menudo a Juan de la Cueva y contiene 32 composiciones del mismo autor: 25 sonetos, 3 madrigales, 2 odas, 1 elegía y 1 sextina.
El 1577 es el año de vuelta a España y durante su travesía de regreso, Cueva no dejó escribir poemas, de hecho se puede citar la epístola que escribió a su primo, el doctor Andrés Zamudio de Alfaro, médico de cámara del rey. Esta epístola es muy importante porque el autor declara la voluntad de una nueva vida, libre de rencillas literarias y por eso, a pesar de su pasado, se entregó nuevamente y con entusiasmo al quehacer literario sevillano.

Es a partir de este momento que el poeta empezó su carrera dramática: de hecho se conservan catorce piezas representadas en Sevilla entre 1579 y 1581. El año siguiente, en 1582 se publicó su libro de poesías con el título genérico de *Obras de Juan de la Cueva dirigidas al Ilustrísimo Señor Don Juan Téllez de Girón, marqués de Peñafiel*, que editó Andrea Pescioni, a costa de Francisco Rodríguez, mercader de libros. Este volumen recoge la mayoría de los poemas escritos por Cueva hasta aquella fecha: catorce de los cuales ya habían aparecido en las *Flores de baria poesía*. El libro está dividido en tres partes: la primera recoge los sonetos (110), las elegías (12), las canciones (8), dos madrigales y una sextina; la segunda ofrece tres églogas; y la tercera contiene el poema mitológico "El Llanto de Venus en la muerte de Adonis".

En 1583, Andrea Pescioni, quien publicó el primer libro de poesía de Juan de la Cueva, dio a la imprenta también la *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, en la que recogía las piezas que había representado en los años anteriores, diez comedias y cuatro tragedias. Después de esta publicación exitosa, el primero de septiembre de 1584 el autor consiguió una licencia para publicar una segunda impresión de esta obra. Segunda impresión que se concretiza en 1588, por mano del editor Juan de León que añadió el argumento al principio de cada pieza teatral. En 1585, publicó un libro de poesía titulado *Viaje de Sannio*, un poema escrito en 492 octavas reales de tipo alegórico, el cual, en su última redacción estaría dividido en cinco libros. Después de esto, entre 1587 y 1588 se publicaron las dos ediciones de C*oro febeo de romances historiales*. Existió también un segundo *Coro febeo* que tuvo algunas similitudes con las primeras dos ediciones, pero quedó inédito. Estas ediciones son muy importantes dado que son unas colecciones de 100 romances históricos a partir de los que se puede comprender el sentido de las piezas dramática que nuestro autor compuso. Las siguientes publicaciones se dieron a conocer entre los años 1588 y 1600, periodo en el cual Juan de la Cueva permaneció en Sevilla durante la mayor parte del tiempo, aunque realizó algunos otros viajes. En ese tiempo pueden datarse algunas composiciones sueltas del escritor, como la elegía compuesta con motivo de la muerte del maestro Diego Girón, que sucedió el 23 de enero de 1590; también escribió otra elegía dedicada a Francisco de Medina en 1590, con motivo de la muerte del marqués de Tarifa, Francisco Enríquez de Ribera, su discípulo, que murió en Sevilla el 19 de julio de 1590. En 1598 compuso dos sonetos para honrar la muerte de Felipe II "Quien al rebelde Apóstata detuvo" y "Arde la antorcha funeral mostrando"; y al año siguiente otro en ocasión de la muerte del licenciado Francisco Pacheco.

Como se puede notar, la vida del autor estuvo caracterizada por varias publicaciones y varios viajes, uno de los cuales lo hizo a finales de 1591 a Canarias. El motivo de este viaje fue el nombramiento de su hermano como visitador e inquisidor del Santo Oficio. En Gran Canaria la producción literaria del sevillano no paró: de hecho, él siguió escribiendo acerca de los asuntos sobre los que más solía tratar: dedicó una canción a su hermano Claudio, dirigió una epístola a don Gaspar de Villata, donde aparecía otra vez el tema de Sevilla y de la nostalgia que él sentía hacia la ciudad. Otros temas, que aparecen en los escritos de este tiempo son las polémicas, las rencillas literarias y su amor por Felipa de la Paz.

Poniendo a parte sus composiciones y retomando la vida del autor, lo que pasó en Gran Canaria fue un *déjà vu* del periodo vivido en Nueva España. Así como pasó en el Nuevo Mundo, Claudio se dedicó al ejercicio de su profesión como inquisidor bien entrado el año 1600, mientras Juan, se sintió otra vez incómodo lejos de su patria y pronto empezó a pensar en regresar a Sevilla. Pasaron algunos años y en junio de 1595, el dramaturgo volvió a Sevilla con la intención de publicar la *Segunda parte de las comedias y tragedias*, por lo que otorgó un poder notarial a Antonio Ximénez de Mora y a Diego Días para que hicieran en su nombre la petición de licencia para imprimirla. Como no hay copias que se conserven de esta segunda colección de obras, se piensa que nunca llegó a ser publicada. En cambio, una obra que sí se publicó fue la *Conquista de la Bética*, en 1603 en casa de Francisco Pérez. En este poema épico, el autor cuenta la restauración y libertad de Sevilla por el santo rey don Fernando. Es una obra en octavas reales que trata de la reconquista de gran parte de Andalucía, y en particular de la ciudad de Sevilla, centrándose en la figura de Fernando III en el siglo XIII. Es el primer poema culto que recrea y retoma el tema de la reconquista.

A principios del siglo XVII Juan de la Cueva vivía en Sevilla, y seguía con su tarea de escritor, se dedicaba a reunir su obra y corregir la que aún no había publicado. En 1606 su hermano Claudio fue transferido nuevamente, esta vez a Cuenca siguiendo siempre su carrera de Inquisidor, pero Juan, quien en el pasado siempre se había movido con él, se quedó en Sevilla. Una posible razón que le mantuvo en la ciudad andaluza fuera la redacción del *Exemplar poético*(1606): esta obra es una poética donde de la Cueva expresa sus ideales literarios. Después de la publicación de su obra teórica, en 1607 se marchó a Cuenca siguiendo por última vez el itinerario de vida de su hermano. En la ciudad manchega terminó los *Cuatro libros de los inventores de las cosas*; la dedicatoria está firmada en Cuenca el 9 de mayo de 1607, pero el libro no se publicó hasta que, en 1778, cuando López de Sedano lo incluyó en su *Parnaso español*. En Cuenca escribió también el soneto “Estas ansias, que

viven por matarme" al licenciado Antonio Martínez de Miota que ejercía en esa ciudad como catedrático. Al leer el soneto no parece que su estancia manchega fuera muy feliz, de hecho, aquejado por las limitaciones de la vejez escribió: "Este clima de Cuenca me destruye".

Así las cosas, al morir su hermano en 1611, se marchó a Granada, donde residía su hermana Juana, con su esposo Sancho Verdugo, médico y fiscal en la Real Audiencia y Chancillería de esa localidad. Esta fue la última parada del autor ya que en esta ciudad falleció el 4 de octubre de 1612.

1.1.2 El teatro finisecular

Si se quiere analizar el teatro de Juan de la Cueva, es necesario primero situarlo a nivel temporal y cultural. La producción dramática del poeta se desarrolla en el periodo más floreciente de la historia del teatro español, es decir el Siglo de Oro. Como seguramente se sabe, el Siglo de Oro fue una época dorada para España, en este periodo que va desde la publicación de la "Gramática castellana" de Nebrija, en 1492, hasta la muerte de Calderón, en 1681, en la península se publicaron obras de tal magnitud que afectaron la literatura mundial, nacieron nuevos géneros y se fundaron nuevas estéticas. Consecuentemente, este periodo solo se pudo definir como "época dorada", Siglo de Oro[2].

Sin embargo, en este acápite no se tomará en cuenta toda la duración del Siglo de Oro, sino lo de la década de 1540 hasta finales del siglo. La elección de estas décadas se debe a la presencia de algunos acontecimientos destacables que sirven para entender mejor el teatro de nuestro dramaturgo. De hecho, se hará referencia al nacimiento del teatro profesional español y a la posterior intervención de los poetas en ello. Todo esto, junto a la llegada de las compañías italianas en España, contribuye al camino que culminará en la definición de la Comedia Nueva por parte de Lope de Vega en su discurso el Arte *nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Este discurso, pronunciado por Lope en 1609 delante de la Academia de Madrid, asentó las reglas de una estética teatral, de la cual, por muchas razones, se puede considerar a Juan de la Cueva su antecesor (Hermenegildo,1973: p. 33). Después de definir el entorno cultural en el cual se sitúa el teatro de Juan de la Cueva, se intentará definir su teatro y las características que lo componen.

El catedrático Juan Oleza (2002), presenta algunas hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca, describiendo las características del teatro antes de su profesionalización y

[2] Vease al respecto, por ejemplo,*¿Por qué se llama Siglo de Oro al período de Lope?*, www.casamuseolopedevega.org;

detectando en ciertas prácticas escénicas el embrión del teatro profesional. Oleza afirma que para describir el nacimiento del teatro es necesario, no solo tomar en consideración los textos dramáticos sino partir del estudio de las prácticas escénicas. Estas prácticas, que se presentarán enseguida, habrían hecho que el público se acostumbrara a participar y acudir a las representaciones teatrales, creando las condiciones necesarias para el surgimiento del teatro profesional. El citado investigator define el concepto de práctica escénica del siguiente modo:

> La práctica escénica es una práctica social compleja y, como tal, nace de condicionamientos y espacios ideológicos y produce efectos ideológicos, y en su despliegue integra y orienta toda una serie heterogénea de actos sociales (textos, representaciones, hechos legislativos, compañías, público, preceptivas...) que, si bien generan ideología específica por sí mismos, se integran en un gesto ideológico global, el de la práctica como tal, resultante de las relaciones de fuerza entre estos actos. Puede ocurrir, y de hecho ocurre a menudo, que en el interior de la práctica escénica las orientaciones ideológicas de actos diversos sean contradictorias (Oleza, 2002:11).

Oleza describe tres prácticas escénicas, que considera divergentes, pero igualmente importantes: la práctica populista, la práctica cortesana y la práctica de marcadas raíces literarias.

El origen de la práctica populista se encontrarían en los espectáculos juglarescos y en el teatro religioso de la Edad Media. Los espectáculos religiosos tenían como objetivo evangelizar al pueblo, entonces se hacían representaciones dentro y en las cercanías de las iglesias en ocasión de las fiestas cristianas[3]. Todo el pueblo podía acudir por lo que también los hombres y las mujeres de clases sociales bajas, descubrieron las representaciones y se acostumbraron a verlas. Con el pasar del tiempo, las representaciones religiosas tuvieron mucho éxito porque, dejando al lado la misión evangélica, representaban un *divertisment* para el pueblo de aquella época, tanto que a causa de las presiones del mismo público, las temáticas religiosas se vieron en ocasiones sustituidas por temáticas de tipo profano. Además, los espectáculos religiosos se hicieron cada vez, más complejos y necesitaban de una organización más controlada así que se empezaron a desarrollar algunas figuras profesionales relativas a la práctica escénica y consecuentemente se empezó a configurar también el teatro profesional.

Por otro lado, también la clase social de los nobles tenía su propia práctica escénica, que Oleza llama la práctica cortesana. Se trataba de un teatro privado y de fasto ceremonial, es decir que muy a menudo los espectáculos celebraban la nobleza, sus representantes y

[3] Ver Oleza, 2002, pp. 9-14.

muchas veces el mismo promotor de la puesta en escena. Su origen, como el de la práctica populista, se debe buscar en la Edad Media, pero a partir de aquel momento habría evolucionado, convirtiéndose en algo muy diferente a finales del siglo XVI. De hecho, en las últimas décadas de este, la práctica cortesana salió de las cortes hacia las calles, alcanzando al gran público, aportando su contributo en el desarrollo del teatro profesional y la fundación de la comedia barroca (Oleza, 2002).

Por último Oleza describe la práctica, llamada de marcada raíces literarias. Esta tercera práctica, cuyo origen se puede conectar a la actividad teatral de los círculos eruditos y al teatro academico, se convertirán en una típología de teatro que sólo se llegará a poner en escena en la segunda mitad del siglo XVI. Además. en el último cuarto del mismo siglo intentará imponerse al gran público en detrimento de las otras dos, falleciendo miserablemente. Ciertamente cada una de las tres prácticas tuvo un fuerte impacto en el proceso de nacimiento del teatro barroco, sin embargo resultaron fundamental para este intento: el clima cultural del tiempo, la demanda del público y la necesidad de los gobernantes en dar una risposta utilizando el medio de la representación no solo para divertir al pueblo sino también para controlarlo (Oleza, 2002).

Entonces a partir de los años 40, poco a poco se pasó de las tres prácticas a un teatro que necesitaba de figuras profesionales, dado que ni los nobles y ni siquiera la iglesia eran capaces de manejar un instrumento tan complejo como ello. Por lo tanto, algunos artesanos, dejaron su trabajo manual para dedicarse a la profesión de actor y sobre todo empezaron a escribir piezas teatrales, para satisfacer la demanda popular. Un evidente representante de esta categoría fue Lope de Rueda, que se detecta ser el primer artesano que dejó su profesión para dedicarse al teatro, como dijo Cervantes en el prólogo a las *Ochos comedias y ochos entremeses nunca representados*.

> Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y, aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad (Cervantes, fol. IIv, 1615).

El progresivo abandono de la profesión artesana en favor de las profesiones teatrales no solo es indicativo del éxito que tuvo el teatro durante ese tiempo. Además otra conclusión que se pueden sacar si se observa el procesos de profesionalización del teatro es que el promotor de las representaciones, era de cierta forma el público (Canet, 1997 :pp.114). El público, acudiendo a las representaciones y pagando para verlas hizo la fortuna de los cómicos que, para mantener viva su profesión, se vieron obligados a satisfacer la demanda popular. Se desarrolla así un mercado teatral que se hace cada vez más amplio tanto que en los años 70 fue necesario revolucionar el sistema de producción de las piezas para ajustarlo a la ingente demanda popular.

Esta revolución se entiende a la luz de la estructura y de las jerarquías de las compañías. Es decir, las compañías, en general, ponían en escena los textos que los mismos representantes escribían, entonces la producción de obras se ponía en las manos de un sola persona en la compañías, así que era una producción muy poco prolífica, incapaz de satisfacer las exigencias del mercado. Este modelo de producción literaria no fue más sostenible en la década de los 70, cuando las compañías decidieron recurrir a la profesionalidad de los poetas para satisfacer un mercado en constante crecimiento y que requería un número de obras cada vez mayor. Al involucrar a los poetas en la producción de las piezas, el panorama teatral cambió. Estos cambios afectaron los textos desde varios puntos de vista. Enseguida se hará un recorrido de cómo la intervención de los poetas afectó la forma, el contenido y el estilo de las piezas que se publicaron a partir de ese momento.

Al principio de esta revolución está el hecho de que los autores que empiezan a escribir obras para las compañías teatrales son escritores y por lo tanto están acostumbrados a escribir. Otro rasgo significativo de los poetas que se dedican al teatro es que tienen una formación cultural prestigiosa, influenciada por la poesía italiana, clasicista (Canet, 1997: pp. 112).

Sin embargo, cuando se hace referencia a las novedades introducidas por los poetas en el teatro finisecular es imposible olvidarse de la figura del dramaturgo Giambattista Giraldi Cinzio. Este fue un precursor de estos cambios ya que introdujo estas mismas novedades en su producción literaria 30 años antes que los españoles las introdujeran en España. A continuación, se hará un resumen de las novedades introducidas por Cinzio y retomadas por los autores españoles (Ojeda, 2013: 652).

Cinzio fue un gran maestro de retórica, se hizo famoso por su escritura dramática y por sus escritos acerca de las teorías sobre la composición de las comedias y las tragedias. En sus teorías, el elemento fundamental para el poeta era la modernidad, se preguntó cómo

se debía modernizar el teatro de su tiempo para que pudiese satisfacer al público, quien sustentaba económicamente la práctica teatral. Estas son las novedades que él decidió introducir en una de sus tragedias, o sea *Orbecche* publicada en 1543. Estas novedades se retomaron en España algunos años después.

El primer elemento de novedad que introdujo Cinzio fue el uso de un asunto inventado para las obras trágicas. (Ojeda, 2013: 659) En su poética Aristóteles diferenciaba las tragedias de las comedias, subrayando la importancia de las tragedias porque trataban asuntos importantes, que involucran personajes elevados como nobles, reyes, príncipes o héroes. Personajes cuyos asuntos privados tenían implicaciones públicas y políticas y por lo tanto afectan la vida de una comunidad. Además, las tragedias retomaban acontecimientos históricos, reales, verosímiles. En cambio, la comedia trataba las historias de personajes comunes e nventados. Cinzio modifica todo esto y en el *Orbecche* impone un modelo nuevo donde también una tragedia se puede basar en inventado.

Este cambio da lugar al segundo, o sea la articulación de la tragedia como las comedias de Terencio. En pasado, las tragedias tenían divisiones internas que estaban señaladas por la apariciones de los coros, mientras Cinzio decide articular sus tragedias según el modelo de las comedias de Terencio, o sea en cinco actos.

Estos son, pues, los cambios más importantes que Giambattista Giraldi Cinzio introdujo en el panorama teatral italiano en la década de los 40, estos cambios se dieron con algún retraso también en España por manos de diferentes autores.

Los autores que en los años 70 destacan por introducir novedades en el teatro fueron sin duda: Andrés Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola y nuestro autor Juan de la Cueva. Estos intelectuales aportaron al teatro de la época las siguientes novedades, que se inspiraban en las del dramaturgo italiano (Ojeda, 2013: pp. 649).

De este modo, también en la España de los 70 había desaparecido la diferencia de articulación entre las comedias y las tragedias, de hecho, las tragedias se articulaban como las comedias, tenían el prólogo separado y estaban repartidas en cinco jornadas, después de algún tiempo las jornadas se redujeron a cuatro y luego a tres jornadas.

Además, no solo las tragedias se asimilaron a las comedias desde el punto de vista de la estructura sino que se abatieron las fronteras genéricas y estos dos géneros literarios empezaron a mezclarse mutuamente. A partir de los 70, las obras tenían tanto elementos cómicos, como elementos trágicos. Se podía mezclar el conflicto dramático trágico con personajes bajos, típicos de las comedias; por otro lado en las comedias podían aparecer

muertes en la escena y muy a menudo el humor aparecía en las tragedias. Este fue uno de los cambios más importantes de la época porque así se ampliaban las posibilidades narrativas y los dramaturgos podían satisfacer mejor a las exigencias del público y del mercado. Sin embargo, la mezcla de los dos géneros no se produjo solamente por motivos pragmáticos sino también para conformarse al llamado "principio de verosimilitud aristotélico". Según Aristóteles la literatura tenía que ser una representación de la naturaleza y como la naturaleza es variada, también la literatura y la dramaturgia tenía que serlo para representarla al mejor modo posible. De este principio se puede suponer que naciera la necesidad de mezclar los dos géneros para que la ficción se acercara lo más posible a la realidad.

Para concluir con el repaso sobre el teatro de la época hay que añadir que este cambio afectó no solo la estructura y el contenido de las obras sino también el lenguaje. Entre 1575 y 1587 hay una verdadera transformación teatral en cuanto al lenguaje dramático porque se van a introducir un altísimo porcentaje de versos italianos. Antes de estos doce años, el verso más utilizado era el octosílabo, reconocido también como verso de la tradición española, desde la Edad Media y desde entonces representó el verso castellano por excelencia. Pero, a partir de estas décadas del quinientos, se empezaron a utilizar estructuras métricas de la tradición literaria italiana introducidas fundamentalmente por Garcilaso de la Vega para la poesía a partir de 1526.

Con la polimetría se concluye la panorámica sobre los cambios que más afectaron el teatro español del siglo XVI, estos cambios fueron considerados fundamentales tanto en el momento en que se produjeron, como después, cuando se fundó la Comedia Nueva.

1.2 El teatro de Juan de la Cueva

Como se ha visto precedentemente, en ese momento el entorno cultural sevillano era muy floreciente con respecto al arte dramático así que, enrollándose otra vez en el ambiente literario, el poeta sólo pudo dedicarse a la escritura de textos para el teatro. De la Cueva se dio cuenta del hecho de que llegaban a Sevilla numerosísimas compañías de cómicos profesionales que querían adedicarse a las representaciones del *Corpus Christi*. Estos estaban atraídos por el creciente y lucrativo fervor que el público dispensaba a las nuevas comedias y Juan de la Cueva sintió la misma atracción (Cebrián, 1992: pp.36). Él entendió que el teatro le traería notoriedad y beneficios económicos que nunca habría alcanzado por otra vía poética. Los autores de comedias que ya estaban cosechando éxito en la década de los setenta,fueron sin duda, Alonso Capilla, Alonso Cisneros, Pedro de Saldaña y Alonso

Rodríguez, por ejemplo, además la compañía italiana de Alberto Ganassa, cuya actividad en el mercado teatral protagonizan la apertura de los primeros corrales estables de comedias. En estos mismos corrales , entre 1579 y 1581, en Sevilla, Juan de la Cueva vio estrenadas todas las piezas teatrales que se nos han conservado. (Cebrián, 1992: pp.37; Reyes Peña et al..2008)

Dos años más tarde, en 1583, Andrea Pescioni, según la intención del poeta de perpetuar sus obras en letra impresa, publicó la *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva*. En esta edición Pescioni recogía las piezas que se habían representado en los años anteriores: seis comedias y cuatro tragedias. Esta publicación fue tan exitosa que el autor quiso volver a imprimirla, así que, en 1588 el editor Juan de León la publicó otra vez, bajo el mismo nombre. (Burguillo, 2010: pp.94) Como se vio en la introducción biográfica del autor, este segundo editor añadió el argumento de la fábula antes de cada pieza. Este aporte de Juan de León fue uno de los pocos cambios entre las dos ediciones porque las dos recorrían toda la producción dramática del poeta, juntando en una misma edición las seis comedias y las cuatro tragedias. (Burguillo, 2010: pp.94) Es muy probable que existera una tercera edición de la *Primera parte* porque hay un documento que atestigua que el autor firmó un poder notarial, el 15 de enero de 1595, al «licenciado Rodrigo de Cabrera, oydor por Su Magestad en el Audiençia Real de Canaria, residente en corte de Su Magestad», para que se pudiera presentar en su nombre ante el Consejo Real y pedir una nueva prórroga para imprimir por una tercera vez la *Primera parte* y estrenar una segunda parte de comedias. (Burguillo, 2010: pp.95) Desafortunadamente, aún no se ha encontrado ningún ejemplar de la tercera edición y no se sabe nada sobre la supuesta segunda parte. Sin embargo, se cree que la segunda parte ha llegado a la imprenta a causa de otro documento notarial, fechado el 9 de enero de 1595 donde se afirma que Cueva otorgó un nuevo poder relacionado a la publicación de la *Segunda parte de las comedias y tragedias.* Además hay dos otros indicios de que esta colección llegó a la imprenta. (Burguillo, 2010: pp.95) El primer documento trata de la concesión por parte del poeta al licenciado Antonio Jiménez de Mora y al bachiller Diego Díaz la potestad de su obra *Segunda parte de las comedias y tragedias*, para que ellos puedan presentarla en su nombre. Con este documento queda claro que, por lo menos, esta obra existió y llegó a manos de sus representantes legales. De la misma manera en el comienzo de *Coro Febeo* el autor alude a una nueva impresión de obras y como el *Coro Febeo* se publicó en 1587, es muy probable que el mismo autor hacía referencia a esta *Segunda parte* (Burguillo, 2010: pp.95).

Dejando al lado la cuestión de las ediciones, y volviendo al tema de las representaciones, en 1579 se estrenaron en el corral de Doña Elvira, siete de las ocho piezas del autor que se pusieron en escena ese mismo año (Cebrián, 1992: p.37). Por cada una de las piezas se conocen el título, el lugar del estreno, el nombre del *autor* que la llevó a escena y la fecha de la primera representación. Fue el mismo Juan de la Cueva quien añadió en la edición del 1588 de la *Primera parte* estas informaciones. Por lo tanto, se sabe que: las primeras tres comedias se estrenaron en 1579, en el corral Huerta de Doña Elvira, y las llevó a escena Alonso Rodríguez; ese mismo año, los otros estrenos se pusieron en las manos de Pedro Saldaña hasta llegar al año siguiente, cuando en 1580 Saldaña cesó su colaboración con de la Cueva, poniendo en escena la *Comedia del Viejo enamorado*. Durante estos años Saldaña se movió entre varios corrales, el de Doña Elvira, el de las Atarazanas y el Corral de Don Juan. Sucedieron a Saldaña, en 1581, Alonso Capilla, que puso en escena la *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* en el teatro Atarazanas y Alonso de Cisnero que se ocupó del estreno de la *Comedia del infamador* volviendo al origen en el teatro Huerta de Doña Elvira. (Burguillo, 2010: pp. 101-102)

1579

[1] *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez* (Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579)

[2] *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos Quinto*

(Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579)

[3] *Tragedia de los siete infantes de Lara*

(Huerta de Doña Elvira, Alonso Rodríguez, 1579)

[4] *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*

(Atarazanas, Pedro de Saldaña, 1579)

[5] *Comedia del degollado*

(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579)

[6] *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*

(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579)

[7] *Comedia del tutor*

(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579)

[8] *Comedia de la constancia de Arcelina*

(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1579)

1580

[9] *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*

(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580)

[10] *Comedia del príncipe tirano*

(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580)

[11] *Tragedia del príncipe tirano*

(Huerta de Doña Elvira, Pedro de Saldaña, 1580)

[12] *Comedia del viejo enamorado*

(Corral de don Juan, Pedro de Saldaña, 1580)

1581

[13] *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola*

(Atarazanas, Alonso de Capilla, 1581)

[14] *Comedia del infamador*

(Huerta de Doña Elvira, Alonso de Cisneros, 1581)

Por lo que concierne a la escritura teatral de Juan de la Cueva, es necesario hacer un recorrido de las temáticas de sus piezas, para después llegar a las distintas conclusiones sobre el teatro del autor. Todas las obras tienen un punto de partida común es decir el objetivo de moralizar al público de su tiempo sobre tématicas que al autor interesaban.

De hecho, Juan de la Cueva pertenecía a la llamada generación de "trágicos felipinos", cuyo intento era escapar de las contingencias de un teatro de simple consumo, para elevarse hasta las cimas de un arte consciente de sus fines y sus apuestas. Para perseguir este fin, los autores tuvieron que romper con el modelo teatral anterior y adaptar el modelo trágico clásico a la lengua española para concienciar al público con mensajes moralizantes. Encontraron en las tragedias de tradición griega, latina e incluso italiana modelos perfectos para perseguir este objetivo. En particular uno de los rasgos más moralizadores que Cueva y sus contemporáneos sacaron del modelo clásico era el tema del horror, que se analizará más adelante, a la hora de ilustrar la influencia senequiana en la obra de nuestro autor. (López F.,2014: p.286)

A continuación se tartará brevemente sobre cada una de las piezas de Juan de la Cueva en orden de aparición en la *Primera parte de las comedias y de las tragedias de Juan de la Cueva* (1583).

- *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez*

El protagonista de esta comedia es el rey don Sancho II, de Castilla. Él quiere quitar a su hermana la ciudad de Zamora, así que le pone un cerco. A causa de la atrocidad del cerco, el zamorano Bellido Dolfos intenta escapar pero tropieza con el rey y le ofrece su ayuda para conquistar la ciudad y así terminar el terrible cerco. Sin embargo, Bellido engaña al rey y le asesina. Enseguida los Castellanos quieren vengarse de esta afrenta y retan a los zamoranos. El desafío entre estos dos pueblos se concreta en la figura de Diego Ordóñez de Lara y los hijos del zamorano Arias Gonzalo, a todos los cuales Ordóñez vence todos. A pesar de esta victoria, que los jueces le reconocen, el pueblo zamorano se ve libre de culpas, terminando así la comedia.

- *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invicto Emperador Carlos V*

Esta segunda comedia pone en escena el saqueo de Roma por las tropas imperiales y la coronación de Carlos V en Bolonia, en 1530. Detrás del saqueo de la capital, está el general del ejército imperial, el francés Borbón, que después de haber ordenado el saqueo, en el primer enfrentamiento, muere por un disparo. Como su sucesor se elige al general Filiberto que decide ordenar la retirada, con la aprobación del pueblo romano. A pesar de la retirada, los soldados españoles aparecen, varias veces, castigando los desmanes de los luteranos que formaban parte de su misma milicia. En la última jornada, se alejan de Roma, dejándola casi destruidas y se dirigen a Bolonia donde Carlo V se ve coronado emperador y recibe los atributos de su realeza.

- *Tragedia de los siete infantes de Lara*

Esta es la primera tragedia que aparece en la colección de la *Primera parte* y cuenta la historia del asesinato de los siete infantes de Lara y de su ayo Nuño Salido, por mano del

moro Almazor, rey de Córdoba, del rey Velázquez y de doña Lambra. Este mismo trío tiene cautivo a Gonzalo Bustos, hermano de doña Lambra y padre de los infantes, que recibida la noticia de la muerte de sus hijos, declama versos de gran patetismo. Con estos versos Bustos consigue la libertad y vuelve a Castilla, dejando en la corte musulmana un hijo, llamado Gonzalo, cuya madre es Zaida, una de las hermanas de Almanzor. Al madurar, Gonzalo Mudarra decide ir en busca de su padre, pero antes quiere vengarse del asesinato de sus hermanos, así que mata a Velázquez y doña Lambra.

- *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*

Esta comedia, que representa la tercera comedia en orden de aparición, presenta al público las vicisitudes del rey de Castilla, Alonso el Casto, y de su hermana Jimena. Jimena es la madre de Bernardo, hijo que tuvo con el conde de Saldaña, Sancho Díaz.
El rey, al saber del nacimiento de su sobrino, decide encarcelar al conde, poner a su hermana en un monasterio y sacarle los ojos, todo por culpa de su enamoramiento. A pesar de la terrible punición que le tocó a su madre, Bernardo se queda en la corte, viviendo allí como un hijo bastardo sin saber la historia de sus orígenes. La condición de Bernardo cambia cuando, al hacerse anciano, Alonso prefiere dejar su reino a Carlo Magno, rey de los francos, en vez de dejarlo a él. Esta decisión alarma a la nobleza que, mediante dos religiosas, informa a Bernardo de la verdad. En consecuencia él pide a su tío que libere a su padre y que no cumpla lo tratado con los francos. Alonso acepta las peticiones de Bernardo y rompe el pacto con los francos. Los francos, sintiéndose enfrentados, cruzan los Pirineos y batallan con el joven Bernardo, pero acaban derrotados

- *Comedia del degollado*

La Comedia del degollado se centra en la figura de Arnaldo, capitán de Vélez- Málaga. El joven capitán, durante uno de sus viajes, tropieza con una razia de piratas y cautiva a Chichivali, un moro que algunos días después libera para que pueda traerle el dinero de su rescate. Chichivali regresa con el dinero, pero también con el mandato de cautivar a Celia, prometida del capitán. Chichivali cumple con su mando, pero también Arnaldo se deja atrapar para sufrir la misma suerte que su amada. Al llegar a las costas de Berbería, los dos amantes se venden como esclavos al rey del lugar. A Celia, que tenía hábitos de hombre, la

nombran paje del príncipe, y este, cuando descubre que es una mujer, se enamora de ella. Celia se convierte en el objeto del deseo de Chichivali, que intenta forzarla, pero encuentra la furia de Arnaldo que le mata. A causa del asesinato Arnaldo es condenado a muerte, pero Celia pide al príncipe la gracia y se la concede, degollando a otro en lugar del capitán. El príncipe chantajea a Celia por haber salvado la vida de su amado y quiere que ella satisfaga todos sus deseos. Pero cuando Arnaldo alcanza la libertad, él mismo príncipe se compadece de la situación de los dos amantes y los deja volver a su patria.

- *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*

La segunda tragedia de Cueva tiene como protagonistas los vencidos de Troya y los griegos vencedores . En la primera jornada se presenta la huida de los troyanos de la ciudad y se representa, a través de un diálogo entre Agamenón y Menelao, sus planes para volver a su patria. En la segunda jornada se plantea el problema de la herencia de las armas de Aquiles, fallecido en batalla. Áyax y Ulises se identifican como los dos pretendientes de dichas armas, y, después de sus discursos delante un consejo de notables, Ulises recibe las armas y esto desata la ira de Áyax que decide suicidarse.

- *Comedia del tutor*

La comedia del tutor es la quinta comedia. El protagonista es Otavio, un galán de Sevilla, enamorado de Aurelia. Otavi, por el consejo de su tutor, Dorildo, se va a Salamanca para completar sus estudios. Dorildo aprovecha la ausencia de Otavio para cortejar a la joven. Durante su estancia salmantina, Otavio está desesperado por no ver a su amada y tanta desesperación llama la atención de Leotacio. Leotalcio, después de haber visto un retrato de Aurelia, se enamora de ella, deja los estudios y se dirige en secreto a Sevilla para encontrar a la dama. Sin embargo, un criado de Otavio le descubre y elabora un plan para engañarlo y no solo a él sino también al otro rival de su amo, o sea Dorildo. Licio el criado, se propone ayudar a los dos en la tarea de seducir a la dama y descubre sus planes. Aurelia se da cuenta de todo y recrimina la conducta de sus pretendientes.

- *Comedia de la constancia de Arcelina*

La sexta comedia es la Comedia de la constancia de Arcelina. Esta comedia será objeto de un estudio más profundo en el próximo capítulo. Las protagonistas de la fábula son dos hermanas, Arcelina y Crisea. Ellas están enamoradas del mismo galán, Menalcio, que no sabe elegir entre las dos mujeres. Las damas, para resolver la situación piden a Menalcio que elijas entre una de ellas pero él no lo consigue y Arcelina en un ímpetu de rabia, mata a su hermana. Fulcino, otro pretendiente de las dos damas, se aprovecha de esta situación para eliminar a Menalcio, y le culpa del asesinato de Crisea. Arcelina huye a un monte y Fulcino, con la ayuda del mago Orbante, que le da noticia de dónde se esconde la mujer, va a buscarla. En el monte Fulcino, muere a manos de un pastor que le confunde con un enemigo. Entre tanto Arcelina se da cuenta que Menalcio será ejecutado por la muerte de su hermana, así que vuelve a Colibre, y declara su culpa ante de la justicia. Justicia, con la aprobación del padre de Arcelina, decide meterla en un monasterio y la salva de ser ejecutada.

- *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*

La tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio es la tercera tragedia en orden de aparición. En esta se cuentan las vicisitudes de Apio Claudio, un viejo decenviro de Roma, enamorado de Virginia, una joven que no corresponde su amor. Apio Claudio elabora un plan para aprovecharse de la dama que consiste en reclamar a Virginia como esclava delante del tribunal, encarcelarla y gozar de ella en secreto. El criado de Claudio, Marco atrapa a Virginia, pero sus acciones no quedan en la sombra porque la dama de Virginia, Tucia las da a conocer a gritos y llegan hasta las orejas de dos hombres de Roma que deciden defender a Virginia. A pesar de esto, Marco Claudio quiere que se lleve esta situación delante de la justicia, que está representada por el mismo Apio Claudio, por lo que el proceso es en verdad una farsa. Al pronunciar la sentencia, los presentes se rebelan y el juez se ve obligado a cambiar sus decisiones. Llega a Roma el padre de Virginia y Apio Claudio pronuncia la sentencia final, que es la de llevarse de esclava a Virginia. El padre de Virginia, airado por el deshonor ocurrido, mata a Marco Claudio. El senado que se entera de todo, culpa a Apio Claudio y decide ejecutarle pero no lo consigue porque él se suicida, mientras su criado acaba en el destierro.

- *El príncipe tirano*

El príncipe tirano es la séptima comedia de Juan de la Cueva
La trama se centra en Agelao, rey de Colcos. El rey tiene dos hijos, Eliodora y Licímaco; quiere casar a Eliodora con el rey de Lidia para unir los dos reinos y dejar a su hijo la soberanía de la ciudad de Fasis. Pero Licímaco no está satisfecho de la herencia de su padre así que quiere matar a su hermana para conseguir un poder mayor. El asesinato se realiza por obra de Alecto, una furia, que se transforma en Mérope, el aya de la princesa. Después del fratricidio, Licímaco quiere deshacerse de Tracildoro, el criado que le aconsejó matar a su hermana, para liberarse de todos los testigos.
En este escenario el rey se desespera por la desaparición de su hija, hasta que una noche le aparecen dos sombras que le cuentan la verdad sobre la muerte de esta. Oída la noticia, el rey saca de la cárcel a Mérope y su marido, injustamente culpados de la muerte de Eliodora y cautiva a Licímaco, con la intención de ejecutarlo, pero no lo consigue porque Licímaco logra huir con la ayuda de su ayo Gracildo.
Los nobles están preocupados por la continuidad de la monarquía y convencen al monarca de que perdone a su hijo y él, después de un momento de duda, lo perdona y lo nombra heredero de su reino.

- *El príncipe tirano*

En la cuarta y última tragedia de la *Primera parte*, el dramaturgo retoma los personajes de la comedia inmediatamente precedente y sigue contando las suertes del reino de Colcos. A causa de su edad, Agelao se ve obligado a abdicar en favor del príncipe a pesar de los oscuros presagios sobre el futuro del reinado. Los presagios se revelan verdaderos dado que Licímaco se comporta de auténtico tirano. La tragedia sigue su historia mostrando al público las atrocidades que él comete, las cuales terminan solo en el momento de su asesinato. Teodosia y Doriclea son las que matan al príncipe, el motivo que empuja este gesto es la locura de Licímaco que, después de haberlas invitadas a una cena, hace enterrar el padre y el marido de las dos e intenta matar al padre de Doriclea. Entonces la mujeres deciden quitarle la vida y se ven juzgadas por Agelao, el padre de Licímaco que, sabidos los horrores cometidos por su hijo, perdona las dos mujeres y las deja libres.

- *Comedia del viejo enamorado*

La comedia del viejo enamorado es la octava comedia de la *Primera parte* y junto a la constancia de Arcelina y a el Infamador se profundizará en los siguientes capítulos.
Su protagonista es Liboso, un viejo que está enamorado de Olimpia, hija de Festilo y prometida a Arcelo, un galán sevillano. Liboso, sabido de la promesa decide engañar a Festilo, diciéndole que Arcelo ya está casado con Miranda, una mujer que se finge su esposa. A pesar del desmentimiento de Arcelo, Festilo se queda convencido por Liboso y rompe la promesa entre el galán y su hija. Además Liboso desafía a Arcelo en duelo y, como es anciano y no tiene fuerzas para vencer al joven, busca ayuda en el mago Rogerio. El día del desafío Rogerio hace un conjuro y llama del inframundo a Lissa que, por cuenta de Liboso, lleva en vuelo a Arcelo a un monte. Olimpia, informada del mismo Arcelo de la batalla alcanza el lugar del duelo y encuentra a Liboso y Rogerio. Ella, que sigue siendo enamorada de Arcelo, engaña a los dos hombres y al final de la jornada se quedan ambos muertos. Olimpia, cree que Arcelo ya está muerto y decide suicidarse, cuando aparece Razón que le revela que aún está vivo y que está encarcelado y vigilado por Lissa en un monte. Arcelina se encamina hacia al monte donde la espera el dios de la boda Himneo, en traje de pastor, que la guía hasta la cueva donde está encarcelado Arcelo. Entre tanto el paje de Olimpia, que había atendido a todos los acontecimientos llama al padre de la dama y a Justicia y también ellos suben al monte. Al final todos los personajes se encuentran delante la cueva donde está cautivo Arcelo, consiguen vencer a Lissa y al salir Arcelo de la cueva, Himneo casa a los dos jovenes con la aprobación de Festilo.

- *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola*

La novena comedia pone en escena la historia de Mucio Escévola. El senado movido por la violación de Lucrecia por Sexto Tarquinio, el hijo del rey, decide desterrar la familia real, haciendo de Roma una república. Exiliado, Tarquinio pide ayuda a Porsena, el rey etrusco que acerca la ciudad de Roma. Para salvar su patria Mucio Escévola, un ciudadano se ofrece voluntario para asesinar al rey enemigo. Una vez en el campamento Etrusco, Escévola mata al rey pero le cautivan y le condenan a muerte. A la presencia del rey, Mucio pone la mano en el fuego y advierte al rey etrusco de la presencia de trescientos romanos que están

rodeando el campamento para matarle. Porcena asombrado por la conducta de Mucio, le agradece, liberando Roma del cerco y él del campamento.

- *Comedia del infamador*

La comedia del infamador es la décima comedia y concluye la edición de Pescioni. Como se señaló anteriormente, esta comedia se analizará más en detalle en los próximos capítulos. La comedia cuenta la historia de Leucino, un galán, enamorado de Eliodora, que le rechaza por su falta de honor. Un día Leucino intenta aprovecharse de Eliodora pero no lo consigue y quiere vengarse de ella. Después de haber despedido con violencia a Teodora, la alcahueta de Leucino, Eliodora se va al río y allí Leucino intenta forzarla otra vez, pero no lo consigue a causa de la aparición de Némesis. Después de esta derrota, Leucino, ayudados por varios criados y por la diosa Venus, va a casa de Eliodora que sigue rechazándole. Los dos pelean y la dama termina con matar a Ortelio, un criado de Leucino. Aparece Justicia que encarcela a Eliodora y le condena a muerte. En la última jornada Eliodora está a punto de ser ejecutada, pero aparece la diosa Diana que hace descarcelar a la dama; en cambio culpa a Leucino y le hace ejecutar por sus salvajes Ipodauro y Demolión.

A partir de la trama de las obras se puede notar que el autor ha movido a través de diferentes temáticas y géneros. Se puede notar una componente histórico en sus piezas y otro de ficción. Estas no se pueden adscribir de manera tajante, o al género de la tragedia, en los casos de los acontecimientos históricos, o al género de la comedia, en el caso de las tramas fabulosas. Este alejamiento del modelo aristotélico como se ha dicho antes, es debido a la revolución teatral que tuvo lugar alrededor de la década de 1580. Como se ha podido explicar tiene raíces en la figura y en la poética de Giambattista Giraldi Cinzio. Así que enseguida se explicará la influencia de Cinzio en el teatro de Cueva. Por otro lado, Cinzio no fue el único autor que influenció el teatro de Juan de la Cueva, el otro gran modelo que inspira el dramaturgo es Séneca y ahora se van a explicar las motivaciones detrás de esta afirmación.

1.3 La influencia de Séneca y de Giraldi Cinzio en el teatro de Juan de la Cueva

Antes de llegar a la parte central de este trabajo, solo queda presentar las influencias que aportaron Lucio Anneo Séneca y Giambattista Giraldi Cinzio a la obra dramática de Juan de la Cueva. Después, teniendo en cuenta estas influencias, se realizará el estudio de las figuras alegóricas y mitológicas presentes en las obras del sevillano.

1.3.1 Séneca

Primero que nada, cabe decir que las obras de Séneca se caracterizan, entre otras cosas, por su contenido fuertemente moralizado. Por su parte, en el corpus senequiano se enfrentan las grandes temáticas de ética helenística y otras cuestiones científicas (Menghi, 2006: pp. 445). Sin embargo, si se quiere subrayar el rasgo ético de la producción de Séneca, es necesario focalizarse en las tragedias que tienen un carácter moralizante en relación a los otros escritos. Algunos temas éticos recurrentes en la producción trágica del autor son: la liberación de los condicionamientos exteriores y la pasión (pensada como el dominio de los miedos típicos del hombre como la muerte y el dolor) (Menghi, 2006: pp. 445). Otras temáticas que se encuentran muy a menudo en las obras de Séneca son la ira y el manejo de este sentimiento y la esclavitud. Por último, siempre aparece el tema del papel del príncipe en la sociedad y en el mundo (Menghi, 2006: pp.446). Todas estas temáticas, como se ha visto precedentemente se pueden encontrar en las catorce piezas publicadas por de la Cueva. Por ejemplo, es muy frecuente el tema de la ira, que se encuentra en obras como *La constancia de Arcelina* y la *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*. Se puede encontrar el tema de la esclavitud en la *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio* y en la *Comedia del degollado*. Por último, también de la Cueva está interesado en el tema del papel social de los príncipes, como se ve claramente en la comedia y en la tragedia del *Príncipe Tirano*.

Ahora bien, una pregunta nace de forma natural o sea ¿cómo ha surgido la presencia del filósofo cordobés en la poética del dramaturgo sevillano? Sin duda, cabe encontrar esta respuesta en la pertenencia de Juan de la Cueva a la "generación teatral de los 80" como se ha explicado anteriormente, los autores de este periodo se vieron condicionados por Séneca y la lectura de sus dramas. (Burguillo, 2011: p 354)

Los autores del Siglo de Oro estaban acostumbrados a retomar la poética de Séneca porque querían estudiar la contradicción que solía permear sus obras, esta contradicción que ponía en contra la acción con el pensamiento (Sanz, 2018). Cueva se dedicó a los estudios de Sénca y fue uno de los autores que, junto a los de su generación, fijó, a través de sus obras, la influencia del dramaturgo romano en la Edad Moderna. De esta época han sobrevivido numerosísimos estudios sobre la tragedia senequiana y estos estudios se hicieron también a partir de la tendencia de algunos autores italianos a redescubrir al poeta latino (Sanz, 2018). Entre otros está sin duda Giraldi Cinzio que en su tragedia *Orbecche* (1541) pone en escena algunas de las características más frecuentes del "senequismo". Por otro lado, el interés por

Séneca nacía a causas de razones culturales, de hecho gracias a una correspondencia apócrifa entre Séneca y San Pablo se pensaba que el cordobés habría de ser un cristiano así que el interés por sus escritos aumentó (Sanz, 2018: pp. 83). Por último, lo que hacía que los autores españoles se acercaran a Séneca era el hecho de que sus obras estaban escritas en latín, que era considerado una lengua más accesible que el griego, así que cuando se hablaba de obras clásicas los españoles se dedicaban con mejor facilidad a las obras latinas con respecto a la helénicas (Sanz, López, 2018: p.245).

Volviendo a las semejanzas entre Juan de la Cueva y Séneca se debe subrayar la presencia de figuras mitológicas en cada una de sus producciones literarias. A partir de los títulos de sus tragedias se puede notar la presencia de la mitología en la obra de Séneca que, aunque se desconoce su cronología está formada por las siguientes tragedias: *Agamemnon, Hercules Furens, Medea, Phaedra, Phonissae, Thyestes, Troades, Hércules Oetus* y *Octavia*.

El motivo por el cual Séneca introduce en sus tragedias estos sujetos mitológicos es porque quiere cargarlos de una fuerza ética para que puedan satisfacer su exigencia moralizante (Menghi, Marsilo, 2006: 456). De la misma manera, Juan de la Cueva introduce varias figuras mitológicas para cumplir el mismo objetivo. En Séneca, estos espíritus, los cuales están relacionados con venganzas pendientes, solían ser representados por el coro y tenían una función glosadora y moralizante (Menghi, 2006: pp.456). Mientras en las piezas de de la Cueva se hace cargo de esta función un único personaje. Algunos ejemplos de personajes mitológicos en la producción dramática del sevillano son: la diosa Venus en el *Infamador* junto a Némesis y el río Betis, o las furias infernales que están presentes en más de una obra. Sin embargo, el análisis de estas figuras será el tema central de los siguientes capítulos, donde se intentarán descubrir todas sus funciones. Por el momento baste recordar que algunos personajes en la dramaturgia de Cueva se pueden relacionar directamente con el coro trágico de Séneca y sus funciones. Era usual en el siglo XVI, sustituir los coros trágicos con otras figuras que podían suplir a su función, incluso estructural, gracia a la cual se dota cada obra de un mayor principio de verosimilitud. Baste recordar al mismo Cervantes y sus personajes de Curiosidad y Comedia en la comedia del *Rufián el dichoso* (1615), los cuales justificaban cambios repentinos de espacio y lugar; o, Shakespeare que introduce, en el *Enrico V,* figuras alegóricas que suplean a la ausencia de un verdadero coro. Y en esta actitud se puede incluir también Juan de la Cueva con sus personajes pertenecientes a la mitología griega. (Albini, Bornmann,1976: p.14)

Procediendo en el camino de la influencia senequiana en la obra de Juan de la Cueva el siguiente punto en común es seguramente el elemento del horror. Séneca introduce en sus tragedias el elemento del horror y al espectador no se le recorta nada. De hecho, las tragedias se focalizan en la capacidad del ser humano de cometer atrocidades y un ejemplo magistral de lo que se acaba de describir es la Medea, cuya protagonista es culpable de crímenes indecibles. Un motivo que hace que Séneca utilice y ponga dentro de sus obras este horror era la costumbre del público de la época a este tipo de atrocidades. De hecho, en las arenas, la gente acudía a espectáculos de gladiadores, de carreras de carros e incluso de *venationes*, o sea de luchas entre animales y personas. Entonces la sangre, en la época de Lucio Anneo, fluía con regularidad en las vidas de los romanos y Séneca se aprovechó de esta costumbre para adoctrinar al pueblo (Menghi, 2006: p. 457). Este rasgo representa una de las aportaciones más importantes que revelan la influencia de Séneca en la producción dramática de Cueva. El dramaturgo recurre a varios elementos terroríficos que salen de las tragedias del filósofo, tanto que su teatro se podría definir el "teatro del horror". Este tipo de teatro es caracterizado por la acumulación de escenas violentas y sucesos terribles, estas mismas escenas solían estar presente en las representaciones de Cueva así que muchas de sus obras dramáticas se puedan encajar sin dificultad en el género del teatro del horror.

De hecho, tanto en las comedias como en las tragedias de Juan de la Cueva es muy fácil encontrar acontecimientos que pertenecen al campo del horror: hay crímenes, muertes, relaciones de asesinatos entre parientes, de violaciones de mujeres por parte de hombres y transgresión de leyes humanas y divinas (Ly, 1983: p. 66). Él es incluso uno de los primeros en poner en escena la muerte porque entendió que esto no solo era un rasgo útil para adoctrinar al pueblo, sino algo que llamaba la atención y hacía que el pueblo se interesara por sus piezas. Entonces, el sentimiento del horror no servía solo como concienciación sino que representaba una seguridad de éxito. Éxito debido también a la variedad de temáticas que el autor abordó y presentó al público. Para concluir, este rasgo en el teatro de de la Cueva se desarrolló incluso gracias a la influencia que Giambattista Giraldi Cinzio aportó al teatro español del siglo XVI y que ahora se explicará mejor.

1.3.2 Giambattista Giraldi Cinzio

Como se ha dicho anteriormente, Giambattista Giraldi Cinzio fue una figura muy importante en el panorama teatral español del Siglo de Oro. Con el estreno del *Orbecche* en 1541 y su publicación en 1543, Cinzio cambia las reglas del teatro. Este introduce una serie

de novedades en su producción literaria que irán a influenciar el teatro español del siglo XVI, muchos años después de la presentación de las mismas. De hecho, treinta años más tarde los poetas españoles introducen los mismos cambios en su panorama teatral, poniendo las bases para la llegada de la Comedia Nueva. A pesar de las influencias que tuvo sobre la mayoría de los autores peninsulares, aquí se analizará cómo sus ideales poéticos afectaron la obra de Juan de la Cueva (Froldi, 2000).

La innovación teatral de Cinzio se basaba en tres conceptos que ahora se resumirán brevemente, para instituir un parangón con el teatro de Juan de la Cueva. Esencialmente Cinzio decidió poner el prólogo separado con respecto a los otros actos de la tragedia, el prólogo anticipa la fábula y sirve de presentación a la tragedia. En segundo lugar, cruzó los géneros literario y en el *Orbecche*, presentada al público con una tragedia, cuenta una historia inventada. Entonces lo que hace Cinzio es utilizar un asunto inventado para las tragedias que hasta ahora sólo contaban acontecimientos históricos y reales, según las reglas aristotélicas.. El último aporte de Cinzio fue el de articular la tragedia como si fuera una comedia de Plauto y Terencio, es decir, dividirla en cinco actos. (Froldi, 2000)
No se sabe con certeza si Cueva leyó a Cinzio y en particular el *Orbecche* pero lo que se sabe es que a la hora de producir su teatro, el sevillano puso en práctica todas las sugerencias de Cinzio, contribuyendo a crear un nuevo modelo dramático español. Además, en su *Exemplar poético* (1606) da noticia al público de todos los elementos de novedad que introdujo en su producción dramática, remarcando la necesidad de modernizar una práctica antigua como el teatro.

Primero Cueva articula todas sus piezas según el modelo de la comedia, entonces las divide en cinco actos. Desde este punto de vista Cueva es más innovador que Cinzio, de hecho decide reducir los actos a cuatro. Un segundo punto de contacto entre los dos autores, es en mi opinión, el más importante: los dos deciden abolir las fronteras genéricas entre la comedia y la tragedia, Cueva en su obra poética afirma "A mí me culpan de que fuí el primero/ que reyes y deidades di al tablado/ de las comedias traspasando/ el fuero"(vv. 505-507) (Ojeda, 2013: 656). Con estos versos Cueva se dice culpable de que fue el primero que puso en una comedia los reyes y las deidades, que clásicamente podían aparecer solo en una obra del conflicto dramático trágico. Cueva, como Cinzio, rompe con esta idea y, como se ve claramente en los títulos de sus obras, mezcla lo cómico y lo trágico. Habla de reyes en sus comedias como en la *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez* y de personajes comunes en sus tragedias como en la *Tragedia de la*

muerte de Virginia y Apio Claudio. Pero Cueva no se limita solo a mezclar personajes trágicos y cómicos sino que pone elementos trágicos en las comedias y elementos cómicos en las tragedias. Así que Cueva sigue perfectamente el ejemplo de Cinzio, que años antes en el *Discorso over lettera di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre delle comedie e delle tragedia a Giulio Ponzio Ponzoni* teoriza el modelo de las tragedias a *lieto fine* (Froldi,2000). Las tragedias a *lieto fine* siguen el desarrollo del conflicto dramático de este género pero en sus últimos momentos pasa algo positivo que cambia el final de destino trágico y lo convierte en un final feliz. Esta misma técnica utiliza el sevillano que suele poner en escena comedias truculentas que, gracias a su final feliz, decide no nombrar como tragedias y las señalas como comedias. Es seguramente el caso del *Viejo enamorado* o de la *Constancia de Arcelina*.

Para concluir, el último aspecto que aúna a estos dos autores es la presencia del horror en sus obras. Este rasgo común se debe a un mismo modelo de referencia que es, sin duda, el senequiano. Si se toma como ejemplo el *Orbecche* de Cinzio, se ve como el autor presenta el tema del horror en manera violenta, pone en escenas muertes desgarradoras que enseguida hacen pensar en el modelo del horror de Séneca, del cual también Cueva sacó inspiración. Entonces, se puede decir que estos dos dramaturgos están conectados por un doble hilo, por un lado Cinzio influencia a Cueva con rasgos literarios modernos, y a través de estos se quieren alejar de una tradición teatral precedente. Los dos creían que el teatro necesitaba de un cambio, debía de pasar de su configuración antigua, hecha por estrechas reglas, a una más moderna que se adecue mandas del mercado moderno. Por ende, para cumplir con este ideal, se dejan influenciar por el modelo clásico de Séneca para sacar de allí elementos modernizadores.(Ojeda, 2013)

2 LAS FIGURAS MITOLÓGICAS Y ALEGÓRICAS EN LAS COMEDIAS DE *EL* INFAMADOR, EL VIEJO ENAMORADO Y LA CONSTANCIA DE ARCELINA

En este segundo capítulo, se tratará de describir las figuras alegóricas y mitológicas dentro de la seleccionada producción literaria de Juan de la Cueva. El objetivo de este capítulo es evidenciar y explicar la diferencia entre las figuras alegóricas y las figuras mitológicas y, a partir de estas intentar descubrir sus posibles funciones dentro del texto. Además, se describirán dichas figuras y los otros elementos presentes en los textos que se pueden relacionar a la mitología. Después de esto, se pasará al capítulo tercero, en el cual, a través de un análisis comparativo con los coros trágicos en la *Medea* de Séneca y en el *Orbecche* de Giraldi Cinzio, se hará una hipótesis sobre la función estructural de estas figuras.

Antes de empezar la descripción de cada personaje, en cada una de las obras se tiene que estudiar qué es una figura alegórica y qué es una figura mitológica. Aunque tengan funciones diferentes, ambas tipologías de personajes tienen origen en la tragedia clásica. Como se ha afirmado antes, en la tragedia griega el ritmo de la fábula estaba marcado por las apariciones de los coros, que, cada vez que entraban, señalaban un cambio de acción en el desarrollo del conflicto dramático. Con el pasar de los siglos, el personaje del coro va desapareciendo y con él su función dramática. Se podría pensar que para suplirlo, los autores de finales del siglo XVI intentaron introducir figuras que puedan cumplir la misma función para que los textos y los acontecimientos contados no se alejen de la realidad y mantengan firme la verosimilitud. Entonces, durante el renacimiento, se introducen en los textos las figuras alegóricas y las figuras mitológicas. Esta novedad no se produce sólo en los textos españoles, sino que abarca todo el teatro europeo.

Las figuras mitológicas, se pueden explicar más fácilmente que las figuras alegóricas. De hecho, las primeras son personajes que los autores sacan de la mitología, es decir que salen del enorme catálogo de mitos y leyendas de la Roma y la Grecia antiguas. A lo largo de su producción literaria, se pueden encontrar en la obra de Cueva numerosas referencias mitológicas, pero es en su teatro que se configuran estos tipos de personajes. Hay que decir es que la herencia grecorromana en la España moderna e incluso en el teatro de Cueva suele estar filtrada por los autores italianos, uno de los cuales sería sin duda, Giraldi Cinzio. Cinzio introduce en el *incipit* del *Orbecche* a la diosa de la venganza, Némesis, que presenta la tragedia y pone las bases para la fábula y el desarrollo de un conflicto dramático trágico. Del

mismo modo, los personajes mitológicos en la producción de Cueva pueden desarrollan una funcionalidad dramática, es decir que están a servicio de los protagonistas y quieren satisfacer sus deseos. Además, los autores, incluso Cueva, utilizaban estos personajes por la espectacularidad que producían durante la puesta en escena, de manera que el público se veía estimulado a acudir a las representaciones para quedar extasiado por la compleja y moderna máquina teatral. También interesa al dramaturgo Juan de la Cueva servirse de dioses, furias y héroes para expresar mensajes moralizantes, de acuerdo con la doctrina cristiana de la época y con la clase de intelectuales que, junto a él, conformaban la generación de los 80. (Trambaioni, 2014: pp. 305-327)

Al contrario de las figuras mitológicas, las figuras alegóricas no siempre tienen una estricta conexión con la mitología. De hecho, las mitológicas se pueden reconducir, a partir de los nombres de los personajes que representan a mitos o leyendas. Mientras para detectar la presencia de figuras alegóricas la búsqueda se hace más compleja e interesante. A pesar de todo, una definición clara de esta tipología de personaje se puede encontrar en el trabajo de Emma González Mesas (2021) en la cual afirma:

> El personaje alegórico, por lo tanto, ciertamente remite a abstracciones más allá de los personajes de carne y hueso al que el teatro nos está acostumbrado. No son reyes ni dioses,la alegoría de estas figuras apunta a una moral, ética, evento, pensamiento o doctrina quelos autores encuentran necesario personar y concretar en escena.(González Mesas, 2021)

Un uso particular de este tipo de figuras en el teatro lo introducirá Miguel de Cervantes como el mismo dramaturgo indica en el prólogo a su obra *Las ochos comedias y los ochos entremeses nunca representados* (1615):

"fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes"; (v.8, fol IIIr)

Entonces Cervantes no define estas figuras como alegóricas sino que les da el nombre de figuras morales, cuyo objetivo es el de representar "las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma" de los personajes de sus piezas (Burguillo, 2010: pp. 381). Aunque Cervantes teoriza la presencia de estos personajes en la obra de 1615, el ejemplo más destacable de este recurso en la producción cervantina pertenece a la comedia de *Los tratos de Argel*, cuya publicación se remonta algunas décadas antes, al 1582. En esta comedia de sabor trágico, el protagonista, en la tercera jornada, dialoga con dos personajes que parecen

ser visibles sólo al público y son Ocasión y Necesidad. En la comedia, Ocasión y Necesidad representan el pensamiento de Aurelio, que tiene que decidir si traicionar a su amada con la mora Zahara para salvarse la vida, o al contrario permanecer fiel a ella y quedarse en el mísero estado de esclavo. Así que los dos personajes "invisibles", que se se ubicaría en su pensamiento, le intentan ayudar en esta difícil decisión:

> OCASIÓN: Pues yo sé, si quisieses, que hallarías
> ocasión de salir de ese trabajo.
> AURELIO: Pues yo sé, si quisiese, que podría salir de esta miseria a poca costa.
> OCASIÓN: Con no más de querer a tu ama Zahara o con dar muestras solo de quererla. AURELIO: Con no más de querer bien a mi ama o fingir que la quiero, me bastaba. Mas, ¿quién podrá fingir lo que no quiere?
> NECESIDAD: Necesidad te fuerza a que lo hagas.
> AURELIO: Necesidad me fuerza a que lo haga.
> OCASIÓN: ¡Oh, cuán rica que es Zahara y cuán hermosa!
> AURELIO: ¡Cuán hermosa y cuán rica que es mi ama!
> NECESIDAD: Y liberal, que hace mucho al caso, que te dará a montón lo que quisieres.
> AURELIO: Y, siendo liberal y enamorada,
> darame todo cuanto le pidiere. (2015, vv. 1705-1720)

En este diálogo se nota como los dos personajes, Ocasión y Necesidad, sí están presentes en escena, pero a través de la repetición por parte de Arcelo de sus afirmaciones, parece bastante evidente que pertenecen sólo a la imaginación del protagonista y que represaetan sus pensamientos. En este caso, las figuras morales cumplen incluso con la tarea de, parafraseando su nombre, moralizar al público. Ocasión y Necesidad muestran a los espectadores las difíciles elecciones, que cada día los esclavos en Argel tenían que tomar y de esta manera ayudan al autor a presentar las diferentes facetas del problemas de los esclavos con el objetivo de concienciar al público de la época sobre este tema, que afectó la misma vida de Cervantes.

Si Cervantes, pues, habla de figuras morales, debe ser porque para él tienen una función diversa de la de las figuras alegóricas? La crítica ha intentado definir estos personajes, pero sin todavía haber sistematizado sus funciones, no solo en la obra de

Cervantes sino en la obra de otros autores que solían recurrir al uso de estos personajes en sus pieza (Ruiz, 1998: p. 53). Entre ellos está Juan de la Cueva, quien, muy a menudo introduce en sus obras esta tipología, cuyas funciones y características aún no se han analizado con profundidad. No obstante, el filólogo C. Guerrieri Crocetti comentó que el hecho de que Cueva llevara a la escena estos personajes alegóricos, significaba explicitar, a través de ellos, determinados estados anímicos de los protagonistas y potenciar sus ideas, acercando, por lo tanto, su uso al de las figuras morales cervantinas. (1996: pp.60-62). Con el análisis de estas figuras en el presente trabajo se pretende contribuir a estas investigaciones.

2.1 *Infamador*

El infamador es la décima comedia de la *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva*. Esta comedia está situada en Sevilla y cuenta la historia de Leucino, un galán que quiere aprovecharse de la hermosa Eliodora, que sigue rechazándole desde el principio. Estos dos personajes, junto a sus criados, interaccionan con los que se han identificado como personajes alegóricos y mitológicos. Enseguida, se presentarán los personajes mitológicos y después los personajes alegóricos, junto a su papel y a las características que lo describen dentro de la obra.

El primer personaje mitológico que aparece en la comedia del Infamador es Némesis. En la mitología griega Némesis se suele considerar a la vez una abstracción y una divinidad. Las abstracciones son representadas por seres indiferenciados que simbolizan ciertos males que atormentan al ser humano, como la vejez, la muerte o la enfermedad (López Saco, 2014). En el caso de esta comedia, Némesis no puede considerarse una abstracción porque al final de la primera jornada aparece con semblante humano e interacciona con los otros personajes, así que se la denomina como una diosa. Ella misma se presenta como la diosa Némesis:

yo soy la diosa Némesis que vengo
a dar castigo a semejantes males, los bienes premio, y los males vengo,
y véngolos de suerte en los mortales,
que con aquesta mano poderosa
doy la vida, o la muerte rigurosa. (vv.477-482)

Con sus palabras, Némesis se presenta a sí misma y revela, incluso al lector, cuál es su propósito. De este modo avisa a los espectadores que su tarea es la de vengar los males.

Ella cumple con su oficio, dado que se presenta cuando Leucino intenta forzar a la joven Eliodora y le amenaza para que deje a la pobre dama en paz. Este rasgo vengador de la diosa en la obra, se debe a su herencia mitológica, en cuanto diosa se le atribuye el siguiente mito. Némesis, una de las hijas de Nix (la Noche), intenta escapar del amor de Zeus, transformándose en miles de formas distintas hasta fijar su figura en la de una oca. A pesar de sus esfuerzos, Zeus consigue apoderarse de ella, tomando la apariencia de un cisne (Grimal,1989:p.230). La historia de su mito es importante para instituir un parangón entre la diosa y la el personaje de la comedia. Tal como Zeus persigue a Némesis, Leucino persigue a Eliodora, la cual, sin embargo, no comparte el destino trágico de la diosa, gracias, justamente, a la intervención de esta. Cueva con este paralelismo crea una conexión entre las dos mujeres, que sufren la misma desgracia, por lo que Némesis solo puede ponerse al lado de Eliodora. Némesis cumple su función de personaje mitológico y se pone al servicio de la protagonista, la ayuda para que su virtud permanezca íntegra.

De opinión totalmente diferente a la de Némesis, es, en cambio, la diosa Venus. Venus aparece en la primera secuencia (A)[4] de la segunda jornada y se queda en escena hasta casi el final de la tercera jornada. Si la primera aparición de Némesis ocurrió en el mundo humano, la primera entrada en escena de Venus, en cambio, ocurre en el mundo de los dioses en el monte Cimerio, donde se encuentra el dios del sueño. Además, si la diosa de la venganza se relaciona enseguida con seres humanos, la diosa de la belleza dialoga con seres divinos. Esta diferencia supone una función estructural diferente que se analizará en el tercer capítulo. El papel de Venus dentro de la comedia es muy importante y choca con las voluntades de Eliodora y de su protectora Némesis, mientras que coincide con la del protagonista masculino de la obra, Leucino. Venus, como Leucino, quiere que Eliodora se enamore de él y pone en práctica diferentes planes para que esto pueda ocurrir. Entonces, tanto la diosa como su rival cumplen la función de ponerse al servicio de la voluntad del protagonista. La presencia de Venus y su rivalidad con Némesis se pueden justificar a través de su tradición mitológica. De hecho, Venus es una divinidad mayor latina y coincide con la diosa griega Afrodita. Ella es considerada la diosa del eros y de la hermosura e incluso se puede considerar el ancestro femenino del pueblo romano a causa de sus enredos en la guerra de Troya. Como madre de Eneas, Venus elige a Helena, hija de la unión forzada de Némesis y Zeus como la más hermosas de las mujeres mortales al fin de corromper el príncipe troyano

[4] Cada referencias en el texto a las secuencias de las comedias de Cueva, se tiene que remitir a mi propuesta de segmentación en los apéndices

Paris (Grimal, 1989:p. 229). De esta forma se ve, fuera de la comedia, de dónde nace la estrecha conexión que hay entre las dos diosas que en este caso tienen opiniones divergentes. Por último, con respecto a la diosa Venus, en la comedia está caracterizada con los rasgos típicos de ella, viene descrita como caprichosa, presumida y voluntariosa. Esta personalidad sobresale en varios momentos de la fábula: en el momento en que la diosa pone en práctica su plan, en sus quejas al principio de la segunda jornada, en los diálogos con el dios del sueño y en los mismos diálogos con Eliodora, cuando está disfrazada de Felicina (la sirvienta). Como se puede notar, el personaje de Venus es tan complejo y rico de tradición que Cueva lo pudo explotar para que el galán de la comedia pudiese tener una aliada a la hora de luchar contra la fuerza de voluntad de la protagonista femenina de la obra.

El siguiente personaje mitológico presente en el *Infamador* es el Dios del Sueño. Esta divinidad aparece una sola vez a lo largo de la comedia: al principio de la segunda jornada. El dios del Sueño o Sueño dialoga solo con Venus y nunca se relaciona con los personajes humanos de la pieza. Venus ha acudido a su cueva para que pueda adormecer a Felicina, la criada de Eliodora, para que Venus pueda tomar su figura y engañar a la dama. Sueño o Hipno, según la tradición griega, es hijo de la Noche (Nix) y del Érebo y hermano gemelo de Tánato, la muerte. Sueño en la jerarquía de las divinidades, apenas ha pasado la fase de pura abstracción, así que no se puede considerar una divinidad tan importante como Venus, sino que se puede considerar una divinidad menor que en este caso está al servicio de la diosa. Su ubicación en el universo varia suegún la versión del mito. Para Homero, Sueño vive en Lemnos, para Virgilio él se encuentra en el Inframundo y para Ovidio su casa está en el país de los cimerios, en un palacio encantado donde todo duerme (Grimal, 1989: p.271). Sigue esta última ubicación Cueva, que sitúa al dios en una cueva, en el monte Cimerio. El hecho de que cuando entra en escena se encuentra en un espacio lejos de la realidad está conectado con su función estructural y por esto es importante subrayar el lugar de su aparición. Otro aspecto fundamental sobre el dios del Sueño es que en la mitología Hipno está representado muy a menudo como un ser alado que recorre la tierra y el mar y aletarga a los demás seres. Esta descripción puede coincidir, por lo que se entiende del texto, también con su descripción en la comedia de Cueva porque Venus le pide que envíe "un sueño, con ligero vuelo" (v. 46) entonces se puede pensar que en la transposición teatral Sueño se había representado con alas, según su tradición literaria. Para concluir, su función dramática es tan diferente a la de las dos diosas, en cuanto que nunca se relaciona con personajes humanos, pero contribuye igualmente al desarrollo del conflicto dramático como motor de la historia,

pues adormeciendo a Felicina hace que la Venus pueda transformarse en ella y que la trama pueda avanzar.

Conectado a la figura de Sueño, en la presente comedia está seguramente Morfeo. Morfeo entra en la escena en dos ocasiones: la primera al inicio de la segunda jornada, cuando Sueño le manda que adormezca a Felicina por voluntad de Venus, así que se encuentra en el monte Cimerio y tiene un diálogo solo con los dioses. Mientras su segunda aparición se verifica en la segunda secuencia (B) de la tercera jornada, para cumplir con el mandato opuesto, es decir despertar a la pobre Felicina. La tradición dice que Morfeo es uno de los miles de hijos del Sueño y su nombre derivado de la palabra griega *μορφή* significa "forma" y este significado explica sus deberes en cuanto dios. De hecho, él durante la noche toma la forma y las características de los sueños de los humanos. Además, representa una divinidad conectada al sueño y como tal suele ser representado con alas, como su padre Hipno, que rápidamente y sin ruido transporta a los confines de la tierra para adormecer al mundo y entrar en sus sueños (Grimal,1989: p. 366). En el texto Morfeo está descrito como el predilecto de su padre: de hecho, Sueño decide que él será quien satisfará las peticiones de Venus porque es "tan diestro cual conviene el caso" (v. 67) en detrimento de Fantoso y Joleandon que junto a él representan los tres Oniros. A pesar de las leyendas sobre Morfeo, la función que cumple en el texto, desde el punto de vista dramático es muy parecida a la de Sueño, o sea es la causa de los varios acontecimientos que pasan en la escena porque las consecuencias de sus acciones influyen sobre el desarrollo de la fábula. Por último, se podría pensar que su presencia sirve para la espectacularidad de esta comedia, pues como es un ser alado, se podría dar vida a escenas de vuelos para atraer al público. No obstante, sólo a partir del texto esta hipótesis no se puede confirmar dado que nunca se hace referencia al hecho de que el dios esté en vuelo.

Como se acaba de presentar, en la comedia del *Infamador* están presentes varias deidades, que se relacionan entre ellas y muchas veces según una precisa jerarquía, debido a su propia tradición literaria. Si sirviendo a la diosa Venus estaban Sueño y, por debajo de él, su hijo Morfeo, a servicio de la diosa Diana se encuentran Ipodauro y Demolión. Estos dos personajes, al contrario de los otros, no derivan ni de la tradición latina, ni tampoco de la tradición griega, son personajes inventados por Cueva, cuya función es empujar la trama de la comedia hacia el final. Sus apariciones se encuentran en la secuencia (B) de la cuarta jornada, donde entran en contacto con varios personajes humanos de la comedia. El primero de los seres humanos que se encuentra con ellos es el escribano de Justicia, el cual está yendo

a la cárcel, donde se encuentra Eliodora para notificarle la sentencia de muerte. Pero, delante de la cárcel, tiene que pararse porque encuentra primero a Ipodauro que le impide el ingreso y después, de vuelta con Justicia, el pasaje está impedido por Demolión que declara estar allí por mandato de Diana. A pesar de su relación con la diosa, que hace pensar que estos salvajes pueden proceder de la mitología, no tienen nada que ver con la tradición clásica y no obstante sean fruto de una invención del poeta desarrollan el mismo papel de los dioses que se acaban de presentar. Esta función articuladora de la trama se puede notar incluso en el final de la obra, cuando los dos, siguiendo órdenes de la misma Diana, ejecutan a Leucino.

Visto que se acaban de presentar sus sirvientes, ahora es necesario hablar de la diosa Diana. En la comedia Diana aparece en el lugar de la cárcel, al final de la cuarta jornada, en la secuencia (B) y con su presencia quiere salvar de una muerte cierta a Eliodora. Diana entra en escena y culpa a Leucino por todos los males que ha cometido, que incluso han llevado a la misma Eliodora a cometer el asesinato de Ortelio. Diana con su intervención no solo quiere salvar a la dama sino quiere restaurar su nombre a los ojos de su padre. De esta forma, Diana como Némesis, se pone al lado de Eliodora y contra de Leucino. Su función dramática, entonces, en cuanto personaje mitológico, es la de ponerse a servicio de los protagonistas y en este caso elige a Eliodora. El motivo de elección del bando de la dama se encuentra en los orígenes de la diosa. En la tradición romana, Diana es una diosa itálica, cuyo nombre significa "día"; entonces es definida la "brillante". Además, las mujeres romanas la veneraban en cuanto velaba a las parturientas y, en general se consideraba como la protectora de las mujeres (*Treccani*, "Diana"). Es por este motivo que Cueva decide poner a la diosa al lado de Eliodora: Diana, como protectora de las mujeres, quiere defender el derecho a la castidad de Eliodora y su voluntad de no ser violada por Leucino. En consecuencia, el personaje de Diana cumple una doble función, la primera conectada al desarrollo de la trama y la segunda conectada con el mensaje moralizador de esta. A través de Diana se puede entender la posición de Cueva sobre determinadas prácticas y comportamientos sociales, tanto que aporta al personaje de la diosa una carácter decisional, como si fuera un juez. A pesar de que en el Infamador está presente la figura de la Justicia que desarrolla este mismo papel, en la cuarta jornada el regidor de las leyes ve sus decisiones sucumbir ante la voluntad de la diosa que, no solo libera a Eliodora, sino que envía a los dos salvajes a ejecutar Leucino en el río Betis.

Así pues, la siguiente figura mitológica que se encuentra en el Infamador es el personajes del río Betis, como Ipodauro y Demolión el origen de esta figura no se debe

buscar en la mitología clásica, sino en la tradición literaria española. Literalmente Betis representa el río Guadalquivir que hoy atraviesa España por 657 kilómetros, su nombre en la comedia se debe al antiguo nombre acuñado por los romanos, que se referían al río español como Beatis. En la comedia este personaje aparece en dos ocasiones y en dos formas muy diferentes. La primera aparición del río se detecta al final de la primera jornada, en la secuencia (B). En esta aparición, Betis se da a conocer como presencia silenciosa, que actúa como mero escenario para las acciones de Eliodora, Felicina, Leucino y sus criados. Es importante notar la presencia de este río en la comedia porque a partir de él se puede entender, junto a otros elementos en el texto, que la comedia está situada en Sevilla. Además, el autor describe sus riberas como un locus amoenus y Eliodora misma lo define como "Betis divino" (v.349), cargándolo desde la primera jornada de un carácter divino, como se revelará ser en la última jornada. Hay una conexión entre la primera aparición del río y la última, y está relacionada con la figura de Leucino. En la primera jornada Betis es un testimonio silencioso de las voluntades malignas de Leucino, que cerca de sus riberas, quiere violar a Eliodora. Entonces, en la cuarta jornada, al momento de ejecutar a Leucino, Betis no quiere que muera en sus aguas porque ha conocido las acciones despreciables del galán, no quiere darle el reposo eterno. Otra vez, Cueva consigue, a través de sus personajes, criticar algunos comportamientos del ser humano, comportamientos que quiere extirpar de la sociedad e intenta hacerlo poniendo el acento sobre ellos a través de figuras como Diana y Betis, que a los ojos de los españoles están presentados llenos de carga positiva.

Si la diosa Diana era considerada la protectora de las mujeres, justificando así su presencia en la obra, la presencia del personaje del río Betis y de sus acciones se puede justificar a partir de motivaciones diferentes. Ya en la época del autor, el río Betis se consideraba un elemento central para la cultura andaluza tanto que los cartógrafos le consideraban el eje central de los tres reinos andaluces, Sevilla, Córdoba y Jaén, mientras varios autores celebraban el bello y el fértil paisaje de sus riberas, comparándolo también a los campos elíseos. Entre los varios autores incluso Juan de Mal Lara hizo referencia al río Betis: en el panorama iconográfico que preparó para la visita de Felipe II a Sevilla, acercó el río a la figura mitológica de Hercules (Peña Díaz, 2015). El hecho de que Mal Lara reconoce la importancia simbólica del río es significativo porque, siendo el primer preceptor de Cueva y su gran fuente de inspiración, puede que el dramaturgo incluyera la figura del río por la influencia de su maestro. No obstante, durante el Renacimiento español, el río se convirtió en un escenario idealizado, se personificó y volvió una suerte de personaje

mitológicoque habla, aconseja y acompaña a los personajes con sus aguas cristalinas y sus riberas frondosas (Peña Díaz, 2015). Y, justamente, así Cueva lo describe en la cuarta jornada. Por tanto, son razones culturales las que llevan a Cueva a insertar en su décima comedia el personaje del río Betis, que a lo largo del tiempo se había teñido de valores positivos, tanto que el autor lo utilizó como elemento moralizador en su obra. Para concluir la digresión sobre la figura del río, es importante subrayar que la prosperidad del Betis está representada también por la hipotética presencia de las ninfas a las cuales Eliodora interpela para que la puedan ayudar "Ninfas deste boque y río/ salidme ahora a ayudar"(vv.453-454). Como afirmará T.S. Eliot en *The waste land* (1922), las ninfas que abandonan un río son un símbolo de desolación mientras que en el Betis parecen estar presentes, dotándolo otra vez de una carga positiva.

Otro personaje que se tiene que analizar por su origen mitológico es el personaje de Peloro. En el Infamador, Peloro aparece en la primera acción de la secuencia (B) de la cuarta jornada en un lugar no especificado. Aunque no sea un dios, el nombre de Peloro e incluso su figura pertenecen a la mitología griega. De hecho, Peloro es uno de los Espartos, hombres que nacieron de los dientes del dragón asesinado por Cadmo. Al nacer los Espartos, salieron del suelo e instigados por Cadmo se destruyeron mutuamente y sólo sobrevivieron cinco de ellos: Ctonio, Udeo, Peloro, Hiperenor y Equión. Los cinco Espartos sobrevivientes se juntaron y ayudaron a Cadmo en la fundación de su ciudad. En un primer momento, la ciudad se llamó Cadmea y después fue identificada con la ciudad andaluza de Teba (Grimal, 1898: p.175). A este propósito cabe decir que el escribano se da a conocer como escribano real, entonces se puede fácilmente pensar que Peloro es el rey de la ciudad y que Justicia se encuentra con él, como otro custodio de la justicia, para decidir sobre los destinos de los dos protagonistas.La función de Peloro, entonces, es la misma de la de los otros personajes mitológicos. En primer lugar, él se pone al lado de los galanes que acosan a las mujeres, apoyando junto a Venus, su bando, opuesto al de Eliodora, Némesis y Diana, y cumpliendo con la tarea de sirvientes de los personajes. En segundo lugar, da su contribución al desarrollo de la trama, adelanta los acontecimientos con su decisión de liberar a Leucino de la prisión. Y, por último, contribuye, junto al río Betis, a hacer de Sevilla un lugar rico de historia y conectado con la mitología.

Los personajes que se acaban de presentar pueden decirse los personajes mitológicos de la comedia, personajes ampliamente inspirados por no solo la mitología griega sino por la mitología latina e incluso por la tradición española. Sin embargo, al lado de estos

personajes, se encuentra otro que no representa ni una divinidad mitológica ni tampoco un una alegoría como se entendieron los de Ocasión y Necesidad, pero que de cierta forma deriva de la tradición clásica. Se está hablando del personaje de Justicia que aparece varias veces en la producción literaria de Cueva, por ejemplo se encontrará otra vez en la comedia del *Viejo enamorado*. En el *Infamador* Justicia entra en escena en la secuencia (B) de la tercera jornada, enseguida a la muerte de Ortelio. Felicina, la criada de Eliodora sale de la escena a llamar la Justicia, que al llegar a casa de la dama, empieza las investigaciones sobre la muerte de Ortelio. El personaje de Justicia muy a menudo se ve acompañado por el personaje del escribano e incluso en este caso, este personaje está presente como figura operativa de la voluntad de Justicia. Después de haber oído las confesiones de Eliodora y Leucino, Justicia decide encarcelar a ambos jóvenes. Este personaje sale de escena al final de la tercera jornada y aparece otra vez en la cuarta jornada en la secuencia (B), acompañado por el escribano y Peloro. En esta secuencia la Justicia está preparando la ejecución de Eliodora hasta la intervención de Diana que cambia la suerte de la mujer. Por ello, se puede notar como existe una jerarquía entre Justicia y los otros personajes, definidos mitológicos. De hecho, él acata a las decisiones de la diosa, demostando una relación jerárquica entre estos dos personajes, que como se ha dicho anteriormente pertenecen a dos categorías diferentes. Ahora bien, en la mitología clásica se puede encontrar la figura de *Iustitia*, que en Roma, era la personificación de la justicia (Grimal, 1989: p. 300). A pesar de esto, en la obra de Cueva no está presente ningún particular destacable, que pueda conectar el personaje de la Justicia con la figura mitológica, al contrario hay detalles que alejan esta figura de su antepasado. En primer lugar, la *Iustitia* romana era una diosa, mientras en la comedia el personaje es masculino, además sus apariciones en la comedia no se acercan al carácter etéreo de las de las otras divinidades: en la primera aparición Justicia entra en escena después de la llamada de Felicina y en la segunda aparición, aunque entra después de un escenario vacío, el lugar donde se encuentra pertenece al mundo terrestre y no tiene nada a que ver con el monte Cimerio y la primera entrada en escena de Venus. En lo que se asemeja ell personaje de la justicia a los otros personajes mitológicos es en su función moralizadora, Justicia actúa en la comedia como un juez, que decide, entre los otros, los destinos de los dos protagonistas. Sus valoraciones erradas sobre Eliodora, hacen que se cometa una injusticia contra la dama y muestran una crítica del autor al sistema de impartición de justicia en la sociedad.

2.2 *El viejo enamorado*

Al contrario del *Infamador*, en *El viejo enamorado* están presentes tanto figuras mitológicas como alegóricas. A través de esta comedia, Cueva pretendió moralizar sobre la irracionalidad de los casamientos desiguales y exaltar la voluntad de los enamorados que no se arrendan ante las dificultades (Cebrián: p.51). De hecho, se pone en escena la difícil historia de amor entre Arcelo y Olimpia, dos jóvenes prometidos en matrimonio pero obstaculizados por los engaños del viejo Liboso. Liboso quiere casar a Olimpia, hija de Festilo y hace todo lo que está en su poder para que esto ocurra, incluso desafíar en duelo a Arcelo. Sin embargo, al no tener fuerza física para vencer al joven, Liboso recurre a la magia para obtener la ayuda del ultramundo. El personaje que permite el empleo de la magia en esta comedia es el mago Rogerio, que a través de un conjuro reúne en un única escena los personajes mitológicos y alegóricos de la obra. El primer personaje mitológico que aparece en escena es Lissa. Lissa está presente en la secuencia (B) de la segunda jornada, de la tercera jornada y aparece tanto en la secuencia (A) como en la secuencia (B) de la cuarta jornada. En esta comedia Lissa es una figura compleja porque en cada una de sus apariciones parece desarrollar un papel diferente. Al final de la primera jornada Lissa dialoga con Invidia y Discordia, que se analizarán dentro de poco y acepta el mandato de Invidia de incendiar el odio de Liboso contra a Arcelo. En esta secuencia Lissa no se relaciona directamente con ninguno de los personajes humanos, entonces se podría pensar que tenga una función alegórica. En cambio, en las siguientes jornadas su personaje y su función se asemejan más a las de los personajes mitológicos. En la segunda jornada Lissa es llamada por Rogerio para solucionar el problema de Liboso y, después de haber dejado sus fingidos hábitos de soldados, tiene que levantar en vuelo a Arcelo y llevarlo a la cueva. Con esta secuencia y su aparición en la siguiente jornada, se entiende definitivamente que Lissa es un personaje mitológico, como viene definido en el argumento inicial de la comedia(furia): por un lado la furia se pone a servicio de Liboso, y esto se entiende porque hace de todo para satisfacer su deseo de amor. Y, por otro lado, su vuelo, y el de las otras furias hacia el monte, representa la posibilidad de poner en escena algo espectacular para llamar la atención del público. Incluso este rasgo es considerado típico de las figuras mitológicas. Las tres furias que acompañan a Lissa en vuelo son las Erinias: Alecto, Megera y Tisífone, en esta comedia las Erinias no desarrollan ningún papel en particular sino lo visual en la puesta en escena, pero estas figuras volverán en la siguiente comedia *La constancia de Arcelina*, con el personaje de Tisífone. Así que, dentro de un par de escenas, Lissa desarrolla casi todas las funciones

típicas de los personajes que llegan de la mitología y, aunque tiene una estricta relación con dos personajes alegóricos, queda claro que no lo es. Siguiendo el orden cronológico de sus apariciones, Lissa aparece en la tercera jornada para concretar el plan de Liboso y del mago Rogerio. Entonces, la furia cautiva a Arcelo y le lleva al monte donde lo encarcela en una cueva. Allí Lissa se disfraza de pastor, cumpliendo con su última transformación antes de volver al ultramundo, vencido por Olimpia. Se llega así a la última jornada, donde Lissa finge un ser humano y solo en un último momento revela su verdadera identidad. A este propósito cabe recordar que en la mitología griega, Lissa era considerada la diosa de la rabia, representaba la personificación de la ira frenética, pero Cueva decide no caracterizar este personaje según esta tradición, sino describe Lissa como una furia infernal, retomando el mito de Eurípides del *Hercules Furens*. El mismo Cueva puntualiza: «que algunos inorantemente an dicho ser un pescado y no furia, siendo la furia que crió Junio para atormentar Hércules, según lo trae Eurípides en la tragedia de Hercules furens» (1917: II, 270). El mito al cual se hace referencia cuenta de la posesión por parte de Lissa a Hercules que lo vuelve loco, tanto que él decide matar su mujer y sus propios hijos (Cebrián,1992: p. 51).

El segundo personaje del *Viejo enamorado* que llega directamente de la mitología griega es s Himeneo, el dios que preside el cortejo nupcial. La figura de Himeneo aparece en escena a partir de la secuencia (B) de la cuarta jornada. Himeneo baja a la tierra con la intención de ayudar a Olimpia y satisfacer su deseo de casar a Arcelo. Entonces, el dios se convierte en una guía para la dama hasta que ella llega al sitio donde está encarcelado su amado. En un primer momento Himeneo esconde su verdadera identidad y se hace conocer a Olimpia como un pastor y solo al final de la comedia se revela como el dios de la boda y, en cuanto tal, casa a los dos enamorados. Las funciones que cumple este personaje son las de una figura mitológica. Como se puede notar, Himeneo decide ponerse de lado de Olimpia y hace lo necesario para satisfacer sus deseos: entre los otros, lo de encontrar y casar a Arcelo. En segundo lugar, la presencia de Himeneo, como se ha recordado al inicio de este párrafo, simboliza la crítica de Cueva con respecto a los matrimonios entre desiguales, de hecho Himeneo quiere que Olimpia se case con el hombre que ella ama verdaderamente y que es su coetáneo, en vez que casar al viejo Liboso.

Volviendo al origen de este personaje, la tradición le identifica como la personificación del canto del himeneo. Un coro, solía cantar este canto durante las bodas mientras la esposa se dirigía a casa del esposo. Pero las tradiciones sobre sus orígenes son

diferentes, sobre todo por lo que concierne a sus padres. Himeneo ha sido el hijo de numerosos dioses: Apolo, Dioniso, Afrodita o, incluso, era el hijo de una musa (Grimal, 1989: p.268). Para justificar el hecho de que su nombre saliera durante las bodas, le convirtieron en el dios de estas, inventando varios mitos. El primer mito cuenta la historia del joven Himeneo, un joven ateniense de extraordinaria belleza, que quería casar a una noble de Atenas. Un día mientras Himeneo seguía y admiraba de lejos su amada, fue cautivado por los piratas. Estos se llevaron también a las mujeres que acompañaban a la dama, a hacer un sacrificio a Deméter. Himeneo, desconocido por una mujer, tanta era su belleza, durante el descanso de los piratas consigue matarlos y vuelve a su ciudad natal. Allí contrata la restitución de todas las mujeres por la mano de su amada. Enseguida Himeneo obtiene su recompensa y a partir de aquel momento se invoca su nombre en las bodas, como signo de buen augurio (Grimal, 1989: p.268). Hay otros mitos que hacen de Himeneo el dios de las bodas, en el primero se cuenta de que Himeneo, cantando en la boda de Dioniso y Altea, murió repentinamente en el curso de la ceremonia, así que para perpetuar su memoria se tomó la decisión de invocarlo durantes las bodas (Grimal, 1989: p.268). Y la última leyenda cuenta del joven y hermoso Himeneo que, mientras cantaba en la boda de Ariadna y Dioniso, de repente perdió la voz. Y como en el mito precedente, a partir de aquel momento en todos los casamientos se cantaba el "Canto de Himeneo". En todas estas leyendas hay rasgos comunes sobre el dios que son su belleza y su juventud y los atributos que siempre lleva son una antorcha, una corona de flores y a veces una flauta para recordar su canto. Como se ha visto en la comedia de Cueva el autor no lo caracteriza con sus oropeles habituales sino le disfraza de pastor, de esta manera mantiene el aura bucólica de sus orígenes (Grimal, 1989: p.268).

Junto a Lissa, Himeneo es la única figura mitológica que se ha detectado en la comedia del *Viejo enamorado*. De hecho, las siguientes figuras pueden decirse alegóricas a pesar de que algunos conceptos y personajes ya aparecieron en la antigüedad clásica. Se adscriben al modelo de las figuras alegóricas: Invidia, Discordia, Razón. Estos personajes no representan ni divinidades ni figuras afines, a lo mejor podrían definirse como abstracciones pero en este caso su función los eleva a figuras alegóricas porque se ven involucrados en la tarea de adoctrinar y de expresar los pensamientos de los personajes en carne y huesos y sus estados de ánimo.

El primer personaje alegórico que se presenta en esta comedia es Invidia. Lo primero que se tiene que decir es que la envidia en el catolicismo es entendida como uno de los siete

pecados capitales, ser envidiosos para los católicos significa querer algo que alguien más tiene y que percibir la falta de lo que no se posee. Esta visión es muy importante porque este sentimiento, representado por Invidia es el sentimiento que caracteriza la obra y el estado de ánimo de Liboso, que actúa según envidia de Arcelo. La presencia de un personaje que personifica esta emoción hace entender que el autor quiere reflejar sobre esta y poner el acento en alguno detalles cerca de ella.

Volviendo a la comedia, Invidia aparece por primera vez al final de la primera jornada en la secuencia (B), es acompañado por Lissa y Discordia y se encuentra en un lugar paralelo y en un tiempo indefinido con respecto a los acontecimientos que acaban de pasar. Por lo tanto, su figura parece etérea e inconsistente, al contrario sus intenciones son tan reales que van a modificar los acontecimientos de la misma comedia. Como se ha dicho, puede que Invidia simbolize la envidia que Liboso prueba contra a Arcelo y como él ha satisfecho su deseo de casar Olimpia, ha incluso cesado de ser envidioso. Invidia no puede aceptar esto e incita Discordia y Lissa a transformarse en hombres y empujar el deseo de venganza de Liboso contra el joven. A partir de este momento, y en las acciones sucesivas, se entiende que Invidia puede considerarse un personaje alegórico, en cuanto en primer lugar sintetiza un estado de ánimo del protagonista y en segundo lugar pone en la escena sus pensamientos. De hecho, en su segunda aparición en la secuencia (B) de la segunda jornada, Invidia está siempre acompañado por Discordia y Lissa. En esta secuencia su función puede asimilarse a la de los pensamientos de Liboso, porque cuando Liboso toma la decisión de usufructuar de Lissa para vencer a Arcelo, él se rebela y quiere que Liboso enfrente al galán cara a cara en duelo. Sus palabras parecen subrayar la cobardía de Liboso que, a pesar de todo, deja que Lissa lleve en vuelo a Arcelo. Después la decisión de Liboso, el mago Rogerio invita Invidia a tomar sus verdadera forma y dejar la apariencia de caballero. En el texto nunca se descubre la verdadera imagen de Discordia e Invidia. Al no describirlas el autor acentúa esta aura etérea que llevan ambos personajes, al contrario de Lissa quien presenta una descripción más detallada. Lissa está definida como una furia y dada su capacidad de levantar en vuelo a Arcelo seguramente tendrá alas. Volviendo a Invidia, ya en la mitología griega existía el concepto de la envidia que estaba personificado por Ptono. Ptono era el hijo de Érebo y Nix, la oscuridad y la noche, tuvo muchas esposas y todas tuvieron una suerte horrible. De hecho, Ptono las mató sospechando de sus adulterio, expresando así el sentimiento de envidia. Mientras en la mitología romana Ptono puede equivaler a la unión de Némesis y de Invidia. Invidia era la diosa que personificaba la venganza y los celos y

solía representarse como un espectro femenino, que llevaba en su cabezas infinidad de culebras, tenía el tinte lívido y llevaba serpientes en las manos (Grimal, 1989: p. 460). Como en la mitología romana la envidia estaba representada por una mujer es más fácil pensar que Cueva tomó como referencia el modelo griego que da forma a este sentimiento en un hombre, así como hace Cueva que ante de hacerle tomar su verdadera forma disfraza Invidia de un caballero.

El otro personaje que siempre se acerca a Invidia es Discordia. Como se ha anticipado en las precedente descripciones, Discordia entra en escena al final de la primera jornada, en la secuencia (B). Como aparece en pareja con Invidia, se puede atribuir a Discordia la función de empujar la lucha entre Liboso y Arcelo. Discordia acepta el mandato de Invidia de persuadir a Liboso a la venganza porque es en su natura traer el caos en la realidad. Probablemente es por esta razón que Cueva decide convertir Discordia en uno de sus personajes para introducir acontecimientos que modifican la realidad, a través de acciones alimentadas por el desorden. En la mitología griega Éride es la personificación de la discordia, se suele considerarla la hermana de Ares y su compañera. Pero el personaje de Discordia no se reduce a esto, en la Teogonia de Hesíodo está colocada entre las fuerzas primarias, en la generación de Nix, la noche con a su seguito varios hijos: la Pena, el Olvido, el Hambre, el Dolor y el Juramento. Además Discordia se dice ser un espíritu de emulación que Zeus ha puesto en el mundo como "estímulo"(Grimal, 1989: p. 168). Esta característica de “estímulo” es la que se puede encontrar en *El viejo enamorado* durante la secuencia (B) de la segunda jornada, cuando junto a Invidia, intenta disuadir Liboso a recurrir a Lissa y quiere que enfrente Arcelo en duelo. A pesar del carácter de estímulo que se encuentra en esta acción, la función que aquí desarrolla Discordia es la de representar los pensamientos de Liboso que no sabe qué hacer para conservar mejor a su honor o si arriesgarse a la vida contra el joven Arcelo. En esta escena de persuasión, de la misma manera de Invidia, Discordia se presenta disfrazada de caballero y solo después revela a Liboso su verdadera identidad y tampoco hay descripciones que la hacen entender al lector . Es incluso por este motivo que Invidia y Discordia, a pesar de su tradición helénica no se pueden definir figuras mitológicas, sino figuras alegóricas porque muestran al público el desacuerdo interno de Liboso que no lucha solo contra Arcelo sino contra a él mismo al fin de no quedar deshonrado.

El siguiente personaje en análisis es Razón. Razón como Invidia y Discordia se puede clasificar como personaje alegórico por los siguientes motivos. Su primera aparición

en escena se detecta en la secuencia (B) de la tercera jornada y su función es la de representar la conciencia de Olimpia. De hecho, Olimpia, después de haber matado a Liboso y haberle convencido a matar a Rogerio, decide quitarse la vida. La razón de este gesto se debe al hecho de que la dama cree que su amado Arcelo ha muerto y, entonces, a ella no le queda ningún motivo para vivir. Cuando Olimpia está a punto de matarse aparece Razón que se lo impide. Razón convence a la dama a no cumplir con el triste gesto, le cuenta del plan de Liboso y sobre todo le revela que Arcelo sigue estando vivo, así que Olimpia cambia de idea, rechaza el suicidio y se pone en busca de su amado. Razón explica a la dama donde está escondido Arcelo y la manera de alcanzarlo. De este modo, Razón se convierte en una figura alegórica porque no hace que la locura por la muerte de su amado se convierta en una condena para la joven, sino le hace dar cuenta del error que se esconde detrás de esto gesto. "Deja, Olimpia, la impaciencia/ Y a la razón te somete/ ¿Razón admite mi pena? "(vv. 565-567). A partir de estos versos, se entiende que ni Olimpia cree que ni la razón pueda comprender su desesperación, pero la Razón le revela el contrario y, antes que ella se mate, le hace entender la falta de sentido que tienen sus acciones, es decir que son acciones sin razones. La escena entre Razón y Olimpia es muy importante porque subraya la necesidad del poeta de concienciar a su público, él a través de la figura alegórica Razón, toma posición contra la práctica del suicidio. A la época de de la Cueva el suicidio era considerado un pecado contra Dios, porque quitándose la vida era como rechazar un don de Dios, o sea el don de la propia existencia. Entonces, el autor envía a Olimpia la Razón para que este gesto irrazonable no se concretice.

El siguiente personaje que se toma en consideración es Justicia, Justicia es un personaje muy recurrente en la producción de Cueva, se puede notar su presencia también en el *Infamador*. Justicia en esta comedia como en la historia de Leucino y Eliodora no se puede considerar ni personaje mitológico y ni se puede identificar como un personaje alegórico. En esta comedia, aparece en escena en la última acción de la tercera jornada. Justicia, avisada por Valerio de lo sucedido, acude al lugar del duelo y encuentra los cuerpos sin vidas de Liboso y Rogerio y manda que se tiren al Betis. Justicia en la comedia de Cueva representa la ley que toma decisiones sobre los destinos de los personajes. Su figura es decisiva para cumplir con el fin moralizador de las obras de Cueva, que quiere distinguir y mostrar al público lo que es justo frente a lo que es inmoral. Sin embargo, su carácter no se puede decir alegórico, si con este término se reproduce la definición de Cervantes, porque no representa los pensamientos o los estados de ánimos de ninguno de los protagonistas, a

lo mejor puede representar el pensamiento del poeta sobre los temas de su pieza. Además, Justicia sigue estando presente a lo largo de la cuarta jornada, pues se mueve en compañía de Festilo y el Escribano en busca de Arcelo. Durante el recorrido por el monte este trío choca con Lissa y a partir de este encuentro se puede subrayar, otra vez, el hecho de que Justicia tampoco sea una figura mitológica. El motivo de esta afirmación es que la personificación de la justicia, ambos en la mitología griega que romana, era una figura femenina, mientras en Cueva el personaje de Justicia es representado por una figura masculina y el segundo motivo es que delante a Lissa, que es una furia infernal, ni Justicia puede nada, así que revela su carácter humano que la exclude incluso de la clasificación de los personajes mitológicos. A este punto parece extraño haber tomado en consideración el personaje de Justicia si no pertenece a ningún tipo de figuras literarias. Pero el motivo por el cual se decidió incluir este personaje de cualquier forma, es porque en un primer momento parece ser una figura alegórica, pero si se hace una investigación más profunda se descubre que no tiene nada a que ver con las figuras alegóricas y ni siquiera con las figuras mitológicas a menos de una presunta origen latino.

2.3 *La constancia de Arcelina*

La última comedia que se toma en consideración por la presencia de personajes mitológicos es la sexta comedia de *La constancia de Arcelina*. En la constancia de Arcelina los personajes que pertenecen a la mitología griega aparecen todos en la misma jornada y en la misma secuencia. Estos personajes se presentan casi al final de la segunda jornada en la secuencia (B). Fulcino, uno de los protagonistas llega a casa del mago Orbante y le pide ayuda para encontrar a Arcelina. Orbante, con un conjuro, intenta satisfacer a Fulcino y dentro de este conjuro se presentan las figuras mitológicas de la comedia. El conjuro está dirigido a Plutón, el dios de los muertos, que en la mitología griega corresponde a Hades y que reina en el ultramundo. Orbante pide a Plutón que envíe de su reino un alma que le pueda escuchar y de repente entra en escena Tisífone. Tisífone es una de las tres Erinias, junto a Alecto y Megera. Según la leyendas las Erinias son tres hermanas y nacieron de la sangre de Urano, después que Crono le capó. Las Erinias y por esto también Tisífone, se representaban como furias aladas, cuyas bocas estaban abiertas a dar gritos horribles y tenían el pelo hecho por serpientes y en sus manos siempre llevaban armas para torturar a los enemigos. En particular Tisífone tenía como tarea, la de castigar a los asesinatos como los parricidios y los fratricidios (Grimal, 1989:p.169). Probablemente Cueva decide introducir en su comedia

Tisísifone a causa de esta tarea y es por esto la elige para encontrar a Arcelina después del fratricidio que acababa de cometer. De cierta forma, con la figura de Tisífone el autor quiere subrayar la atrocidad cometida por Arcelina y ponerse en cuentra de los asesinatos. A pesar la carga ética y moralizadora de este personaje, Orbante utiliza a Tisífone como mensajero, de hecho el mago envía la furia a llamar a Zaratustra. En cuanto a su función Tisífone, no se pone declaradamente de lado de uno de los protagonistas, pero trabaja en favor de Fulcino y por esto se le puede atribuir la función de figura mitológica. Llamado de Tisífone entra en escena Zaratustra. Zaratustra es un profeta y líder espiritual cuya vida se remonta al IX y VIII siglo antes de Cristo. Él fundó el zoroastrismo y siempre fue considerado a partir de la leyenda de su nacimiento, como cazador de los demonios. De hecho, el profeta nació rodeado de una luz divina y tanto era su esplendor que todos los demonios huyeron, conociendo el final de sus vidas (*Treccani*, Zaratustra). La figura de Zaratustra fue retomada por los filósofos griegos y es por esto que Cueva le conoce, a partir de su formación clásica. Cuando entra en la escena Zaratustra da noticia a Fulcino de donde se encuentra Arcelina y del hecho de que ha matado a su hermana Crisea. Además Zaratustra quiere enseñar a Fulcino el triste fin de quien ama y envía su mensajero Tisífone a llamar cuatro almas que puedan ser testigos de los males amorosos. Al salir de las almas, Zaratustra presenta cada uno de los terribles destinos de estos enamorados. Además el personaje de Zaratustra se considera una figura mitológica por poner a servicio de Fulcino sus capacidades ultraterrena para mostrarle el sitio donde se encuentra su amada, para que él pueda lograrla y casarla antes de Menalcio, su rival en amor.

Ahora se van a presentar las cuatro almas que salen del conjuro de Orbante y que siempre pueden definirse como figuras mitológicas. Estas presentan al público el destino de Fulcino, si seguirá portándose de la misma manera, es decir probando un amor sin límites, lo que le espera será muerte y desesperación y es a través de estas figuras que el autor se lo explica, tanto al protagonista cuanto a los espectadores.

La primera alma que aparece es la de Aquiles, este héroe es uno de los más conocidos de la mitología griega y su fama se le debe al poema épico de la Ilíada. En la Ilíada no se cuenta la conquista de Troya sino se cuenta la ira de Aquiles, cuyo ejército estaba a punto de ser vencido. Las leyendas sobre este personaje son miles pero en la comedia, la presencia del héroe griego simboliza una derrota amorosa y esto a causa de su famoso amor por Policena (Grimal, 1989: pp. 39-43).

Esta es el alma del valiente Griego

Aquiles, que de amores encendido
por Policena, ardiendo en vivo fuego,
Mortalmente de Paris fue herido. (vv. 361- 364)

Con estas palabras Cueva hace referencia al mito contenido en la obra perdida de Sofocle la *Policena* y en la *Hécuba* de Euripides. Este mito cuenta la traición de Aquiles, él enamorado de Policena, hija de Príamo, promete al rey traicionar a los griegos en cambio de su hija. El rey engaña a Aquiles y le espera en el templo de Apolo Timbreo para sellar el pacto. Aquiles acude desarmado al tiempo del dios, sin ser acompañados por su ejército. Pero a esperarlo no está Príamo, sino Paris, que escondido detrás de la estatua de Apolo consigue matarlo (Grimal, 1989: pp. 39-43). La muerte de Aquiles cumple con la voluntad del autor de presentar las consecuencias de la actitud de Fulcino con respecto a su amada Arcelina.

La segunda alma que se presenta a Leucino es Egisto:

Egisto es este, que en lascivo juego
Con Clytemnestra alegre había vivido,
Mas su entenado Oreste le dio muerte,
Y este sin tubo su amorosa suerte. (vv. 365- 368)

En este caso el autor, a través de las palabras de Zaratustra está haciendo referencia a Egisto. Egisto es el hijo del incesto entre Tieste y su hija Pelopia. El caso de Egisto hace referencia a su historia de amor con Clytemnestra. Mientras los Atridas Agamenón y Menelao se hallaban en Troya, Egisto se quedó en Peloponeso, donde trató de seducir Clytemnestra, mujer de Agamenón y después de algunos tiempos, consiguió su intento. Los dos amantes vivieron juntos hasta el regreso de Agamenón. Egisto para informarse de la vuelta del rey había puesto espías en la orilla así que cuando Agamenón volvió, Egisto estaba listo en recibirle con gran amistad y alegría y, con la ayuda de Clytemnestra, le mató. Diez años después el hijo de Agamenón Oreste se vengó y mató a Clytemnestra y a su amado Egisto (Grimal, 1989: p.152). Por segunda vez, el triste fin de Egisto representa el futuro de Fulcino.

La tercera alma que sale del conjuro es Ifis:

Ifis es este que queriendo tanto
Anaxerete, nunca enternecida
A su dolor , dio fin al cruel quebranto
Con ahorcarse, y acabar su vida. (vv. 369- 372)

En la mitología griega Ifis puede representar varios personajes, a pesar de esto, Juan de la Cueva en su comedia hace referencia a un joven humilde de Chipre. La leyenda de Ifis cuenta su enamoramiento hacia Anaxáreta, la princesa de Chipre, hija de Teucro Telamónida. Tanto el joven pastor estaba enamorado de Anaxárete, que llegó a suicidarse delante de los ojos de la mujer amada que, al presenciar a este gesto, quedó impasible. Esta reacción hizo que Ifis se airara contra a los dioses que decidieron punir a la princesa por su frialdad, transformándola en una estatua (Grimal, 1989: p. 285). Como las otras almas, incluso Ifis es un ejemplo de la locura a la cual un amor sin razón puede llegar. Y por última Cueva presenta a la reina Dido:

Esta es la reina Dido, que a su llanto
Del Teucro el Alma nunca fue movida
Y así , ciega de Amor desesperada,
Traspasó el pecho, con su aguda espada. (vv. 373- 376)

Dido adquiere el derecho de ejemplo moralizador en la comedia de Cueva gracias a la relato de amor que Virgilio incluye en la Eneida. La leyenda de Dido empieza con una tempestad que arroja a la costa de África Eneas que se está yendo hacia Italia para la fundación de Roma. Los habitantes de Cartago encuentran al héroe dárdano y lo llevan a la reina que hace preparar un banquete en su honor (Grimal, 1989: p.137). Durante este banquete Eneas cuenta sus aventuras en Troya y decide quedarse en Cartago, mientras sus compañeros reparan la nave. Esta estancia será fatal para Dido que se enamora del héroe y él de ella. Tanto que los dos se convierten en amantes. Pero el rey Yarbas se les pones en el medio y, visto que Dido prefiere un extranjero a él, se dirige a Júpiter para que aleje a Enea (Grimal, 1989: p.137). Júpiter, que bien conoce el destino de Enea, le dice que Roma ha de nacer lejos de África y ordena a Eneas de partir de allí, poniendo así fin a la relación entre la reina y el héroe. Al amanecer Enea parte de Cartago y cuando la reina se da cuenta de la ausencia del amado, se vuelve loca y envía una maldición a Eneas y a su pueblo (Grimal, 1989: p.137). Después de esto la reina se suicida con la espada que Eneas había dejado por casualidad en su habitación (Grimal, 1989: p.137).

Con la figura de Dido Cueva cierra las referencias a los amantes desesperados y hace entender a Fulcino que, si seguirá amando tan apasionadamente a Arcelina, su fin será desastroso. Entonces, estas almas prefiguran lo que pasará a Fulcino y lo que, en efecto, le va a pasar en realidad, o sea morir a causa del amor que siente por Arcelina.

Para concluir el recorrido de figuras mitológicas de estas tres comedias Cueva, en la constancia de Arcelina hace referencia a la diosa Pales. En la secuencia (A) Arcelina se finge la diosa Pales para evitar su muerte y obtener informaciones sobre lo que está pasando en Colibre después de su huída.

La diosa Pales es una antigua diosa de la mitología romana, protectora de la naturaleza, de los pastores y de los animales[5]. Cueva, por medio de Arcelina, se sirve de esta tradición mitológica para engañar a Pastulcio, un humilde pastor en busca de su enemigo, y salvar la vida de la protagonista. A pesar de que cabe en la definición de figura mitológica Arcelina disfrazada de Pales no se tendrá en cuenta al momento de descubrir la relación entre las figuras mitológicas y alegóricas y la estructura de las comedias.

[5] www.romanoimpero.com/culto-di-pales

3 EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LAS TRES COMEDIAS

El objetivo de este tercer capítulo es confirmar, a través de un análisis estructural y comparativo, la hipótesis que algunas de las figuras mitológicas y alegóricas de Juan de la Cueva pueden tener las mismas funciones estructurales que los coros presentes en las tragedias de Séneca y de Giraldi Cinzio.

El análisis estructural se hará a partir de la observación de las tablas de segmentación de tres comedias del dramaturgo sevillano: el *Infamador*, *El viejo enamorado* y *La constancia de Arcelina*. Dichas tablas, en apéndice, representan mi propuesta de segmentación de las tres obras[6].

Para la investigación se ha elegido este particular método de segmentación para entender mejor la ubicación de los personajes mitológicos y alegóricos dentro de la estructura de las cuatro jornadas. La segmentación de las acciones, ha permitido visualizar en la realidad si los personajes, que se han presentado en el capítulo precedente, tenían una posición que se podría asimilar a la posición que solían tener los coro en las tragedias. Las tragedias de comparación son, como afirmado en la introducción, la *Medea* de Séneca y el *Orbecche* de Giambattista Giraldi Cinzio. Como se ha anticipado en el capítulo primero de este trabajo, la obra del autor sevillano, tiene mucho a que ver con las tragedias de Séneca y Cinzio, por distintas razones. De hecho, el paso sucesivo a la segmentación ha sido la consiguiente lectura y análisis de las dos obras trágicas, con una particular atención al estudio del personaje del coro y de sus apariciones en el conflicto dramático.

Al final, el último paso de la investigación ha sido comparar las ubicaciones de los personajes de Cueva con las ubicaciones de los coros de Séneca y Cinzio y las consideraciones sobre esta comparación se presentarán en las siguientes páginas.

3.1 La función estructural de las figuras mitológicas y alegóricas en las comedias del *Infamador*, *El viejo enamorado* y *La constancia de Arcelina*

Como se ha presentado en el capítulo 2, Cueva en sus obras introduce varios personajes alegóricos y mitológicos que, a pesar de sus funciones dramáticas, tienen una

[6] Mi segmentación en tablas de las tres comedias de Cueva se basa en la propuesta de segmentación de Marc Vitse (2007; 1998), luego desarrollada por María del Valle Ojeda (2009) y Laura Paz Rescala (2002).

función estructural[7]. La primera hipàitesis, como se ha expuesto anteriormente es que uno de los motivos principales por el cual, a lo largo del Siglo de Oro, se han introducido estos personajes era para suplir a la falta de los coros. Estos, según las famosas reglas aristotélicas, servían para afirmar el principio de verosimilitud. (Albini, Bornmann, 1976: p. 14).

De este modo, el coro hacía más suave el pasaje entre un lugar y el otro, entre un tiempo y otro y entre la salida y la entrada en escena de los distintos personajes. Por lo tanto, se podría pensar que Cueva hubiera aprovechado sus personajes literarios para cumplir esta misma tarea.

3.1.1 *Infamador*

Los personajes que primero se analizarán son las figuras mitológicas del *Infamador*. En esta comedia, los personajes de la mitología recurren en las cuatro jornadas, y sus apariciones nunca son casuales.

Primero se hablará de Némesis, que entra en escena en la secuencia (B) de la primera jornada[8], a través de la diosa se puede instituir la primera conexión entre la comedia de Cueva y la tragedia de Cinzio, el *Orbecche*. En su obra Cinzio deja que Némesis haga su aparición desde el principio de la tragedia, el mismo prólogo introduce la diosa que entra en escena en el primer acto, acompañada por las furias infernales. Enseguida, la diosa manda que las furias lleven muerte y desesperación a Orbecche y su padre Sulmone: "E che 'l padre e la figlia, d'ira accesi,/ non cerchino altro che dolore e morte" (vv. 120- 121). Entonces, la presencia de ella sirve para subrayar uno de los temas principales de la obra, la venganza, cual se concretiza cuando Sulmone, con crueldad, prepara el don para el casamiento de su hija, que consiste en la muerte de su amado y de sus hijos.

En cambio, en el *Infamador* la presencia de la diosa tiene un papel diametralmente opuesto, ella no enciende ningún tipo de ira entre los varios personajes y la única venganza a la cual se puede aludir es la muerte de Ortelio por mano de Eliodora. Este representa el único modo en el cual Eliodora consigue dañar a Leucino después de sus repetidos acosos. Por lo tanto, Némesis aparece al final de la primera jornada, pero a su aparición sigue otro diálogo, entre Leucino y sus criados y esto hace creer que su presencia no sirve para justificar

[7] Con función estructural se hace referencia al hecho de que los personajes de Cueva se encuentra en el medio de dos jornadas o dos secuencia diferentes para justificar los cambios repentinos de lugar, tiempo y de personajes.

[8] Como en el segundo capítulo, cada referencias, en el texto, a las secuencias de las comedias de Cueva, se tiene que remitir a mi propuesta de segmentación en los apéndices.

ni un cambio de espacio y de tiempo, ni un cambio de personajes. De hecho, los personajes que estaban en escena antes de la llegada de la diosa, siguen presentes en la acción sucesiva a su salida y se encuentran en el mismo espacio y tiempo. El escenario sigue siendo los alrededores del río Betis y tampoco el tiempo se ha modificado, están siempre en el anochecer. El único cambio que supone la llegada de Némesis, como se puede notar en las tablas, es que, cuando sale la diosa, salen de escena también Eliodora y Felicina y se quedan en el tablado Leucino, Ortelio y Farandón. Para concluir la digresión sobre el personaje de Némesis es necesario añadir que no se puede relacionar la función de este personaje con la de los coros trágicos, incluso por la tipología de versos usados por Cueva. En efecto, Cueva decide utilizar las octavas reales para la expresión de Némesis y esto contribuye a confirmar la idea de que Némesis tenga solo una función relativa al desarrollo de la fábula, que bien se ha explicado precedentemente. En sus piezas Cueva recurre muy a menudo al uso de las octavas reales que, junto a las redondillas, son el metro más frecuente en estas tres comedias, entonces el hecho de que Némesis se exprese en octavas reales hace pensar que él autor no la dota de ningún papel estructural como a otras figuras que se presentarán luego.

Si en la primera jornada está presente sólo una figura mitológica, la segunda jornada ve la presencia de tres personajes, cuya función se puede definir estructural. Se está hablando de los tres dioses: Venus, Sueño y Morfeo. La secuencia (A) de la segunda jornada se abre con un monólogo de Venus que se está quejando de que su voluntad no se ha cumplido a causa de Némesis y es por esto que está buscando al dios del Sueño, para que la ayude a unir a Leucino y Eliodora.

Como se ha visto, el hecho de que cada una de las diosas se ponga de lado de uno de los protagonistas representa una de las funciones, típicas de personajes mitológicos, que ellas cumplen en la obra. Ahora se presentará su utilidad con respecto a la estructura de la comedia. La entrada de Venus está seguida por la aparición de Sueño que quiere cumplir con su voluntad. El diálogo entre los dos dioses, que ve incluso la intervención de Morfeo, es uno de los casos más destacables y evidentes de la función estructural de los personajes de Cueva que llega de los coros trágicos. De hecho, este diálogo se puede conectar a la tragedia de Séneca, *Medea* y al coro que está presente en ella.

En *Medea* la aparición del coro siempre implica un cambio de espacio, un cambio de tiempo, de personajes y acciones. Por ejemplo, en la primera escena de la tragedia está presente Medea que hace un conjuro para que la nueva esposa de Jasón, su marido, muera. Después entra en escena el coro anunciando el casamiento de los novios y luego la acción

cambia: se ve a Medea ocupada en un diálogo con su nodriza, en el cual la mujer intenta disuadir de la voluntad de venganza a la joven reina. Entonces, a partir de esta similitud, se puede pensar que el diálogo entre las tres divinidades en el *Infamador* tiene la misma función. En primer lugar, este diálogo se encuentra al inicio de la segunda jornada y presenta los acontecimientos que acaban de pasar en la primera jornada, así como hace el coro en *Medea* que da cuenta al mensajero de las acciones nefastas de la protagonista. En segundo lugar, la interacción de los dioses sirve para justificar un cambio de tiempo, espacio y de personajes entre la primera jornada y la segunda. De hecho, la primera jornada se concluye en el espacio cerca del río Betis y con la petición de Leucino de organizar una junta de alcahuetas en su casa, al día siguiente. Con respecto al tiempo, a partir de las palabras de Eliodora "Antes que nos deje el día"(v.340) se puede entender que la jornada se cierra al anochecer. En cambio, la segunda jornada empieza con el diálogo divino, y, después de la salida de escena de los dioses y de consecuencia del escenario vacío (bien señalado en las tablas) se puede notar el cambio de espacio, tiempo y personaje con respecto a la jornada precedente.

Así que, en la primera acción de la secuencia (B) de la segunda jornada, el único personaje presente en escena es Farandón, el criado de Leucino, que está llamando a los otros sirvientes para acudir a la junta en casa de su amo. Como se sabe por las palabras de Leucino, la junta de alcahuetas se habría organizado al día siguiente con respecto a la primera jornada, entonces se concreta un salto temopral. El cual es confirmado por las palabras de Farandón "que aun bien no se muestra el día" (v. 112) y "estoy levantado yo, / antes que saliese el día" (vv. 136-137) que dan a conocer al espectador que lo que está pasando se coloca en las primeras horas del día, cuando aún el sol no había salido. Con respecto al lugar Farandón está recorriendo todas las habitaciones de los criados, que se encuentran por la ciudad de Sevilla y no hay indicios de que se ubiquen cerca del río Betis, entonces se verifica incluso un cambio de lugar. Cueva para suavizar el pasaje entre la primera jornada y la segunda decide poner en el medio de las dos la escena de los dioses, para que resulte más verosímil el cambio de tiempo, espacio y de personajes a los ojos de los espectadores, que se focalizan en estos personajes en vez que pensar a como se ha pasado de las riberas del río al centro de la ciudad, o al hecho de que efectivamente no había pasado un día desde la acción que se acababa de presentar. Por último, la función estructural se puede notar incluso por el uso por parte del autor de una métrica diferente, es decir el terceto encadenado. Al recorrer la obra, el empleo del terceto encadenado aparece dos veces, siempre al inicio de

una jornada. Pero en este caso estos versos están pronunciados por las figuras mitológicas y esto contribuye a conferirles una función particular, es decir la función estructural. Además se puede notar que este diálogo no solo se puede asimilar a los coros en la *Medea*, sino es posible acercarlo a los coros del *Orbecche*, que siempre se presentan en escena para concluir el acto, cumpliendo así con su función estructural.

Sin embargo, estos personajes no aparecen solo en la secuencia (A) de la segunda jornada sino aparecen en otros casos, sin alejarse de su misma función. Por ejemplo, Venus aparece una segunda vez en la segunda jornada, pero en este caso en la secuencia (C), después de la salida de Farandón y Porcero. Su entrada en escena es fugaz pero rica de sentido. Como en el caso anterior, la presencia de Venus sirve para justificar un cambio de secuencia, de personajes y de espacio. De este modo, el autor hace que se pase, sin mucho esfuerzo, de los afueras de casa de Porcero a las cercanías de la casa de Leucino, él único personaje ahora presente en el tablado. Al contrario, durante la tercera jornada, hasta que Venus desempeña el papel de Felicina no cumple con ninguna tarea estructural hasta que no se revela, volviendo a su forma real y a su trabajo al servicio de la comedia. De hecho, su siguiente aparición se coloca en medio de dos secuencias, la primera en la cual está presente solo Eliodora quejándose de los otros personajes que favorecen a Leucino, y la segunda en la cual vuelve en escena Felicina. Entre estas dos secuencias, se encuentra el diálogo entre Venus y Morfeo, en el cual la diosa manda a su mensajero a despertar a Felicina. En estos dos casos la función estructural de los dioses no está señalada con ningún cambio de métrica, pero parece evidente que su presencia implica cambios netos en el desarrollo de la fábula.

En la última aparición de estas divinidades se puede notar incluso que Morfeo que con sus acciones hace que la trama pueda adelantar, convirtiéndose en un motor para las siguientes acciones de los personajes y cumpliendo con una de las funciones teatrales de los personajes mitológicos.

La siguiente figura que se tiene que presentar es Justicia. Como se ha visto en el capítulo precedente, Justicia tiene algunas características de personaje mitológico pero no se puede definir enteramente como tal, en cuanto no es evidente su relación con el personaje latino de *Iustitia*. Aunque no sea un personaje de la mitología, tampoco puede ser definido un personaje alegórico, si con este término se identifican las figuras que representan los pensamientos de los protagonistas. A pesar de una evidente dificultad de clasificación, Justicia desarrolla el papel de juez moral de la comedia, indicando lo que es justo de lo que es inmoral y este le asemeja al coro clásico que tenía este rasgo juzgador de las acciones de

los otros personajes. Es Justicia que decide encarcelar a Eliodora condenado el asesinato de Ortelio y es él mismo quien culpa a Leucino por todas sus fechorías. Este aspecto se retomará más adelante a la hora de estudiar la relación entre los coros de Séneca y Cinzio y los personajes de Cueva. En cuanto a su función estructural, hay motivos que hacen pensar que Cueva se ha servido de esta figura para permanecer fiel al principio de verosimilitud, pero no queda tan claro como con los personajes de Venus, Morfeo y Sueño. De hecho, sus apariciones no están marcadas por un metro diferente como en el caso precedente, sino que están expresadas a través de las octavas reales. Justicia entra en escena al final de la tercera jornada y su interacción con Ircano y Corineo, los padres de Eliodora y Leucino, concluye la misma empujando con sus decisiones el desarrollo de la trama. Además, Justicia aparece a mediados de la cuarta jornada después de un vacío en el escenario. De las tablas es visible que se pasa del diálogo entre Felicina y Eliodora en la cárcel a otro escenario que es el espacio no explicitado donde se encuentra Peloro. El hecho de que no se entienda la ubicación de este lugar, asemeja Justicia a los otros personajes mitológicos y a su función estructural que siempre se desempeña en lugares no explicitados ni concretos. Al final se puede decir que, como su definición no es tan clara, tampoco lo son sus funciones. Pero ambas se pueden acercar a las funciones que tenían los coros en la *Medea* y en *Orbecche*.
Junto a Justicia se tiene que hablar de la figura de Peloro. Peloro se ha identificado como uno de los Espartos entonces es considerado una figura mitológica al interior de la obra. Su primera y única aparición en la comedia tiene lugar en la cuarta jornada y se acaba de presentar porque está estrictamente conectada a la segunda aparición de Justicia. Por este motivo es evidente que incluso Peloro puede tener una función estructural representando una ruptura con la secuencia precedente y encontrándose en un lugar no definido.

Ahora bien, pasando a la cuarta jornada, se encuentran los otros personajes mitológicos de la obra que son Ipodauro, Demolión, Diana y el río Betis.

Primero cabe focalizarse en Ipodauro y Demolión. Los dos salvajes no tienen una función estructural evidente como en el caso de Venus, Morfeo y Sueño, pero esto no significa carezcan de ella. Sus diálogos se presentan en octavas reales y se encuentran precisamente delante de la cárcel donde está cautivada Eliodora. Pero es necesario subrayar algunas cosas: su presencia, por ejemplo, supone pequeños cambios de escenario e incluso de secuencia porque el Escribano se mueve de la puerta de la cárcel hacia Justicia y viceversa para comunicarle la imposibilidad de notificar la sentencia de muerte a Eliodora. Y en el medio de estos movimientos se encuentra la interacción del Escribano con Ipodauro:

IPODAURO: Volveos, que no puede ser abierta. (vv. 259)
ESCRIBANO: Quiero volver y a dar razón desto
al juez que aguardándome ha quedado (vv. 265-266)
JUSTICIA: Huélgome que venido hayas tan presto.
ESCRIBANO: Si vengo presto, traigo ma recado. (vv. 269-270)

A través de estos versos queda claro que en esta acción hay un movimiento entre dos sitios diferentes y la presencia de los dos salvajes a contribuye subrayar este aspecto dado que muy frecuentemente en esta comedia, los cambios de sitios están señalados por las apariciones de las figuras mitológicas. Además, la presencia de Ipodauro y Demolión es importante para instituir el parangón entre *El Infamador* y el *Orbecche*. De hecho, se ha notado la similitud entre los sirvientes de Diana y Allocche y Tamulle, los sirvientes de Sulmone. Esta conexión se debe al hecho de que estos personajes conducen a la muerte a los dos protagonistas masculinos: Ipodauro y Demolión se ocupan de la muerte de Leucino por mando de Diana, mientras Allocche y Tamulle engañan a Oronte por mando de Sulmone y le abren el camino hacia la muerte. Entonces, ambas representan parejas que obedecen a una jerarquía que le impone llevar a muerte a dos hombres y parecen representar la arquetípica pareja de supuestos que se encargan de las voluntades violentas de un padrón.

Los salvajes vigilan la cárcel de Eliodora por mandado de Diana. Diana, como se ha visto, tiene una función dramática indudable porque se pone de lado de la protagonista, hace de todo para liberarla de la cárcel y restablecer la dignidad de su nombre. Si su función con respecto al drama se puede percibir sin muchos esfuerzos, su función con respecto a estructura se nota menos. A pesar de esto, Diana tiene un papel importante en la conclusión de la comedia y este se puede asimilar a las funciones de los coros, en particular a la función del coro final en el *Orbecche*. La entrada de Diana no está señalada por un cambio de métrica y ella se encuentra en el mismo sitio de los otros personajes pero se nota, a partir de su aparición, que la comedia se está acabando. Así se puede afirmar que la diosa Diana tiene una función estructural dentro de la pieza. Su llegada, anunciada por sus sirvientes, marca el fin de la comedia, pues cuando entra en escena la diosa parece señalar la moraleja de la historia, juzgando a los dos protagonistas y cambiando la suerte de ambos, restableciendo así la verdadera justicia. Además, a través de sus últimos versos el autor expresa una importante enseñanza dentro de la historia acercando otra vez la figura de diana con el coro trágico:

DIANA: 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. (*Infamador*, vv. 491- 496)

CORO: Ben vana e fugace
Questa felicità nostra mortale,
Ch'un' ombra è de l'eterna;
E a chi ne la divina l'alma interna,
Quanto più bella par, tanto men vale.
Dunque a quella immortale
Ch'è là dov'è il Signor che 'l ciel governa,
Chiunque il ver discerna,
Del veloce pensier spiegar dee l'ale
E lasciar questa frale
Qui godere a gli sciocchi,
Cui lea cose terrene appannan gli occhi. (*Orbecche*, vv. 1-12)

Estas estrofas se encuentran en las dos obras en el mismo sitio y a través de las mismas, ambos autores intentan adoctrinar al pueblo, entonces es por este motivo que se atribuye a Diana la misma función de un coro que tiene repercusiones incluso en la estructura de la pieza.

Betis, que es el último personaje mitológico que se ha estudiado dentro del Infamador, desarrolla semejantes funciones a las de la diosa Diana, pero no se le puede atribuir ninguna función estructural, aunque es indudable su papel moralizador porque hace que Leucino se entierre en vez que se tire en sus aguas. Esto porque tampoco el río quiere que una figura tan despreciable como la del galán termine ahogado en él.

3.1.2 *El viejo enamorado*

El segundo drama que se toma en consideración es el del *Viejo enamorado*. Al contrario del *Infamador*, en esta pieza se pueden encontrar no solo personajes mitológicos,

sino están presentes personajes de tipo alegóricos. Y, a pesar de su diferencia desde el punto de vista formal, ambas tipologías de figuras pueden tener una función de tipo estructural.
El primer grupo de personajes que se tiene que analizar está compuesto por Invidia, Discordia y Lissa. El hecho de que formen un terceto y que casi siempre aparezcan al mismo tiempo, hace que estos personajes compartan la mayoría de las funciones.

Ya en el segundo capítulo se han presentado las funciones de Invidia, Discordia y Lissa con respecto a la fábula, mientras ahora se hablará de su función estructural que está presente y bien marcada por el autor. Es decir que, ya a partir de su entrada en escena, este terceto está caracterizado por todos los rasgos, por los que se les asemejan a un coro trágico y por esto se les puede atribuir una función especial con respecto a la estructura del texto.

La primera aparición de los tres ocurre al final de la primera jornada después de un escenario vacío, entonces se piensa que, como el diálogo entre Venus, Sueño y Morfeo, esta interacción pueda justificar un cambio de espacio, tiempo y personajes entre la primera y la segunda jornada. De hecho, la secuencia (A) de la primera jornada termina en casa de Liboso y en escena están presentes Miranda, Barándulo, Liboso, Versilo y Festilo, mientras la segunda jornada se abre en un espacio diferente, o sea la casa de Festilo. Aquí Olimpia y su padre, lo únicos que ahora están presentes en escena, llevan a cabo una acción diferente con respecto a la precedente y lo único que no se modifica es el tiempo dramático. Es decir que la segunda jornada se desarrolla en el mismo día de la primera. Así que Cueva, para suavizar este pasaje y ayudar la imaginación del público a considerar verosímiles lo que está pasando en el tablado, decide recurrir a este recurso literario que ya estaba acostumbrado a utilizar, como se ve en el *Infamador*, pieza que se había estrenado un año antes.

Cueva, como en el caso de la décima comedia, señala, de alguna forma, que esta aparición tiene algo especial y lo hace a través de la métrica. También en este caso los tres personajes se expresan a través de un verso no usual en la obra que es la estancia. Si antes Cueva había utilizado el terceto encadenado, ahora emplea a este otro tipo de verso. En ambos casos la métrica es una métrica italiana: el terceto encadenado, cuyo origen remonta a la *Comedia* dantesca y la estancia que tiene una evolución diferente pero siempre nace el el contexto de la literatura italiana. El uso de la estancia por parte de Cueva es muy significativo porque no solo pertenece a la tradición italiana sino porque se puede encontrar en el *Orbecche* de Cinzio, en particular en los parlamentos del coro que se expresa en estrofas hechas por endecasílabos y versos septenarios o sea estancias. Otra vez se puede notar la influencia de Giraldi en el autor sevillano y esto fortalece la hipótesis de que los personajes

alegóricos y mitológicos de Cueva desempeñen la misma función estructural de los coros de Cinzio y de Séneca.

Otro aspecto que contribuye a la asimilación de Invidia, Discordia y Lissa a un coro trágico es que hacen su aparición en un tiempo y un espacio que se han definidos paralelo e indefinido así que el espectador no se da cuenta de cómo se ha pasado de un sitio a otro y ni se lo pregunta. Con respecto a la segunda aparición en escena de estos personajes, que ocurre en la secuencia (B) de la segunda jornada, no se tiene que señalar ningun cambio espacio-temporal subrayado por su presencia, sino se tiene que recordar la función de representar los pensamientos y la conciencia de Liboso. Esta función les adscribe a la tipología de personajes alegóricos e incluso les asemeja a los coros de Séneca que muy a menudo daban sus opiniones sobre el comportamiento de los personajes. Así hacen los dos caballeros con Liboso, juzgándolo para no enfrentar cara cara al joven Arcelo. En esta secuencia Lissa se aleja de Discordia e Invidia y cumple con la sola función dramática:

DISCORDIA: ¿No entiendes que Rogerio te baldona,
Aniquila y ofende tu alta gloria?
INVIDIA: Liboso, este temor dejalo aparte
Y mira los que están en tu presencia , Que los despojos quitarán a Marte
Y a Jupiter con toda su excelencia.
¿Timor te ocupa viéndome ayudarte?
Mortal timor te hace resistencia
Estando aquí de quien el mundo treme
Y el espantoso reino huye y teme? (vv. 665- 676)

A partir de esta secuencia, después de que Rogerio los devuelves al ultramundo, Discordia e Invidia no aparecerán más en la comedia, solo se presentará otra vez Lissa en las siguientes jornadas paraa cumplir con el mandato de vigilar a Arcelo, poniéndose así de lado de Liboso. Al final, la presencia de Lissa en la comedia del *Viejo enamorado* es destacable y contribuye a construir la relación entre esta misma obra y la *Medea* de Séneca. Esto porque en su tragedia el autor latino en el primer monólogo de la protagonista hace que ella pronuncie un conjuro en el cual se dirige incluso a las Erinias, que en la comedia acompañan a Lissa en su vuelo, y a las cuales Medea pide matar a Creusa. Del mismo modo Lissa es llamada por Rogerio paraa enfrentar a Arcelo y vencerlo. Entonces, se puede decir que, a partir de las semejantes funciones, Cueva esté influenciado por Séneca, y no solo,

porque el *leitmotiv* de las Erinias se puede encontrar también en la obra de Cinzio que presenta las furias en la primera escena. Estas, mandadas por Némesis, van al palacio de Sulmone para llevar a él y a su hija muerte y desasperación. Lo mismo hace Rogerio con Lissa, le manda llevar en vuelo a Arcelo y encarcelarle en una cueva.

Dejando ahora al lado la figura de Lissa, se puede pasar al análisis del siguiente personaje que es Razón. Razón no tiene ninguna función estructural, o sea no justifica ningún salto espacio-temporal. De hecho, se presenta a mediado de una secuencia y no supone ningún cambio, ni de métrica, ni espaciotemporal y ni siquiera de personajes. Entonces no se le puede atribuir la misma tarea que Lissa, Invidia y Discordia cumplen en la primera jornada. Pero, lo que se puede decir sobre esta figura alegórica, es que acerca nuevamente nuestro autor a sus referentes clásicos. En la escena en la cual aparece Razón, Olimpia está a punto de suicidarse y este tema está presente también en el *Orbecche* y es una herencia de la clasicidad. El tema del suicidio se presenta en el *Orbecche* al final del último acto, cuando la protagonista decide quitarse la vida para no sufrir la falta de sus seres queridos. Entre las dos obras hay una diferencia sustancial y es que en la tragedia el suicido se concretiza mientras en la comedia no, este aspecto denota uno de los motivos por los cuales *El viejo enamorado* no puede definirse tragedia sino que es una comedia, pues la solución del conflicto dramático es bien diferente.

Si se hace un recorrido de la la octava comedia de Cueva, el siguiente personaje que aparece en orden cronológico es el personaje de Justicia. La presencia de Justicia a lo largo de la obra, nunca está señalada con una métrica diferente y parece no señalar ningún cambio de secuencia. A pesar de esto, se tiene que subrayar la semejanza entre algunas acciones de Justicia y el coro en la *Medea.* En la última acción de la tercera jornada, Valerio le cuenta al juez, al escribano y a Festilo lo que acaba de pasar entre Liboso y Arcelo. Esta escena se puede fácilmente asimilar a la última aparición del coro en la obra de Séneca, pues en la tragedia se presenta el coro que se pregunta qué pasará cuando Medea liberará toda su furia y enseguida responde el mensajero contándole la locura de Medea que acaba de abatirse en Cólquide. No obstante, hay una diferencia entre esta escena de Cueva y la aparición del coro, ya que muchas veces los coros se utilizaban para describir acontecimientos que era imposibles poner en escena como ocurre probablemente en la *Medea*. Al contrario, en el *Viejo enamorado* lo que cuenta Valerio se acaba de mostrar a los espectadores, entonces este diálogo solo sirve para empujar la trama y adelantar los hechos así que todos los personajes acudan a la cueva de Arcelo para participar a la conclusión de la comedia. Como ya se ha

dicho anteriormente, la figura de Justicia es una figura de difícil decodificación e incluso en este caso no viene menos a su natura.

El último personaje del *Viejo enamorado* que puede tener funciones relativas a la estructura para justificar cambios espaciotemporales de la obra es Himeneo. Himeneo aparece nombrado por Medea en su conjuro al inicio de la tragedia. Claramente, la reina se dirige a él porque quiere evitar el casamiento entre Giasone y su nueva esposa Creusa. En cambio, si en la *Medea* Himeneo está involucrado para dividir dos enamorados, en la comedia de Cueva cumple con la tarea opuesta y baja a la tierra para juntar en matrimonio a Olimpia y su amado Arcelo. No obstante su relación con la tragedia de Séneca, es importante nombrar el personaje de Himeneo porque tiene una doble función. Ya se ha explicado su función relativa a la fábula y ahora se tiene que explicar su función relativa a la estructura del texto. De hecho Himeneo aparece en escena casi al inicio de la cuarta jornada y como los otros personajes que se acaban de presentar, su presencia sirve para señalar un salto espacial y un cambio de personaje. Antes de la llegada del dios, la secuencia (A) termina con la salida de escena de Justicia, del Escribano, de Lissa y de Festilo que se encuentran en el monte donde está cautivado Arcelo. Con la aparición del dios y, después de su monólogo la acción se modifica y el autor se centra en la figura de Olimpia que, así como su padre y sus compañeros, está en búsqueda de Arcelo pero en otra parte del monte. Entonces, Cueva utiliza este recurso para, como en los otros casos, no alejarse de la realidad y justificar al público estos cambios de espacio y lugares entre las dos secuencias. Además la función particular de Himeneo está subrayada por el uso de las estancias, que como se ha visto son un tipo de estrofas que pertenecen a la tradición italiana y que conectan el autor sevillano a su correspondiente italiano, Cinzio.

3.1.3 *La constancia de Arcelina*

La última obra que se tiene que analizar de Cueva es *La constancia de Arcelina*. Esta comedia es la con el menor número de figuras mitológicas que interaccionan con los otros personajes y tampoco presenta alguna figura alegórica. En primer lugar, hay que destacar que, a diferencia con las otras comedias analizadas la presencia de estos personajes, cabe en la segunda jornada en la secuencia (A), solo está presente una secuencia. A pesar de todo, esta jornada es una de la más significativa con respecto a el desarrollo de la fábula, porque el autor pone en escena el conjuro que sirve a justificar el hecho de que en la jornada sucesiva Fulcino sepa perfectamente donde se encuentra Arcelina e incluso que ella esté viva. Este

hecho ha sido un punto de partida fundamental para el sucesivo análisis estructural de las figuras mitológicas. Al contrario de las otras comedias, donde la función estructural de algunos personajes era tan evidente, en *La constancia de Arcelina* es difícil llegar a la misma conclusión. De hecho, los personajes de la mitología entran en escena después del conjuro de Orbante, pero sus apariciones parecen no señalar ningún cambio de lugar, tiempo o personajes. Efectivamente esto es así porque, cuando salen de la escena las almas y Zaratustra la acción sigue desarrollándose en casa del mago, al mismo tiempo y con los mismos protagonistas y sólo después de esto se pasa a la jornada siguiente, donde hay un cambio de lugar, de personaje y tal vez de tiempo. Esta continuidad viene subrayada por el uso del mismo verso (octavas reales). En cambio, como se ha indicado antes, cuando el autor quiere subrayar una función particular de sus personajes recurre a versos de herencia italiana como las estancias, en el caso de Invidia y Discordia en el *Viejo enamorado* o los tercetos encadenados en el caso de Venus, Sueño y Morfeo en *El Infamador*.

El cambio llega, pues, con la tercera jornada, se abre con un monólogo de Pastulcio, monólogo que está en tercetos encadenados. El pastor se encuentra en un monte cerca de Colibre en un tiempo no explicitado, pero puede que hayan pasados algunos días de la muerte de Crisea y la huída de Arcelina. Esto se puede pensar a partir de las palabras de Arcedio en la secuencia (C), donde afirma haber pasado diez días de la desaparición de sus hijas. Entonces, parece más fácil atribuir al monólogo de Pastulcio la función estructural, en vez que a la aparición de las almas en el conjuro de Orbante. Como se acaba de explicar la entrada en escena del pastor lleva en sí todas las características con las cuales Cueva solía presentar los personajes que justificaban cambios espacio-temporales.

Primero su parlamento está expresado a través de un metro de origen italiano, el lugar en el cual se encuentra está lejos del lugar donde acabó la segunda jornada y con respecto al tiempo es casi evidente que no sea el mismo de la jornada precedente. Así que es por esto que la función estructural en este caso no pertenece a las figuras mitológicas que sí tienen un papel importantísimo para la comedia, pero no desde el punto de vista de la estructura.

A pesar de todo ello, existe una relación que este conjuro crea con las dos tragedias inspiradoras de Juan de la Cueva.

Como se ha visto en las precedentes descripciones, en ambas tragedias de Séneca y Cinzio, hay personajes que se dirigen a figuras mitológicas para obtener algo, esto conecta en diferentes modos las obras de Cueva a las dos tragedias. En el *Orbecche*, Némesis llama a sí las Erinias y esto tiene como punto de contacto con el conjuro de *La constancia de*

Arcelina la presencia de Tisífone, que efectivamente es una de las Erinias. El trío de las furias viene invocado incluso por Medea al inicio de su tragedia para que maten a Creusa y a su suegro Creonte. Además la reina se dirige a Plutón para que aparezcan las furias en su ayuda y lo mismo hace Orbante en la comedia:

Chaos dell'eterna notte, regni infernali avversi al cielo, ombre
empie, tu, Plutone, signore del regno oscuro e tu, Proserpina,
signora rapita da un amante ben più fedele, voi tutti io invoco
con voce infausta. Ora, ora, qui vi voglio, Erinni vendicatrici dei
delitti, le chiome irte di serpenti, nelle mani insanguinate fiaccole
nere di fumo, qui vi voglio, come foste un giorno, orribili, accanto
al mio letto di nozze: date morte
alla nuova sposa, morte al suocero e alla stirpe regale. (*Medea*, vv. 8-15)

Ahora es tiempo o Plutón potente,
que des lugar al fuerte encanto mío
Sin que impida ningún inconveniente
Lo que demando, y lo que confío,
Y es que envíes con prisa diligente.
Un alma, de tu Estigio señorío,
A ver la luz del mundo que aborrece,
Y declarar un caso que se ofrece, (*La constancia de Arcelina*, vv. 177- 184)

Además el conjuro de la comedia puede acercarse a otro conjuro presente en la Medea cuando, la protagonista se dirige a varios dioses para preparar dones envenenados para Creusa con el fin de asesinarla. En cambio, con su conjuro Orbante no quiere dañar a nadie sino quiere satisfacer las peticiones de Fulcino, amigo suyo. Esta diferencia en los conjuros hace notar una presencia mayor de horror en la obra de Séneca, rasgo que viene introducido incluso por Cueva en sus piezas pero que siempre viene edulcorado, lo mismo pasa con el conjuro en el Infamador, hecho por Teodora y Terecinda y que solo sirve para obtener informaciones. Por esto, entre otras cosas, las obras del sevillano pueden, y se clasifican como comedias, mientras que las obras de Séneca sólo podrían definirse como tragedias.

3.2 El coro de la tragedia clásica y clasicista y su influencia en la estructuración de las obras

En esta última sección del trabajo se hará una pequeña panorámica sobre la historia de los coros, a partir de su nacimiento en la tragedia greca. En segundo lugar, se focalizarán los coros de la Medea de Séneca y del Orbecche de Cinzio y cómo han podido influir en las comedias de Cueva. Antes se han anticipado varias similitudes entre los coros de Séneca y Cinzio y varios personajes del sevillano, pero es necesaria una explicación más detallada.

La palabra coro, con respecto al género literario de la tragedia, puede aludir a tres diferentes definiciones: el conjunto de personas que bailan, cantan y que muy a menudo dan origen al título de la tragedia; al lugar físico donde se desarrollan los cantos y los bailes hecho por el coro. Por último, cuando se habla de coro se hace referencia a los textos y la música compuesta por el poeta (*Treccani*, Coro).

La tipología de coro que se indagará en las siguientes páginas es la tercera. Para Aristoteles el coro es un actor/es, pero el personaje que desempeña es un personaje particular, en cuanto no participa a la acción ni lleva características individuales. Es por este motivo que si se quita el coro de la tragedia, la fábula no sufre ningún cambio, se queda invariable (Terzakis, 1976: p.336). Su tarea es la de cantar el *pàrodos* y el *éxodos*. Con *pàrodos* se hace referencia al canto de entrada del coro en el tablado, mientras el *éxodos* señalaba su salida, que ocurría simultáneamente a la salida de los personajes de escena. Otro tipo de canto que se le otorgaba al coro eran los *stasimi* una tipología de canto que dividía entre ellos los episodios de la tragedia (*Treccani*, Coro). Ya a partir de su origen, se entiende que la figura del coro tenía una función bien precisa sobre la estructura de la obra,

Pero en el pasaje desde las primeras tragedias hasta nuestro autor, el coro ha sufrido varios cambios. Solo se tiene que pensar que cada uno de los autores trágicos cargaba al coro de una función diferente. Por ejemplo, Eschilo pensaba al coro como un verdadero personaje que participaba a la acción, mientras Sofocle hacía que el coro comentase las mismas acciones de los protagonistas y muy a menudo estas consideraciones pertenecían al mismo autor. Mientras con Euripide el coro empieza a perder esta función didascálica y solo permanece relevante desde el punto de vista de la lírica. Es decir que Euripide convierte el coro en un interludio. (Moricca, 1921)

A pesar de estas diferentes versiones del coro, si se habla de Séneca se tiene que decir, en primer lugar, que él es el último de los autores que aportan modificaciones al coro,

así que es él quien concluye esta parábola de cambios (Moricca, 1921). Su concepción varía según las obras: por ejemplo, el coro puede ser un personaje que interacciona con lo otros durante la acción dramática, aunque esta no suele ser su caracterización habitual; sino que Séneca lo concibe como una individualidad independiente de las acciones y lo convierte en un interludio, pero que todavía tiene su relación con el tema del drama. Algunos críticos rechazan esta última definición y afirman que el coro de Séneca tiene escasas relaciones con el contenido de las acciones. (Moricca, 1921) Sin embargo, si se quiere dar una respuesta a estas interrogantes es necesario analizar la función del coro a partir de los textos. En este caso, se profundizará su función en la *Medea*. En esta tragedia el coro aparece cinco veces y en cada uno de su parlamento hace referencia a varias temáticas que pueden o no pueden relacionarse con el estricto contenido de la obra o, incluso, con el contenido de la acción. Otro aspecto importante es que en esta tragedia el coro se relaciona con los personajes, les habla, como ocurre en su última entrada, cuando el mensajero le resume las acciones nefastas de Medea.

Como se ha visto anteriormente, estas características se pueden atribuir incluso a los personajes que, en las comedias de Cueva, se han asimilado al coro trágico. Un claro ejemplo de esta afirmación es Venus que en su primera aparición está desconectada de la realidad de los personajes terrenos y en otra aparición, incluso se mezcla con los seres humanos, disfrazándose como uno de ellos. Lo mismo pasa con Discordia e Invidia y si se sigue teniendo en cuenta el Viejo enamorado, se puede atribuir esta definición también al dios de las bodas Himeneo.

Volviendo al estudio del coro de Séneca, en su primera aparición (vv.56-155) recita un himno nupcial y mediante este se conecta la acción precedente y la inmediatamente sucesiva. En dichas acciones Medea, en un primer momento habla de la boda de Jasón con Creusa y en la acción siguiente se desespera propio a causa de esta y es consolada por la nodriza. Como se ve el coro con su aparición señala incluso un cambio de acción, introduciendo así la escena siguiente. Como se verá cada uno de los coros presentes en la *Medea* comentan el desarrollo de la fábula, a la entrada y a la salida del coro se presupone una acción diferente que puede ocurrir incluso en tiempo y lugar diferente.

Con respecto al segundo coro, este se pone en el medio de las siguientes dos acciones: la llegada y el enfrentamiento por parte de Medea de Creonte y otro diálogo con la nodriza. Entonces, el autor vuelve a señalar un cambio de acción, así como el tercer coro, donde se cuenta el origen de los males de Medea, y se hace referencia a la derrota de los Argonautas,

lamentando así el triste fin de la protagonista (Moricca, 1921: p.167). Este canto separa el enfrentamiento de Medea contra Jasón y la escena del conjuro hecho por la protagonista para preparar los dones envenenados para asesinar a Creusa.

Por último, hay otra aparición del coro después del conjuro de Medea, que se pregunta cuáles serán las acciones de la protagonista en el inmediato futuro y en qué forma se abatirá su ira en el reino. La respuesta a esta pregunta no tarda en llegar porque, en la secuencia siguiente, el coro se transforma en un personaje que dialoga con los otros y pregunta al mensajero qué ha pasado. El mensajero le responde, contándole como la ira de Medea se ha abatido sobre Tebas y esta interacción abre la escena a la última acción de la tragedia o sea la venganza de Medea sobre Jasón y su huída, a lomos de un dragón, hacia la libertad.

Después de este breve recorrido de las apariciones del coro en la tragedia senequiana, se puede notar que este ayuda al ritmo de la obra porque cada vez que aparece en la escena se ve un avanzamento de la fábula, que se concretiza en escenas distintas con personajes diferentes con respecto a la escena precedente y la escena sucesiva. Desde este punto de vista se puede decir que, como se ha presentado en el párrafo anterior, hay distintos personajes de Cueva que cumplen la misma función. Los personajes que más destacan son Venus, Himeneo, Invidia e Discordia, de toda forma, cada vez que se ha explicado una justificación de saltos espacio-temporales y de cambios de personajes el modelo que se ha tomado como referencia era el del coro, que divide y suaviza el pasaje entre una escena y la otra. Esta similitud puede hacer pensar que autores del siglo XVI como Cueva quisieron sustituir el personaje del coro con estas nuevas figuras para cumplir con la misma tarea. Este concepto se ha explicado en la introducción de este capítulo y ahora cabe presentar desde el punto de vista textual como se concretiza esta semejanza.

El otro autor que se ha decidido tomar en cuenta, para averiguar la hipótesis de que los personajes alegóricos y mitológicos de Cueva tengan la misma función estructural de los coros trágicos, es Cinzio. Para ello,como se ha anticipado varias veces, la tragedia que se toma como modelo es el *Orbecche*, dada la fortuna que tuvo en su momento por toda Europa, incluida España.

Cinzio forma parte de los autores italianos neoclasicistas que median entre la tragedia de Séneca y las comedias de Cueva. En el capítulo 1.3 se ha descrito los motivos por los cuales se puede decir que Cueva ha sufrido la influencia del italiano y ahora se presentará, en particular, como la función del coro del *Orbecche* pueda encontrarse en los personajes

del sevillano. Al contrario de la tragedia de Séneca, el *Orbecche* de Cinzio está estructurado según la repartición de las comedias de Plauto y Terencio, entonces ha sido más fácil demostrar la función estructural del coro, gracias a esta articulación más parecida a la de Cueva.

La tragedia de Cinzio está dividida en cinco actos y cada uno de los actos se concluye con la aparición de un coro. El hecho de que cada coro se presente para cerrar el acto hace pensar que su función sea estructural y es así porque separa un acto del otro y como se ha comentado anteriormente. Su presencia sirve, pues, para justificar un salto espacio-temporal. El primer acto, compuesta de dos escenas, se cierra con un coro donde se invoca a Venus para que cambie el destino de Orbecche ya que tato la diosa Némesis en la primera escena como la sombra de Selina, mujer de Sulmone en la segunda, preanuncian el fatal desenlace. Este primer acto se ubica en un espacio indeterminado, aunque ambos persoanjes aludan que han venido del más allá para la vengaza. El segundo acto se abre con un diálogo entre Orbecche y la nodriza, , situándose la acción en el pacio real de Susa. Este diálogo muestra incluso la relación entre esta pieza y la *Medea* dado que, también en este caso, la protagonista se confronta con su nodriza, tal como hacía Medea en la obra de Séneca, dejándose ver así la influencia de este autor latino en el italiano. Después se suceden otras escenas entre la Nodriza y Oronte, marido secreto de Orbecche, entre éste y Orbecche, y la última de Orbecche a solas. El acto termina al igual del primero con el coro. Este segundo coro, como como el precedente cierra el acto, constituyendo así la marca de delimitación entre ambos. Este coro habla de la fugacidad del tiempo y se interpone entre la escena de duda de Orbecche sobre las acciones de Oronte y el monólogo preocupado de Malecche con el que comienza el acto tercero

Asimismo, el acto terco concluye con otro coro, que a diferencia de los anteriores se pueden considerar un coro activo porque se relaciona con la Nodriza, así como el coro que abre el cuarto acto que dialoga con el personaje del Mensajero. Este coro es importante para instituir la similitud entre las tres obras porque, por un lado, se acerca al último coro de la Medea, él que se interacciona con el mensajero; y, por otro lado, puede acercarse al diálogo entre Justicia, Valerio y Festilo, donde Valerio cuenta a los interlocutores lo que ha pasado a Arcelo. Este rasgo comentador de las escenas se puede también atribuir al diálogo entre Venus Sueño y Morfeo, donde la diosa cuenta a los otros personajes el caso de los dos jóvenes. Entonces se puede entender que hay una relación vertical entre los tres autores que, con casi la misma forma textual, dan a conocer al público historias diferentes.

Para concluir, el último coro del *Orbecche* es elque cierra la última jornada y ofrece a los espectadores la moral de la tragedia tal como hace Diana en la décima comedia de Juan de la Cueva o sea *El Infamador*.

Como se puede ver, ambos coros de la *Medea* y del *Orbecche*, tenían una función estructural ocupándose del ritmo de la fábula y por cierto de su verosimilitud. En Cueva vemos que en sus comedias no emplea el coro, pero algunas de estas funciones son recogidas por otros personajes, especialmente por la figuras alegóricas y mitológicas en determinadas secuencias. , Esto se puede deducir por la ubicación que ocupan determinados personajes que están al inicio o al cierre de una jornada y por esto se pueden asimilar a los coros trágicos, que sean procedente de la tragedia de Séneca o de la tragedia de Cinzio.

4 CONCLUSIÓN

Se ha llegado ahora a la conclusión de este trabajo y es necesario ver si la hipótesis inicial ha sido comprobada o si la idea de que las figuras mitológicas y alegóricas de Cueva cumplen una función estructural definida errónea. Cabe decir que la hipótesis se ha comprobado solo en parte. El motivo de esta afirmación se tiene que buscar en cada uno de los personajes porque, como se ha visto, solo algunos tienen una función estructural de facilitar los saltos espacios temporales y otros no.

Si se hace un listado de los personajes, se puede ver que solo en el *Infamador* y en *El viejo enamorado* hay personajes que tienen una función estructural similar a la del coro trágico, mientras en *La constancia de Arcelina* este rasgo no se ha detectado en ninguna de las figuras mitológicas.

Con respecto al *Infamador,* se ha detectado que las siguientes figuras, que se han clasificado todas como mitológicas, tienen la señalada función: Venus, Morfeo, Sueño, Peloro y Diana. Se puede afirmar, con bastante certeza, que estos personajes propician los saltos espacio temporales porque todos se encuentran al principio o al final de una jornada y su presencia supone un cambio,no solo de tiempo y espacio, sino usualmente también de personajes. Ahora bien, como se ha visto al estudiar los coros en las tragedias de Séneca y Cinzio, estos siempre entraban en escena para significar un cambio neto en la fábula, que suponía cambio de personaje, de lugares y a lo mejor de tiempo. Ha sido más fácil demostrar esta función del coro en el *Orbecche* de Cinzio con respecto a la *Medea* porque la articulación de la obra de Cinzio no solo estaba definida por las entradas de los coros, sino que el mismo autor que señala el inicio y el fin de cada acto utilizando, para su tragedia, la articulación de las comedias clásicas.

Sin embargo, en *El Infamador* hay incluso personajes que no desarrollan ningún papel estructural como Betis y Némesis, no obstante Némesis sirvió para subrayar la conexión entre las comedias Cueva y la tragedia de Cinzio donde al principio aparece la diosa y se puede considerar el motor de la trama.

En el *Infamador* hay personajes cuyo análisis ha sido bastante problemático: su función estructural no es tan evidente como la de los primeros citados. Definitivamente el personaje de Justicia ha sido el más difícil de clasificar: se ha descartado la hipótesis de que fuese un personaje alegórico, pero tampoco se puede decir que sea plenamente un personaje mitológico.

A pesar de esto, su figura desempeña varias de las tareas del coro trágico, como por ejemplo la de ser un juez moral dentro y fuera de la fábula. No obstante, hablando del *Infamador*, cabe decir que ha sido dificíl clasificar a los personajes de Ipodauro y Demolión. En primer lugar, los dos salvajes se parecen mucho a los personajes de Allocche y Tamulle del *Orbecche*, así que ayudan a establecer una comparación entre las dos obras. Por lo que concierne a la función de generar saltos espaciotemporales, si bien no cumplen con ella a cabalidad como otros personajes, es necesario reconocer que su presencia en la secuencia (C) de la cuarta está en el medio un cambio de personajes y de desplazamientos espaciales.

Como en el *Infamador*, también en la comedia del *Viejo enamorado* están presentes personajes que tienen una la función estructural de generar saltos espaciotemporales. Invidia, Discordia, Lissa y Himeneo tienen dicha función, lo que los asemeja a los coros del *Orbecche* y la *Medea*. Estos personajes, como los coros, están situados en el medio de dos secuencias y cada una de sus apariciones significaba un cambio de lugar de tiempo o de personajes entre las acciones precedentes o sucesivas. Pero, cabe decir que solo en algunos casos estos personajes tenían dicha función estructural porque, cuando su presencia no estaba señalada por una métrica diferente, o si interactuaban con los otros personajes, la función que cumplían repercutía más fuertemente en el contenido de la fábula que en su articulación. Además, como en el *Infamador*, en el *Viejo Enamorado* está presente el personaje de Justicia. Justicia, también en este caso, ha sido un personaje de difícil decodificación en cuanto su presencia es semejante a la del coro final de Medea pero no sirve para definir el desarrollo estructural de la obra. Así buen, se mantiene la ambigüedad en la caracterización del personaje de Justicia. En lo que concierne al personaje de Razón, no se han encontrado similitudes con los coros.

Por último, cabe resumir el caso de *La constancia de Arcelina*. Al contrario de las otras, en esta comedia no se ha descubierto que ninguno de los personajes mitológicos tenga la función estructural de propiciar saltos espaciotemporales. Así pues, Zaratustra y las cuatro almas de la comedia no se pueden asimilar a los coros trágicos.

Es importante recalcar que solo se pudo llegar a estas conclusiones después de un minucioso trabajo de segmentación y de estudio de los coros trágicos, que en este caso se ha focalizado en dos tragedias. Estas tragedias se han seleccionado a partir de certeza de que Cueva pudo conocer tanto los textos de Séneca como, al menos, el *Orbecche* de Cinzio. Ahora bien, ya para cerrar este trabajo, es esencial pensar que se ha intentado abrir un campo de reflexión,

no darlo por concluido. Es decir, se espera que nuevos análisis arrojen más luz sobre las distintas conexiones que se pueden establecer entre las obras del mismo Juan de la Cueva, o de los otros trágicos de la España quinientista, y las tragedias del mundo clásico y de la Italia clasicista.

Apéndice:

El Infamador:

Primera Jornada	
vv.1-26	Estancia
vv.27-194	Octavas Reales
vv.195- 322	Redondillas
vv.324-338	Octavas Reales
vv.339-466	Redondillas
vv.467- 545	Octavas Reales
Segunda Jornada	
vv.1-109	Tercetos encadenados
vv. 110- 181	Redondillas
vv.182- 193	Estancia ABABbCddCEE
vv. 194-264	Octavas Reales
vv. 265-364	Endecasilabos sueltos
vv.365- 492	Redondillas
vv.493-595	Estancia
Tercera Jornada	
vv. 1-16	Octavas reales
vv. 16-344	Redondillas
vv. 345-535	Octavas reales
Cuarta Jornada	
vv. 1-43	Tercetos encadenados
vv. 44-123	Redondillas
vv. 124- 136	Estancia
vv.137-184	Redondillas
vv.185-495	Octavas reales

Tablas de segmentación de la comedia de El Infamador

Primera jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
La comedia está situada en Sevilla. Estas acciones se desarrollan en casa de Leucino.	No explicitado	A	Estancias: vv. 1-26	Aparece en la escena Leucino que se está vanagloriando de sus riquezas	**Leucino**
			Octavas reales: vv. 27- 118	Entra en la escena Tercilo y crítica el vanagloriarse de Leucino. Los dos debaten sobre el tema de la riqueza y el efecto que tiene sobre las mujeres. Leucino afirma que todas las mujeres se rinden al dinero, pero Tercilo le recuerda que con Eliodora esto no pasó. Cuenta Leucino que, de hecho está esperando a Ortelio, criado, quien, junto a la alcahueta Teodora habría ido a convencer a Eliodora de conversar con Leucino.	**Leucino** **Tercilo**
			Octavas reales: vv. 119- 194	Entra en la escena Ortelio que cuenta a Leucino lo que pasó con Teodora, la alcahueta, ella fue a negociar con Eliodora a su casa, mientras Ortelio la esperaba afuera y terminado el negocio, regresó muy maltrecha pues había sido.Ortelio la llevó a casa de la vieja Terecinda y Teodora le dijo que quería hablar con Leucino. Al salir de la casa de Terecinda, Ortelio habría visto a Eliodora que se estaba yendo hacia el río con su criada Felicina, burlándose de la derrota de la alcahueta. Ortelio cuenta todo esto a Leucino que, sintiéndose afrentado, quiere vengarse de Eliodora a través de su ejecución. La acción se concluye con el anuncio de la llegada de Teodora por parte de Ortelio.	**Leucino** **Tercilo** **Ortelio**
			Redondillas: vv. 195- 309	Entra en la escena Teodora que cuenta a Leucino lo que pasó en casa de Eliodora. Leucino le concide treinta escudos doblados, promete vengarla y pide a Tercilo que llame a Farandón.Tercilo y Teodora salen de la escena. .	**Teodora** **Leucino** **Tercilo** **Ortelio**
			Redondillas: vv. 310- 322	Leucino pide a Ortelio que le acompañe donde ha ido Eliodora.	**Leucino** **Ortelio**
			Octavas reales: vv. 324- 338	Entra en la escena Farandón y Leucino le pregunta si lleva consigo armas. Los dos junto a Ortelio salen de la escena y se van hacia el río para encontrar a Eliodora.	**Leucino** **Farandón** Ortelio
Escenario vacío					
Algún prado cerca del río Betis	Esta secuencia se	B	Redondillas: vv. 339- 386	Entra en la escena Eliodora acompañada por Felicina, su criada. Las dos han	**Eliodora** **Felicina**

«y vamos por este prado…» (v.344) «…por donde Betis divino/ de la vista no se ausenta» (vv. 350-351)	sitúa antes del anocecher «Antes que nos deje el día, » (v. 340)			alcanzado las riberas del río para descansar. Conversan sobre las virtudes del paisaje y de repente oyen voces. Las dos se dan cuentan de que se trata de personas que quieren vengar a Eliodora	
			Redondillas: vv. 387- 394	Entran en la escena Leucino, Ortelio y Farandón que están buscando las dos mujeres y después de poco las encuentran.	**Leucino** **Ortelio** Farandón Eliodora Felicina
			Redondillas: vv. 395- 466	Leucino confiesa su amor a Eliodora pero ella lo rechaza, causando en él tantas iras que quiere matarla. Felicina se entromete y frena un poco a Leucino. Como Eliodora no quiere rendirse al galán, pide ayuda a los dioses y las diosas del Betis.	**Leucino** **Eliodora** **Felicina** Ortelio Farandón
			Octavas reales: vv. 467- 498	Entra en la escena la diosa Némesis, la diosa de los premios y las venganzas que advierte a Leucino que deje en paz a Eliodora pues sino ella le castigará con la muerte. Mientras la diosa dialoga con Lecunino, Eliodora y Felicina consiguen escapar y salen de la escena. Terminada su amenaza también Némesis sale de la escena.	**Némesis** **Leucino** Eliodora Felicina Ortelio Farandón
			Octavas reales: vv. 499- 546	Leucino dice que quien lo amenazó no fue la diosa Némesis, sino un espíritu leteo con el cual Eliodora concordó esta distracción para escapar. A pesar de lo que acaba de pasar, Leucino quiere hacer una junta de alcahuetas en su casa para que vayan a hablar con Eliodora. Quiere enviar también a Porcero en casa de Eliodora dado que está favorecido por Ircano, padre de la dama. Todos salen de la escena para descansar y poner en practica el plan al día siguiente.	**Leucino** **Farandón** **Ortelio**

Segunda jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
En el monte Cimerio, cerca de la cueva donde se halla el dios del Sueño «sal donde estoy de aquesa cueva oscura» (vv. 29)	No explicitado	A	Tercetos encadenados: vv. 1- 30	Entra en la escena Venus que se queja de que su voluntad no se ha cumplido por causa de Némesis. Dice que quiere hablar con el dios Sueño	**Venus**
			Tercetos encadenados: vv. 31- 75	Sueño sale de su cueva y Venus le cuenta su plan para satisfacer su deseo (que Eliodora se rinda ante Leucino). El plan consiste en dormir a Felicina para engañar a Eliodora y hacer que se someta a la voluntad de la diosa. Sueño decide ayudar a la diosa y llama a Morfeo para que vaya a dormir a Felicina.	**Venus** **Sueño**
			Tercetos encadenados: vv. 76- 93	Entra en la escena Morfeo y Sueño le explica su tarea, Morfeo obedece al mando del dios Sueño y sale de la escena hacia Sevilla.	**Sueño** **Morfeo** Venus
			Tercetos encadenados: vv. 94-109	Sueño informa a Venus que Morfeo se encargará de la misión y le pregunta si necesita algo más. Pero ella solo quiere ver cumplido su deseo, entonces se va a casa de Eliodora para tomar la forma de Felicina y negociar en favor de Leucino. Venus y Sueño salen de la escena.	**Sueño** **Venus**
Escenario vacío					
Delante de la casa de Teodora en la ciudad de Sevilla	La secuencia se desarrolla muy temprano por la mañana, el día siguiente con respecto a la jornada primera. «que aun bien no se muestra el día… » (v. 113)	B	Redondillas: vv. 110- 125	Farandón está delante de la casa de Teodora habla de la junta de alcahuetas que debe organizar en casa de Leucino.	**Farandón**
			Redondillas: vv. 126- 155	Farandón llama a Teodora que entra en la escena, el criado le invita a la junta de alcahuetas en casa de Leucino y le pide que llame a Terecinda. Teodora acepta la invitación de Farandón pero tiene que prepararse y esto le tomará una hora. La vieja despide a Farandón y sale de la escena. Farandón se encamina hacia casa de Porcero que está allí cerca.	**Farandón** **Teodora**
Por la ciudad, entre la casa de Teodora y Porcero			Redondillas: vv.156- 161	Farandón se encamina hacia casa de Porcero.	**Farandón**
Delante de la casa de Porcero en la ciudad de Sevilla			Redondillas: vv. 162- 174	Farandón llama a Porcero y le dice que Leucino le nececita. Los dos van a casa de Leucino y salen de la escena.	**Farandón** **Porcero**
Escenario vacío					
Por las calles de la ciudad	No explicitado	C	Redondillas: vv. 175- 181	Venus entra en la escena y dice que tomará la forma de Felicina para rendir a Eliodora.	**Venus**

Escenario vacío					
Cerca de casa de Leucino.	El mismo día, poco después de B	D	Estancia: vv. 182- 193	Entra en la escena Leucino que razona sobre su plan mientras se dirige a la casa de Eliodora.	**Leucino**
			Octavas reales: vv. 193- 196	Entran en la escena Farandón y Porcero que se dan cuenta de que Leucino ha salido de su casa, pero le ven allí cerca y cruzan su camino.	**Farandón** **Porcero** Leucino
			Octavas reales: vv. 197- 264	Farandón presents a Porcero a Festilo y sale de la escena para descansar un poco. Después de la salida del criado, Leucino cuenta su historia a Porcero y le pide su ayuda. Pide a Tercilo que llame a Farandón para que él llame otra vez las dos mujeres. Pero ven llegar a Farandón en ese momento ya de vuelta con una espada en la mano.	**Farandón** **Porcero** **Leucino** **Tercilo**
			Endecasilabos sueltos: vv. 265- 288	Farandón se está acercando a los demás personajes con una espada en la mano amenazando a alguien y lamenándose, los otros personajes le observan y se preguntan el motivo de su rabia.	**Farandón** **Leucino** **Tercilo** Porcero
			Endecasilabos sueltos: vv. 289- 364	Farandón se reune con los otros personajes y revela el motivo de su rabia: resulta que, poco antes, tuvo una pendencias relacionadas a sus amores con doña Magadina que hicieron que le echaran encima un vaso de orín. A pesar de esto, Leucino quiere saber donde están las mujeres y Farandón dice que están llegando.	**Farandón** **Leucino** Tercilo Porcero
	Una hora después con respecto al primer encuentro entre Teodora y Farandón		Redondillas: vv. 365- 492	Entran en la escena Teodora y Terecinda. Leucino quiere concordar un plan con los criados para cumplir su deseo. Teodora acepta la propuesta de Leucino y está dispuesta a tratar otra vez con Eliodora a pesar de lo que ha pasado. Sin embargo, esta vez irá precedida por Porcero que hará que Eliodora le escuche y no la ataque. Para llegar pronto a casa de Eliodora, Porcero sale de la escena.	**Teodora** **Leucino** **Tercilo** **Porcero** Farandón
			Estancias: vv.493- 596	Teodora y Terecinda hacen un conjuro para ver si Leucino logrará sus deseos. Aunque las señales son ambiguas, pues auguran corona y muerte, deciden interpretarlas de manera optimista. Salen de la escena y se encaminan hacia casa de Eliodora.	**Teodora** **Leucino** **Terecinda** Tercilo Farandón

Tercera jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Cerca de la casa de Eliodora.	Un cuarto de hora después de la salida de la escena de Porcero en la anterior jornada. «… y de aquí a un cuarto de hora/ que tú estés con Eliodora… » (vv. 474-475, jornada II)	A	Octavas reales: vv. 1- 16	Porcero se dirige a casa de Eliodora y, habla consigo mismo, motivándose al fin de satisfacer a Leucino y lograr su recompensa. Porcero, desde su sitio, consigue ver a Eliodora.	**Porcero**
En casa de Eliodora			Redondillas: vv. 17- 32	Eliodora y Venus que está disfrazada de Felicina. Las dos comentan un libro que leyeron anoche, antes que Felicina se acostara.	**Eliodora** **Venus** Porcero
			Redondillas: vv. 33- 97	Porcero entra en casa de Eliodora y le pregunta de sus entretenimientos durante la ausencia de su padre. Eliodora le cuenta de los libros que leyó. Eliodora, en este dialogo, añade también que está esperando la vuelta de su padre. Llaman a la puerta y Eliodora envía Felicina a responder. Felicina, que en realidad es Venus se queja consigo misma de esa orden.	**Eliodora** **Venus** **Porcero**
A la puerta de la casa de Eliodora			Redondillas: vv. 98- 104	Entra en la escena Teodora, acompañada por Terecinda, que quiere hablar con Eliodora.	**Teodora** **Venus** Terecinda Eliodora Porcero
En casa de Eliodora			Redondillas: vv. 105- 144	Venus infroma Eliodora de la presencia de Teodora, ella no quiere que entre pero Porcero intercede por la vieja y su compaña Terecinada. Eliodora acepta que entren. Entonces Venus vuelve a la puerta.	**Eliodora** **Porcero** **Venus** Teodora Terecinda
Los personajes se mueven desde la puerta de casa hasta la habitación donde se encuentra Eliodora.			Redondillas: vv. 145- 152	Venus deja entrar a Teodora que le pregunta si Eliodora sigue enojada. Venus miente y le responde que se ha olvidado todo.	**Venus** **Teodora** Terecinda Eliodora Porcero
En casa de Eliodora			Redondillas: vv. 153- 276	Teodora llega a Eliodora y le revela el motivo de su visita: favorecer a Leucino. A la alabanza de este, se juntan también: Porcero, Terecinda y Venus. Por lo tanto, Eliodora se enfada con todos, los despides y se va.	**Teodora** **Eliodora** **Porcero** **Venus** **Terecinda**
			Redondillas: vv. 277-292	Venus decide revelar su verdadera identidad y manda que Porcero, Teodora y Terecinda llamen a Leucino para que ella pueda darle su favor y fuerza. Además, quiere que Felicina se despierte, entonces se va para llamar a Sueño y sale de la escena.	**Venus** **Porcero** Teodora Terecinda
Escenario vacío					

En casa de Eliodora	Poco después de la secuencia A	B	Redondillas: vv. 293- 300	Eliodora está enfadada con su criada Felicina y quiere avisar las sirvientas para que no la dejen entrar en casa.	**Eliodora**
Escenario vacío					
En un espacio no explicitado	Poco después de la secuencia B	C	Redondillas: vv. 301- 312	Entra en la escena Venus, junto a Morfeo. La diosa envía a Morfeo a despertar a Felicina y él se va. Mientras que ella decide irse luego para ayudar a Leucino.	**Venus** **Morfeo**
Escenario vacío					
En casa de Eliodora		D	Redondillas: vv. 313- 344	Entra en la escena Felicina. Eliodora se enfada con su criada, quien no entiende el motivo, Eliodora se lo explica y ella afirma haber estado dormida todo el tiempo desde la noche anterior. Las dos damas siguen discutiendo hasta la llegada de Leucino.	**Eliodora** **Felicina**
Afuera de la casa de Eliodora			Octavas reales: vv. 345- 356	Leucino, llegando a casa de Eliodora, afirma ante Ortelio y Farandón su objetivo de rendir a Eliodora	**Leucino** **Ortelio** **Farandón** Eliodora Felicina
En casa de Eliodora			Octavas reales: vv. 357- 360	Eliodora se da cuenta que Leucino quiere entrar en su casa y pide a Felicina que cierre la puerta. Sin embargo, Leucino ya ha conseguido entrar en casa.	**Eliodora** **Felicina** Leucino Ortelio Farandón
			Octavas reales: vv.361- 384	Leucino entra en casa de Eliodora, acompañado por sus criados. Leucino amenaza de muerte a Eliodora y Ella por defenderse, acaba matando a Ortelio. Enseguida Felicina sale de la escena para llamar a Justicia.	**Eliodora** **Felicina** **Leucino** **Ortelio** Farandón
			Octavas reales: vv. 385- 396	Entran a la casa Justicia y el Escribano que preguntan a Eliodora si ella ha cometido el asesinato de Ortelio.Eliodora confiesa.	**Justicia** **Escribano** **Eliodora** Leucino Farandón Ortelio
			Octavas reales: vv. 397- 536	Entran en la escena Corineo, el padre de Leucino, e Ircano, el padre de Eliodora. Corineo pregunta por qué Ortelio está muerto y Leucino culpa a Eliodora. Con oír esto, Ircano pide venganza y para aclarar esta situación Justicia quiere que Leucino cuente su parte. Leucino dando falso testimonio, culpa a Eliodora la cual, ayudada por Felicina, intenta negar todo delante de Justicia. Leucino, por su parte, cuenta con el apoyo de Farandón. A pesar de las palabras de las jóvenes, Justicia cree la historia de Leucino y	**Justicia** **Corineo** **Ircano** **Leucino** **Farandón** **Eliodora** **Felicina** Ortelio

				manda que Eliodora vaya a la cárcel. Corineo quiere que también su hijo sea castigado, ya que este, en medio de su falso testimonio, había dicho que estaba metido hace dos años en amores ilícitos con Eliodora. Ircano, por su parte, considera justo que su hija sea castigada. Justicia acaba enviado a ambos jóvenes a la cárcel y asegurando que pronto ejecutará sentencia.	

Cuarta jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
No explicitado	El mismo día	A	Tercetos encadenados: vv. 1- 43	Ircano se lamenta diciendo que quiere matar a su hija a través de un bocado envenenado porque ella, matando a Ortelio ha deshonorado el nombre de su padre y por esto él quiere vengarse.	**Ircano**
			Redondillas: vv. 44- 91	Entra Felicina, Ircano quiere que ella lleve el bocado mortífero a su hija Eliodora. Felicina no quiere cumplir con este mando, pero se ve obligada en hacerlo. Después de haber entregado el bocado a Felicina, Ircano se va a su casa en espera de que la criada le traiga noticias de la muerte de su hija.	**Ircano** **Felicina**
Por el camino hacia la cárcel			Redondillas: vv. 92- 123	Felicina no quiere entregar el bocado envenenado a su ama y se queja de esta terrible tarea hasta llegar a la cárcel. Decide, sin embargo, que ella morirá junto con su ama.	**Felicina**
En la cárcel			Estancia: vv. 124- 136	En la cárcel, Eliodora se dirige a los cielos para solucionar su triste condición.	**Eliodora** Felicina
			Redondillas: vv.137- 184	Felicina alcanza Eliodora y decide darle mitad del bocado y comer ella misma la otra mitad. Por milagro el bocado, cuando llega a manos de Eliodora, se había ya convertido en flores. Al oír voces, ambas entran a refugiarse.	**Eliodora** **Felicina**
Escenario vacío					
No explicitado	Poco después de la secuencia A	B	Octavas reales: vv.185- 224	Entran en la escena Justicia, Peloro y el escribano. Justicia y Peloro hablan sobre un tal Reycenio. El primero cree que es culpable, lo que se probaría por el testimonio de muchas mujeres que habría agraviado. El segundo, sin miramientos, cree que es inocente, manda que lo liberen y se va.	**Justicia** **Peloro** Escribano
			Octavas reales: vv. 225-252	El escribano lee, a pedido de Justicia la sentencia de muerte de Eliodora. Justicia firma la sentencia y manda que el Escribano vaya a entregarla a Eliodora	**Escribano** **Justicia**
Escenario vacío					
A las puertas de la cárcel		C	Octavas reales: vv. 253- 268	El escribano llega delante de la cárcel donde está presa Eliodora y quiere darle la sentencia de muerte. Pero, delante de la cárcel encuentra a Ipodauro que le impide el acceso. El escribano, incrédulo, quiere contar todo lo que ha pasado a Justicia.	**Escribano** **Ipodauro** Demolión

Escenario vacío					
En el sitio donde se encuentra Justicia. Los personajes no se quedan allí, se mueven hacia la cárcel		D	Octavas reales: vv. 269- 289	El escribano alcanza a Justicia y le cuenta lo que ha pasado poco antes. Justicia no le cree y quiere ir a notificar la sentencia de muerte él mismo.	**Justicia** **Escribano**
A la puerta de la cárcel			Octavas reales: vv. 290- 301	Justicia y el Escribano llegan delante de la puerta de la cárcel donde encuentran a Demolión, que afirma estar allí por mandado de Diana en defensa de Eliodora. De repente se oye un rumor.	**Justicia** **Escribano** **Demolión** Ipodauro
			Octavas reales: vv.302- 333	Entra en la escena Diana que quiere liberar a Eliodora y restaurar su nombre delante de su padre. Entonces, Justicia manda al Escribano que llame a Ircano, así que el criadow sale de la escena.	**Diana** **Justicia** **Escribano** Ipodauro Demolión
			Octavas reales: vv. 334- 348	Entra en la escena Ircano y Diana le explica que su hija no tiene que morir, al revés es Leucino que tiene que pagar por sus acciones. Diana pide a Ipodauro y Demolión que saquen Eliodora de la cárcel.	**Ircano** **Diana** **Ipodauro** Demolión Justicia
			Octavas reales: vv. 349-372	Entra en la escena Eliodora y Diana se felicita de su presencia y del hecho de que no será ejecutada.	**Eliodora** **Diana** Ircano Ipodauro Demolión Justicia
			Octavas reales: vv. 373- 455	Entra en la escena Leucino acompañado por Farandón. Diana pregunta a Leucino la verdad sobre lo que ha pasado con Eliodora y Leucino finalmente confiesa todo, por lo tanto Diana le condenda a muerte. Farandón pide la gracia a Diana que no acepta sino manda a Ipodauro y Demolión que le maten. Además quiere que Leucino muera también, arrojado en el río Betis por manos de los dos salvajes.	**Diana** **Leucino** **Farandón** **Ipodauro** **Demolión** Eliodora Ircano Justicia
			Octavas reales: vv.456- 496	Entra en la escena el río Betis que no quiere que Leucino muera en sus aguas, de esta manera Diana manda a Ipodauro y Demolión que le entierren vivo. Los	**Betis** **Diana** **Leucino** **Demolión**

				personajes salen de la escena y se concluye la comedia.	**Ircano** Ipodauro Justicia Eliodora

El viejo enamorado:

Primera Jornada	
vv.1-89	Tercetos encadenados
vv. 90-193	Redondillas
vv. 194- 243	Octavas Reales
vv. 244- 418	Octavas Reales
vv. 419- 614	Redondillas
vv. 615 - 651	Estancias
Segunda Jornada	
vv. 1-88	Octavas Reales
vv. 89- 116	Estancia
vv. 117-237	Redondillas
vv. 238-319	Endecasilabos sueltos
vv. 320-375	Redondillas
vv. 376-787	Octavas Reales
Tercera Jornada	
vv. 1-22	Tercetos encadenados
vv. 23-204	Redondillas
vv. 207-350	Octavas Reales
vv. 351-764	Redondillas
vv. 765-832	Octavas Reales
Cuarta Jornada	
vv. 1-130	Octavas reales
vv. 131-152	Estancia
vv. 153- 224	Redondillas
vv. 225-292	Octavas Reales
vv. 293-469	Redondillas

Tablas de segmentación de la comedia de El viejo enamorado

Primera jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
La comedia está situada en la ciudad de Hispalis. (« ¿Conoces por ventura un gentil hombre,/ Hijodalgo, aquí en Hispalis criado,» [vv.236-237]) Las acciones de esta secuencia se desarrollan en casa de Liboso y de sus alrededores.	No explicitado	A	Tercetos encadenados: vv. 1-89	La primera escena se abre con un diálogo entre Liboso y Versilo. Versilo cuenta a Liboso la conversación que tuvo con Festilo, el padre de Olimpia, mujer amada por Liboso y que él quiere tomar por esposa. Festilo dijo a Versilo que su hija estaba prometida a Arcelo. Por ende, Liboso quiere matar a Arcelo, pero Versilo le aconseja no hacerlo, sino le aconseja engañar a Festilo, diciéndole que Arcelo ya está casado, de forma que Festilo rompa la promesa de matrimonio. Liboso acepta la propuesta de Versilo y quiere que su criado Barándulo le ayude.	**Liboso** **Versilo**
			Redondillas: vv. 90-122	Entra en la escena Barándulo y anuncia la inminente llegada de Festilo. Entonces Liboso pide a Versilo que le vaya a entretener, mientras que él explique el plan a Barándulo para que le ayude. Versilo sale de la escena.	**Barándulo** **Liboso** **Versilo**
			Redondillas: vv.123-193	Liboso cuenta su caso y el plan a Barándulo, quiene decide ayudarle. Su ayuda consiste en decir a Festilo que él conocía a Arcelo y que había participado en su boda. Por último, Liboso pide a Barándulo que llame a Festilo y el criado sale de la escena.	**Liboso** **Barándulo**
	Después de algún tiempo « Un siglo ha que estoy aquí aguardando/ Sin poderte hablar, señor Liboso» (vv.196-197)		Octavas reales: vv. 194-313	Festilo y los criados se reunen con Liboso y Festilo le da noticia del casamiento de su hija. Por lo tanto Liboso y Barándulo ponen en práctica el plan. Después de haber oído el plan, Festilo afirma que si lo que dicen es verdadero dará su hija en esposa a Liboso. Pero quiere comprobar si lo que le han dicho es verdad, así que va a llamar a Arcelo y sale de la escena.	**Festilo** **Liboso** **Barándulo** **Versilo**

	Durante el tiempo de ida y vuelta de Festilo «Y así, entretanto que Festilo viene,» (v. 333)		Octavas reales: vv.314-362	Liboso, Versilo y Barándulo deciden llamar a Miranda, una mujer del pueblo, para que admita estar casada con Arcelo y le haga imposible desmentir el engaño. Barándulo sale de la escena y va por ella para explicarle el plan.	**Versilo** **Liboso** **Barándulo**
			Octavas reales: vv. 363-382	Entran en la escena Arcelo y Festilo, los dos están hablando entre ellos mientras se aproximan a los demás.	**Arcelo** **Festilo** Liboso Versilo
			Octavas reales: vv.383-418	Festilo trae a Arcelo a la casa de Liboso. El joven se ve atacado por Liboso y Versilo que afirman que él ya está casado. Arcelo niega todo y de lejos aparecen Barándulo y Miranda.	**Arcelo** **Festilo** **Liboso** **Versilo**
Barándulo y Miranda se están acercando a los otros personajes y se mueven dentro del espacio de la casa de Liboso y de sus alrededores.			Redondillas: vv. 419- 434	Barándulo en secreto está dando las últimas recomendaciones a Miranda y le manda que entre en casa de Liboso, yéndose tras de ella.	**Barándulo** **Miranda** Arcelo Festilo Liboso Versilo
			Redondillas: vv.435- 570	Miranda entra en casa de Liboso seguida por Barándulo y empieza a gritar contra a Arcelo, fingiéndose su esposa. Arcelo se enfada y, negando todos, sale de la escena.	**Miranda** **Arcelo** **Festilo** **Liboso** Barándulo
			Redondillas: vv.571-614	Miranda confirma su casamiento con Arcelo, entonces Festilo decide cumplir con su promesa. Sale de la escena para tratar con su hija. Además Liboso manda a Barándulo que vaya por su cuenta a desafiar a Arcelo, porque quiere matarle. Barándulo acepta el mando y todos los personajes salen de la escena.	**Miranda** **Barándulo** **Liboso** Versilo **Festilo**
Escenario vacío					
En un lugar indefinido.	En un tiempo paralelo	B	Estancias: vv. 615-731	Entra en la escena Invidia que dialoga con Lissa y Discordia y les invita a hacer algo contra a Liboso, que acaba de cumplir sus deseos amorosos. Invidia quiere que Lissa y Discordia se transformen en hombres e inciten Liboso a vengarse. Discordia como Lissa acepta el orden de Invidia y así se concluye la primera jornada.	**Invidia** **Discordia** **Lissa**

Segunda jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Lugar indefinido. Podría ser la casa de Festilo y sus alrededores	La segunda jornada está situada en el mismo día de la primera.	A	Octavas reales: vv.1-88	La segunda jornada se abre con un dialogo entre Festilo y Olimpia. Festilo le cuenta lo que pasó con Arcelo y Liboso, pero Olimpia sigue en querer a Arcelo y no quiere casarse con Liboso, a él preferiría la muerte. Después de esta conversación, Festilo sale de la escena para solucionar esta situación.	**Festilo** **Olimpia**
Arcelo está yendo a casa de Festilo.			Estancias: vv. 89-116	Entra en la escena Arcelo declarando su amor para Olimpia.	**Arcelo** Olimpia
Esta acción se sitúa dentro y fuera de la casa de Festilo. Por un lado tenemos Olimpia que está al interno, mientras Arcelo se mueve afuera de la casa. Al verso 149 Arcelo entra a la casa se Festilo.			Redondillas: vv. 117-237	Olimpia oye las palabras de Arcelo que está llegando a su casa. En cuanto se reunen, Arcelo cuenta a la mujer el engaño que ha sufrido y de repente oyen un ruido.	**Arcelo** **Olimpia**
Cerca de la casa de Festilo.			Endecasilabos sueltos: vv. 238-270	Entra en la escena Barándulo que habla consigo mismo.	**Barándulo** Arcelo Olimpia
En casa de Festilo.			Endecasilabos sueltos: vv.271-319	Barándulo alcanza los dos jovenes y desafía a Arcelo a duelo por cuenta de Liboso, Arcelo acepta el desafío. Barándulo sale de la escena.	**Barándulo** **Arcelo** Olimpia
			Redondillas: vv.320-375	Olimpia no quiere que Arcelo acepte el desafío, sin embargo el joven decide ir al duelo y Olimpia quiere irse con él. Los dos salen de la escena y el escenario se queda vacío.	**Olimpia** **Arcelo**
Escenario vacío					
En casa de Liboso.	Sigue siendo el mismo día de la secuencia precedente.	B	Octavas reales: vv. 376-498	Liboso se queja del retraso de su criado. Enseguida, llega Barándulo que avisa Liboso que Arcelo ha aceptado el desafío. Sin embargo, Liboso está preocupado por su flaqueza física y manda a Barándulo que llame al mago	**Liboso** **Barándulo**

				Rogerio para que le ayude y que le envíe los tres soldados que habría recibido aquella mañana: Discordia, Invidia y Lissa. Barándulo sale de la escena.	
			Octavas reales: vv.499-530	Entran en la escena Discordia, Invidia y Lissa en forma de soldados. Los tres prometen a Liboso ayudarle en la batalla contra a Arcelo.	**Invidia** **Discordia** **Liboso** **Lissa**
			Octavas reales: vv. 531-797	Entra en la escena Rogerio acompañado por Barándulo. Liboso quiere que le ayude con su arte magica y Rogerio acepta. Los remedios que le propone son dos. El primer remedio es llamar una visión del inframundo que acobarde y derribe Arcelo al suelo y que después Liboso le mate. La segunda es que la visión levante en vuelo Arcelo y le lleve a un monte de donde no se puede salir. Liboso opta por la segunda solución. Discordia e Invidia no están de acuerdo, quieren que Liboso enfrente a Arcelo en el campo y le hacen dudar de Rogerio. Rogerio se enfada y quiere que los soldados muestren su verdadera forma y que se vayan. Invidia y Discordia salen de la escena y queda solo Lissa a la que Rogerio explica el plan para vencer a Arcelo. El plan consiste en que Lissa lleve Arcelo al monte y que le deje allí aguardándolo en trajes de pastor hasta que la voluntad de Rogerio no sea cumplida.	**Rogerio** **Liboso** **Discordia** **Invidia** **Barándulo**

Tercera jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Lugar indefinido	Sigue siendo el mismo día de la primera y de la segunda jornada	A	Tercertos encadenados: vv. 1-22	La tercera Jornada empieza con Arcelo que se está preparando para el duelo contra a Liboso.	**Arcelo**
			Redondillas: vv. 23-102	Entra en la escena Olimpia que intenta convencer a Arcelo de no ir al duelo, pero él quiere vengarse de Liboso, entonces Olimpia le propone irse con él. Arcelo no acepta y sale de la escena.	**Olimpia** **Arcelo**
			Redondillas: vv. 103-206	Entra en la escena Valerio, un criado, después de haber oído el llanto de Olimpia. La mujer quiere ir al lugar de duelo acompañada por Valerio, pero este le dice que esto iría contra el honor de una noble mujer y se ofrece a ir él solo a socorrer a Arcelo. Olimpia acepta y los dos salen de la escena.	**Valerio** **Olimpia**
Escenario vacío					
En el lugar del duelo		B	Octavas reales: vv. 207-246	Liboso está nervioso a causa de la batalla y Rogerio intenta tranquilizarle repitiéndole el plan. Al final de esta conversación, sale de la escena para que se cumpla lo que ha dicho.	**Liboso** **Rogerio**
En un escondite cerca del lugar del duelo			Octavas reales: vv. 247- 254	Valerio no ha conseguido acompañar a Arcelo al campo de batalla, no obstante, ha ido al sitio y se esconde para ver lo que está pasando.	**Valerio** Liboso
En el lugar del duelo			Octavas reales: vv. 255- 286	Arcelo llega al campo de batalla y se pregunta dónde está su rival. Liboso está escondido, esperando que llegue Lissa y las furias se lleven a Arcelo al monte.	**Arcelo** **Liboso** Valerio
			Octavas reales: vv. 287-310	De repente, se oye un rumor, es Lissa junto a cuatro furias que levantan en vuelo a Arcelo y lo llevan al monte, delante los ojos incrédulos de Valerio que decide ir a contar todo lo que ha visto a Olimpia y Festilo. Mientras tanto Liboso decide ir donde Rogerio.	**Lissa** **Liboso** **Valerio** Furias

En un lugar indefinido			Octavas reales: vv. 311-350	Liboso llega a Rogerio y le da la gracia. Pero el mago le avisa de algunos cambios naturales que parecen ser señales de un castigo celestial. Entonces los dos regresan al campo de batalla para comprobar esta hipótesis.	**Liboso** **Rogerio**
Los personajes se desplazan, probablemente hacia el mismo espacio del duelo (pues se encuentran con Olimpia que está buscando a Arcelo)			Redondillas: vv. 351- 410	Está acción se puede dividir en dos: por un lado tenemos Olimpia, que ha llegado al lugar del duelo en búsqueda de Arcelo. Además la mujer se da cuenta de la presencia lejana de Liboso y Rogerio, entonces decide matar a los dos hombres y luego darse a sí misma la muerte. Por otro lado tenemos los dos hombres que se acercan a la mujer y Liboso quiere declararle su amor.	**Olimpia** **Liboso** **Rogerio**
			Redondillas: vv. 411- 491	Liboso llega a Olimpia y le declara su amor. Olimpia le engaña y le promete que será su espoda si mata a Rogerio. Por eso Liboso vuelve con el mago, que acaba de enamorarse de Olimpia.	**Olimpia** **Liboso** **Rogerio**
			Redondillas: vv. 492-520	Liboso cumple con el asesinato de Rogerio	**Rogerio** **Liboso** Olimpia
			Redonidllas: vv. 521-550	Inmediatamente después de la muerte de Rogerio, Olimpia mata a Liboso, vengando así la muerte de Arcelo. Después de haber matado al hombre Olimpia decide matarse a sí misma.	**Olimpia** **Liboso** Rogerio
			Redondillas: vv. 551- 763	Olimpia está a punto de matarse, pero aparece Razón que se lo impide. Pues, Razón cuenta a Olimpia el plan de Liboso y que Arcelo sigue siendo vivo, escondido en un monte, en hábito de pastor y vigilado por Lissa en hábito de pastor. Además Razón explica a Olimpia como salvar a Arcelo. Por esto, la mujer decide no matarse e ir a salvar su amado. Al final de la acción las dos oyen voces de lejos y salen de la escena.	**Razón** **Olimpia** Liboso Rogerio

			Octavas reales: vv. 764-832	En esta última escena aparecen: Justicia, Valerio, Festilo y el Escribano. Valerio cuenta a los tres los acontecimientos pasados y les informa que han pasado en el sitio donde se encuentran. Allí se hallan también los cuerpos de Liboso y Rogerio y Justicia manda que se tiren al Betis. La jornada se concluye con la decisión de ir en búsqueda de el día siguiente con.	**Justicia** **Valerio** **Escribano** **Festilo** Liboso Rogerio

Cuarta Jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
En el monte («Estoy en este monte cavernoso/ ausente del Estigio y patrio nido,» [vv.5-6])	La cuarta Jornada se desarrolla durante el día siguiente de las otras tres jornadas. («Que luego que el Sol muestre su belleza/ Vamos al monte donde está agravado/ Arcelo, a dar remedio a su tristeza.» [Tercera jornada vv.828-830])	A	Octavas reales: vv. 1-24	La cuarta jornada se abre con Lissa, en forma de pastor, que está aguardando a Arcelo y se queja porque quiere volver al inframundo.	**Lissa**
Los personajes se encuentran en el mismo monte que Lissa pero no en el mismo lugar.			Octavas reales: vv. 25-60	Al amanecer Justicia, Festilo y el escribano suben al monte en búsqueda de Arcelo, cuando de lejos ven un pastor bajo un árbol y deciden ir a pedirle informaciones sobre la cueva donde piensan que está encerrado Arcelo.	**Justicia** **Festilo** **Escribano** Lissa
En el monte, en el mismo lugar que Lissa.			Octavas reales: vv. 61-130	Los tres llegan a Lissa y le preguntan dónde está ubicada la cueva. Lissa les engaña y les indica el camino errado, además mortal, para acudir a la cueva. Todos los personajes salen de la escena.	**Justicia** **Escribano** **Lissa** Festilo
Escenario vacío					
En el prado a los pies del monte. («Que estoy en un boscage» [v.149]); («Quiero al pie de este pino/ reposar el cansancio de mi camino» [vv.151-152])	Más o menos al mismo tiempo que la secuencia A	B	Estancia: vv. 131-152	Se presenta Himeneo, dios de las bodas, en espera de Olimpia para ayudarla a cumplir su deseo de encontrar a Arcelo. Himeneo disfrazado de pastor, se sienta bajo un alto pino.	**Himeneo**
Olimpia se encuentra a los pies del monte.			Redondillas: vv. 153-200	Olimpia aparece en escena y empieza su camino para salvar a Arcelo. Entoces sigue todas las indicaciones de Razón, y a lo lejos ve Himeneo, en traje de pastor y se le acerca.	**Olimpia** Himeneo
Bajo el pino			Redondillas: vv. 201- 224	Olimpia acude al pino, bajo el cual está sentado Himeneo que, como predijo Razón, le enseña el camino para ir a la cueva donde está encerrado Arcelo y la acompaña.	**Olimpia** **Himeneo**
En el monte, a lo largo del camino errado para la cueva. No muy lejos de Olimpia y Himeneo.			Octavas reales: vv. 225-260	Entran en la escena Justicia, el Escribano y Festilo que han caído en el engaño de Lissa y no han llegado a la cueva, sino que se han perdido y han vuelto al punto de partida, donde encuentran a Lissa y quieren vengarse sobre de ella.	**Justicia** **Festilo** **Escribano** Olimpia Himeneo Lissa

En el monte, en el punto de partida del camino errado. Delante la cueva donde está encerrado Arcelo.			Octavas reales: vv. 261-292	Justicia, el Escribano y Festilo intentan arrojar Lissa del monte, pero no lo consiguen. La lucha entre ellos se para cuando de lejos ven a un pastor seguido por una mujer.	**Justicia** **Escribano** **Festilo** **Lissa** Himeneo Olimpia
			Redondillas: vv. 293-300	Olimpia y Himeneo han llegado justo a la cueva donde está encerrado Arcelo y allí cerca ven gente.	**Himeneo** **Olimpia** Justicia Escribano Festilo Lissa
			Redondillas: vv. 301-334	Himeneo y Olimpia se juntan con los otros personajes: Justicia, Festilo y el Escribano. Olimpia cuenta a su padre que ha subido al monte en búsqueda de Arcelo y le revela que, aunque en traje pastoral, Lissa es una furia infernal que los ha engañado. Olimpia le manda que abra la cueva donde se encuentra Arcelo, como se lo había dicho Razón.	**Himeneo** **Olimpia** **Festilo** **Justicia** Escribano Lissa
			Redondillas: vv. 335-428	Lissa acepta el mando porque la mujer está acompañada por un dios. Himeneo revela su verdadera identitad, entra en la cueva para sacar a Arcelo y pide a Olimpia que envíe Lissa a su sempiterno fuego. Olimpia acepta, Lissa regresa a su patria infernal y sale de la escena	**Lissa** **Olimpia** **Himeneo** **Escribano** **Justicia** **Festilo**
			Redondillas vv. 429- 469	Finalmente, Himeneo sale de la cueva junto a Arcelo y, con ser el dios de las bodas, decide casar Arcelo y Olimpia con la aprobación de Festilo. Todos los personajes se dirigen hacia la casa de Festilo para celebrar la boda y así se concluye la comedia.	**Himeneo** **Olimpia** **Arcelo** **Justicia** **Festilo** Escribano

La constancia de Arcelina:

Primera Jornada	
vv. 1- 104	Octavas reales
vv. 105- 328	Redondillas
vv. 329- 354	Entancias
vv. 355- 546	Redondillas
vv. 547- 666	Octavas reales
Segunda Jornada	
vv. 1- 40	Octavas reales
vv. 41- 144	Redondillas
vv. 145 - 448	Octavas reales
Tercera Jornada	
vv. 1- 31	Tercetos encadenados
vv. 32- 215	Redondillas
vv. 216- 267	Estancia
vv. 268- 380	Redondillas
vv. 381- 564	Octavas reales
vv. 565- 678	Redondillas
Cuarta Jornada	
vv. 1- 136	Octavas reales
vv. 137 - 521	Redondillas

Tablas de segmentación de la comedia de La constancia de Arcelina

Primera jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
La comedia está situada en la ciudad de Colibre.	No explicitado	A	Octavas reales: vv. 1-104	Entran en la escena Fulcino y Gelcino, su criado. Fulcino se queja con Gelcino de que Arcelina, una dama, no corresponde sus sentimientos, sino quiere a otro hombre, Menalcio. Fulcino está determinado en modificar esta situación y decide matar a Menalcio y si Arcelina seguirá no corresponderle matará también ella y su hermana, enamorada también de Menalcio. Al final de esta acción Fulcino envía Gelcino a llamar a Menalcio, para poner en práctica su plan. Pues, sale de escena.	**Fulcino** **Gelcino**
			Redondillas: vv. 105- 136	Gelcino habla entre sí, reflejando sobre la petición de Fulcino. Él no quiere que Menalcio muera por su culpa y decide contar todo a Arcelina para evitar este agravio. Gelcino sale de escena.	**Gelcino**
Escenario vacío					
No explicitado	Después de A	B	Redondillas: vv. 137- 256	Entran en la escena Arcelina y su hermana Crisea. Las dos están peleando porque ambas quieren a Menalcio y ninguna de las dos quiere rendirse para que la otra goce del amor del hombre. Por esto deciden encargar esta elección a la suerte.	**Arcelina** **Crisea**
			Redondillas: vv. 257- 328	Entra en la escena Gelcino que avisa las damas del plan de Fulcino. Las dos no se espantan de la amenaza y siguen pensando en solucionar su contienda. Arcelina y Crisea salen de la escena en búsqueda de Menalcio.	**Arcelina** **Crisea** **Gelcino**
Escenario vacío					
Por la ciudad de Colibre	Después de B	C	Estancias: vv. 329- 354	Entra en la escena Menalcio, preguntándose entre sí cuáles de las dos hermanas elegir.	**Menalcio**
Por la ciudad de Colibre, no muy lejos de donde se encuentra Menalcio			Redondillas: vv.355- 370	Entran en la escena Arcelina y Crisea que están buscando a Menalcio.	**Arcelina** **Crisea** Menalcio
Por la ciudad de Colibre, los personaje en escena se encuentran en el mismo lugar.			Redondillas: vv. 371- 506	Las mujeres alcanzan a Menalcio y le informan que quieren que sea la suerte a decidir sobre su triángulo amoroso. Tampoco la suerte es capaz de eligir, entonces las hermanas dejan, en el suelo,	**Arcelina** **Crisea** **Menalcio**

				cada una una joya y Menalcio sin saber a quien pertenece tiene que eligir una para decidir quien será su amada. Otra vez Menalcio no sabe decidir y trae a las mujeres las dos joyas y después se va. Menalcio cree que su ausencia será la solución de esta pelea. Menalcio sale de escena.	
			Redondillas: vv. 507- 546	En la ausencia de Menalcio, Arcelina mata a su hermana y sale de la escena.	**Arcelina** **Crisea**
			Octavas reales: vv. 547- 586	Entra en la escena Menalcio que se está dirigiendo donde antes encontró las dos hermanas. Durante su camino Menalcio siente que algo le turba y de repente encuentra a Crisea muerta, revuelta en su sangre.	**Menalcio** Crisea
Cerca de donde se encuentra Menalcio			Octavas reales: vv. 587- 598	Entra en la escena el governador, acompañado por el escribano y oyen voces congojosas de Menalcio no muy lejos de allí.	**Governador** **Escribano** **Menalcio** Crisea
Donde se encuentra Menalcio			Octavas reales: vv. 599- 618	El governador y el escribano acusan Menalcio haber cometido el asesinio de Crisea y él intenta negárselo.	**Governador** **Escribano** **Menalcio** Crisea
No muy lejos de donde se encuentran los otros personajes			Octavas reales: vv. 619- 626	Entra en la escena Fulcino, que ha acudido allí para encontrar a Menalcio. Él se da cuenta que algo ha pasado, cree que ya Gelcino haya matado a Menalcio y para desviar las suspechas se para allí cerca.	**Fulcino** Governador Escribano Menalcio Crisea
Donde se encuentra el cádaver de Crisea			Octavas reales: vv. 627- 637	El governador pregunta al escribano si conoce a la mujer muerta y él la identifica como Crisea, hija de Arcedio Paduano. Entonces, el governador manda que se lleve la moza al padre para darle sepoltura. El escribano sale de escena.	**Governador** **Escribano** Menalcio Fulcino Crisea
			Octavas reales: vv. 638- 666	Fulcino se acerca a los otros personaje y culpa a Menalcio del asesinio de Crisea. Como el governador cree que Fulcino sea un hombre digno, decide encarcelar a Menalcio. Todos los personajes salen de la escena.	**Fulcino** **Governador** **Menalcio**

Segunda jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Cerca de la casa del mago Orbante, por la calle.	El día siguente «sucedió, que ayer» (vv. 85)	A	Octavas reales: vv. 1- 40	Entra en la escena Fulcino que cree que Menalcio ha matado también Arcelina y para averinguarlo se va a casa del mago Orbante, que le dirá donde se encuentra su amada. Fulcino ya consigue ver Orbante en su casa.	**Fulcino**
En casa de Orbante			Redondillas: vv. 41- 48	Entra en escena Orbante que está hablando de los astros.	**Orbante** Fulcino
			Redondillas: vv. 49-131	Fulcino entra en casa de Orbante y le cuenta lo que ha pasado el día anterior. Además le pide ayuda en encontrar Arcelina, Orbante acepta y quiere hacer un conjuro para ver donde se encuentra la moza. Orbante sale de escena para preparar lo necesario para el conjuro.	**Fulcino** **Orbante**
			Redondillas: vv. 132- 144	Fulcino se dirige al amor para que le sostenga en su misión.	**Fulcino**
			Octavas reales: vv. 145- 216	Orbante y Fulcino empieza el conjuro. Orbante pide a Pluton que salga del reino estigio un alma que les ecuche.	**Fulcino** **Orbante**
			Octavas reales: vv. 217- 240	Entra en la escena Tisífone, un furia infernal, que después de haber recibido un mando da Orbante, sale de escena. Orbante quiere que Tisífone llame a Zaratustra del reino estigio.	**Orbante** **Tisífone** Fulcino
			Octavas reales: vv. 241- 264	Orbante instruye Fulcino sobre lo que tiene que hacer para ver a Zaratustra.	**Orbante** **Fulcino**
			Octavas reales: vv. 265- 360	Entra en la escena Zaratustra, acompañado por Tisífone. Orbante pide a el alma si puede decirle si Arcelina está viva, si Fulcino tiene algunas esperanzas con ella y informaciones sobre la muerte de Crisea. Zaratustra responde que Arcelina sigue siendo viva y que ella misma dio la muerte a su hermana. Pues, Zaratustra quiere mostrar a Fulcino el fin miserable de los que aman y envía Tisífon a llamar las almas de: Aquiles, Egisto, Isis y Dido. Tisífon sale de escena.	**Orbante** **Zaratustra** **Tisífone** Fulcino
			Octavas reales: vv. 361- 428	Entran en la escena las cuatro almas y Zaratustra cuenta sus historias. A pesar de el terrible fin de los que aman, Orbante aun quiere saber cuál es el destino de Fulcino y donde se encuentra	**Zaratustra** **Orbante** **Fulcino** Tisífone Aquiles

				Arcelina. Zaratustra revela que Arcelina está escondida en un monte y que Fulcino es destinado a morir si irá en búsqueda de ella, porque será desconocido y él también desconocerá su amada. Pronuciada la profecía, Zaratustra vuelve al reino estigio y sale de escena, con él salen todas las almas infernales.	Egisto Isis Dido
			Octavas reales: vv. 428- 448	No obstante Zaratustra le haya previsto la muerte, Fulcino decide irse igualmente en búsqueda de Arcelina, se despide de Orbante y los dos salen de escena.	**Fulcino** **Orbante**

Tercera jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
Por el monte, cerca de Colibre. Las acciones pasan al mismo tiempo pero en dos lugares diferentes del monte, que se encuentran muy cerca.	No explicitado	A	Tercetos encadenados: vv. 1- 31	Entra en la escena Pastulcio, un pastor, él está buscando a Olimpo porque se ha llevado a su mujer.	**Pastulcio**
			Redondillas: vv. 32- 55	Entra en la escena Arcelina que se queja de su condición de exiliada.	**Arcelina** Pastulcio
			Redondillas: vv. 56- 59	Pastulcio sigue quejándose.	**Pastulcio** Arcelina
			Redondillas: vv. 60- 67	Arcelina oye rumores, se da cuenta de la presencia de Pastulcio y, preocupada, se esconde detrás de algunas ramas.	**Arcelina** Pastulcio
			Redondillas: vv. 68-79	Pastulcio sigue buscando Olimpo.	**Pastulcio** Arcelina
			Redondillas: vv. 80- 81	Arcelina pide ayuda a los cielos.	**Arcelina** Pastulcio
			Redondillas: vv. 82- 215	Pastulcio oye rumores y se acerca a las ramas donde está escondida Arcelina, creyendo estar allí Olimpo, su enemigo. Arcelina oídas las palabras de odio de Pastulcio, se finge la diosa Pales y amenaza a Pastulcio por no haberla reconocida. Pastulcio no quiere enojar a la diosa y le pide la gracia. Arcelina disfruta a Pastulcio y le dice que solo le perdonará si irá a Colibre y volverá allí con una nueva muy importante. Pastulcio acepta sin vacilación y empieza a preparar su viaje a Colibre. Pastulcio se va a su cabaña para prepararse y sale de la escena. Arcelina también sale de la escena.	**Arcelina** **Pastulcio**
Escenario vacío					
Por el monte	Después de A	B	Estancia: vv. 216- 247	Entra en escena Fulcino que ha llegado al monte que le había indicado Zaratustra para buscar Arcelina. Después de algún tiempo, como no había encontrado nadie por el monte, decide esperar bajo un pino alguien que pueda darle informaciones sobre la mujer.	**Fulcino**
Por el monte, cerca de donde se encuentra Fulcino.			Estancia: vv. 248- 267	Entra en la escena Olimpo que está huyendo de Pastulcio. Para no ser conocido por su persecutor, decide quitarse su ropa de pastor.	**Olimpo** Fulcino
Bajo el pino cerca de donde se encuentra Olimpo.			Redondillas: vv. 268- 276	Fulcino se da cuenta de la presencia de Olimpo y le llama para pedirle informaciones.	**Fulcino** Olimpo

Por el monte, bajo el pino.			Redondillas: vv. 277- 380	Olimpo alcanza Fulcino que le pregunta dónde sigue aquel camina y si ha visto a una mujer. Olimpo le informa que el camino llega a algunas cabañas de pastores y allí puede pedir informaciones sobre la mujer. Además Olimpo le sugiere que se ponga en traje de pastor para que los pastores le ayuden, así los dos hombres se cambian de ropa y Olimpo sale de escena. Fulcino se queda allí para descansar.	**Fulcino** **Olimpo**
	Casi dos horas después de despedir a Arcelina		Octavas reales: vv. 381- 444	Entra en la escena Pastulcio que se está yendo a Colibre para cumplir con lo mandado por la diosa. En un rato Pastulcio se da cuenta de la presencia de Fulcino, cree que es Olimpo a causas de su traje y le mata. Fulcino se descubre por no ser Olimpo, entonces Pastulcio quiere darle digna sepultura, lleva Fulcino consigo a una espesura y los dos salen de escena.	**Pastulcio** **Fulcino**
Escenario vacío					
En Colibre, por la calle.	Diez días después la muerte de Crisea	C	Octavas reales: vv. 445- 476	Entran en escena Arcedio, padre de Arcelina y Crisea y Laercio. Arcedio está llorando la muerte y la desaparición de sus hijas. Laercio quiere consolar a Arcedio y le pide de contarle su dolor.	**Arcedio** **Laercio**
			Octavas reales: vv. 477- 492	Pastulcio llega a Colibre y vee gente que se le acerca entonces se para para escucharla.	**Pastulcio** Arcedio Laercio
			Octavas reales: vv. 493- 536	Arcedio cuenta el motivo de su tristeza a Laercio.	**Arcedio** **Laercio** Pastulcio
			Octavas reales: vv.537- 556	Entra en escena Beliardo que avisa a Arcedio que el governador le está esperando porque al día siguiente ahorcarán a Menalcio por haber asesinado a Crisea. Arcedio, Laercio y Beliardo se van por el governator y salen de la escena.	**Arcedio** **Laercio** **Beliardo** Pastulcio
			Octavas reales: vv. 557- 564	Pastulcio, siendo allí cerca, escucha la conversación entre Arcedio y Beliardo y decide reportar esta nueva a la diosa Pales.	**Pastulcio**
			Redondillas: vv. 565- 678	Pastulcio vuelve a la diosa Pales y le informa de lo escuchado. Arcelina, sabida la noticia, despide al pastor y decide volver a Colibre para salvar Menalcio y morir en su lugar.	**Pastulcio** **Arcelina**

Cuarta jornada

Espacio dramático	Tiempo dramático	Macro secuencia	Versificación	Acción	Personajes
En casa del governador	Once días de la muerte de Crisea, el día siguente a la tercera jornada, el diá de la ejecución de Menalcio.	A	Octavas reales: vv. 1- 16	Entra en la escena el governador que se queja de que todo el pueblo quiere que Menalcio no sea ajusticiado. Pero él cree que su sentencia es justa y quiere perseguir su propósito.	**Governador**
			Octavas reales: vv. 17- 24	Entra en la escena un page que avisa al governador de la presencia de Porcelo. El governador le deja entrar.	**Governador** **Page**
			Octavas reales: vv. 25- 56	Porcelo entra en la escena y pide al Governador que suspenda la ejecución de Menalcio por un día más. El governador rechaza esta propuesta.	**Governador** **Porcelo** Page
			Octavas reales: vv. 57- 64	El page avisa el governador de la llegada de Don Cristino y el governador le hace entrar.	**Governador** **Porcelo** **Page**
			Octavas reales: vv. 65- 136	Entra en la escena Don Cristino que pide la gracia por Menalcio, el governador se la niega y le despide de manera brutal. Don Cristino sale de la escena y poco después le siguen también el governador, Porcelo y el page.	**Governador** **Porcelo** **Don Cristino** Page
Escenario vacío.					
En Colibre, en la calle donde Arcelina ha matado a Crisea.	El mismo día, algun tiempo después	B	Redondillas: vv.137- 168	Entra en la escena Arcelina que ha vuelto en Colibre para ser ejecutada y salvar la vida a Menalcio. Arcelina se para donde mató a su hermana y se esconde porque oye voces.	**Arcelina**
Por la calle de Colibre, en otro llugar con respecto a Arcelina.			Redondillas: vv. 169- 176	La voz que oye Arcelina es de Menalcio, que entra en la escena y se queja de su triste destino. Menalcio está acompañado por el escribano y el alguacil.	**Menalcio** Arcelina Escribano Alguacil
Escondida, cerca de Menalcio			Redondillas: vv. 177-184	Arcelina se da cuenta de que Menalcio se está yendo a su ejecución.	**Arcelina** Menalcio Escribano Alguacil
En el lugar de la ejecución de Menalcio	Una hora antes de la ejecución de Menalcio		Redondillas: vv. 185- 216	El escribano invita a Menalcio a confesar sus culpas, pero Menalcio todavía sigue afirmando su inociencia. Además el alguacil pregunta a Menalcio si tiene algo que declarar, Menalcio sigue profesando su inociencia. El alguacil anuncia la llegada del verdugo, dentro de poco.	**Menalcio** **Escribano** **Alguacil** Arcelina
Muy cerca del lugar de la ejecución			Redondillas: vv. 217- 220	Arcelina habla entre sí.	**Arcelina** Menalcio

					Escribano Alguacil
En el luga de la ejecución	A la hora de la ejecución		Redondillas: vv. 221- 272	Entra en la escena el verdugo. Arcelina, encubierta por un velo, interrumpe la ejecución de Menalcio y afirma su inociencia, pide al Alguacil que llame al governador para explicarle la situación y el alguacil manda al escribano que satisfeche ese deseo. El escribano sale de la escena.	**Arcelina** **Alguacil** **Escribano** **Verdugo** **Menalcio**
			Redondillas: vv. 273- 368	Entra en la escena el escribano y el governador. Arcelina se descubre y revela haber matado ella su hermana, así que el governador libera a Menalcio y hace llamar a Arcedio para que decida la pena de su hija.	**Arcelina** **Governador** **Menalcio** Alguacil Verdugo Escribano
En otro lugar con respecto a Arcelina y Menalcio			Redondillas: vv. 369- 465	Entra en la escena Arcedio, acompañado por el escribano. El governador decide revelarle, a través de una metáfora, que Arcelina mató a Crisea. Además el governador quiere saber si Arcelina tiene el perdón de su padre, así que sea perdonada también por la ley. Arcedio perdona su hija por contento que sea viva y el governador manda que la traigan allí.	**Governador** **Arcedio** **Alguacil** Menalcio Arcelina Verdugo Escribano
Ahora todos los personajes en escena, se encuentran en el mismo lugar			Redondillas: vv.466- 521	Arcelina y Arcedio se reunen y el padre le perdona. El governador pronuncia la sentencia que prevee que Menalcio salga de Colibre y que Arcelina sea puesta en un monasterio. Los personajes salen de la escena y se concluye la comedia.	**Arcelina** **Arcedio** **Governador** **Escribano** **Menalcio** Verdugo

Bibliografía:

- ALBINI, Umberto, BORNMANN, Friz, *Letteratura greca*, Le Monnier, Firenze, 1976;
- BURGUILLO LÓPEZ, Javier, (2010) *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, [tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca;
- BURGUILLO LÓPEZ, Javier, «De la interpretación política a la lectura cultural en los dramas españoles de la generación de 1580», *Romanistisches Jahrbuch*, 62, 2011, PP. 354-379;
- CANET VALLÉS, José Luis, "El nacimiento de una nueva profesión: los autores representates (1540-1560)", *Edad de Oro XIV*, vol.16, 1997, pp. 109-120
- CEBRIÁN, José, El infamador; Los siete infantes de Lara Juan de la Cueva, Espasa Calpe, Madrid, 1992;
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Ocho comedias, y ocho entremeses nueuos, nunca representados / compuestas por Miguel de Ceruantes Saavedra*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, 2001;
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Numancia*, a cura di Alfredo Baras Escolá, Zaragoza, 2019;
- CROCETTI GUERRIERI, Camillo, *Juan de la cueva e le origini del teatro nazionale spagnuolo*, G. Giambino, Torino. 1990;
- CUEVA DE, Juan, *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, Andrea Pescioni, Sevilla, 1588;
- CUEVA DE, Juan, *Ejemplar poético*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999;
- DÍAZ PEÑA, Manuel, «El Guadalquivir: Sueños y representaciones en el Siglo de Oro», *e-Spania revue interdisciplinarie d'études hispaniques médiévales et modernes*, 21, 2015;
- DEL RÍO SANZ, E., FERNÁNDEZ LÓPEZ J., « Séneca en El Escorial: la tragedia antigua y el teatro español del siglo XVI», *Myrtia: Revista de filología clásica*, Ediciones Complutense, 34, Madrid, 2019, pp. 227-230 ;
- ELIOT S., Thomas, *The waste land for quarters*, Angelo Tonelli, Feltrinelli, Milano, 2019;

- FONSECA LÓPEZ, Antonio, Teatro y tradición clásica a fines del s. XVI: Juan de la Cueva y la «tragedia del horror», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2014, 34, núm. 2 283-313;
- FROLDI, Rinaldo, *Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicantem, 2000;
- GONZÁLEZ MESAS, (2021) *El personaje alegórico en el primer teatro de Cervantes*, [Tesis magistral], Barcelona, Universidad de Barcelona;
- GIRALDI CINZIO, Giambattista, *Orbecche*,1543
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989;
- HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcellona, 1973;
- ISTE, Marc, Polimetría y estructuras dramáticas en las comedias de corral del siglo xvii : el ejemplo de El burlador de Sevilla", *El escritor y la escena vi, Estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Y. Campell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45- 63.
- ITSE, Marc, "Polimetría y estructura dramáticaen la comedia de corral del siglo XVII (el caso de Peribáñez)", *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, F. Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-205.
- LY, Nadine, El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva, *Criticón*, 23, 1983, pp. 66-88;
- MATAS CABALLERO, Juan, *Juan de la Cueva una dramaturgia de historia y amor*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015
- MATAS CABALLERO, Juan, *Biografia de Juan de la Cueva*, www.cervantesvirtual.com;
- MENGHI, Martino, MARSILIO, Marina, *L'attivitá culturale in Roma antica, storia e testi, dall'etá augustea alll'etá dei flavi*, G. Principato, Milano, 2006;
- OJEDA, María del Valle, "Métrica y estructura dramática en Los Amantes de Rey de Artieda", *En buena compañía: estudios en honor a Luciano García Lorenzo*, coord. J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán, C. Menéndez Onrubia, CSIC, 2009, pp. 475-488.

- OJEDA CALVO, María del Valle, «Apuntes sobre Giraldi Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI», *Critica letteraria*,159-160, Loffredo Editore Napoli, 2013, pp. 645-672;
- OLEZA SIMÓ, Joan, *Teatro y prácticas escénicas*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002;
- PAZ RESCALA, Laura, "Tiempo y espacio itinerante: una reflexión a partir de dos comedias de Juan de la Cueva", *Rivista di Letteratura Teatrale*, 13, 2020, pp. 45-64.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Juan de la Cueva*, www.dbe.rah.es;
- PICONE G. (a cura di) (2016). Seneca: Medea, online: La Biblioteca;
- ROMBOLÀ, Francesca Rita, *La funzione del coro nella tragedia*, www.liberiamo.it
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Las "figuras morales" en la Numancia : forma dramática/ forma épica», : *El teatro en tiempos de Felipe II : Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998, pp. 51-64;
- SACO LÓPEZ, Julio, *Las abstracciones en la Grecia de la antigüedad*,
- SANZ DEL RIO, Emilio, *La influencia del teatro de Séneca en la literatura española*, Madrid, 1992;
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Las divinidades nefastas: desde la tragedia clásica hasta la fiesta teatral de la España barroca», *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 305-327;
- ¿Por qué se llama Siglo de Oro al período de Lope?,www.casamuseolopedevega.org;
- Lopez Saco, Julio, "Influencias iconográficas mesopotámicas en la mitología India", sabidurías de las culturas antiguas
- www.asiahistoria.blogspot.com; (2022-09-12)
- www.romanoimpero.com/culto-di-pales (2022-09-18)

  Enciclopedia italiana di scienze lettere e arti (Treccani), www.treccani.it (2022-09-15/ 2022-09-18)