

JUAN DE LA CUEVA

LA MUERTE
DEL REY DON SANCHO
Y RETO DE ZAMORA

COMEDIA DEL DEGOLLADO



Edición de
Juan Matas Caballero

JUAN DE LA CUEVA

LA MUERTE DEL REY DON
SANCHO Y RETO DE ZAMORA

COMEDIA DEL DEGOLLADO

Edición de Juan Matas Caballero

CUEVA, Juan de la

La muerte del Rey Don Sancho y reto de Zamora ; Comedia del degollado / Juan de la Cueva ; [edición de Juan Matas Caballero]. – León : Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1997

309 p. ; 17 cm.

ISBN 84-7719-613-3

I. Cueva, Juan de la – Crítica e interpretación. I. Cueva, Juan de la. Comedia del degollado. II. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título. IV. Título: Comedia del degollado

821.134.2-22" 15"

821.134.2 Cueva, J. de la 1.07

Edita:

UNIVERSIDAD DE LEON

Secretariado de Publicaciones

© Universidad de León

Juan Matas Caballero

ISBN: 84-7719-613-3

Depósito Legal: LE-1258-97

Cubierta: E. Casas

Printed in Spain - Impreso en España

JUAN DE LA CUEVA

LA MUERTE DEL REY DON
SANCHO Y RETO DE ZAMORA

COMEDIA DEL DEGOLLADO



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Secretariado de Publicaciones

1997

*A Irene
y Laura.*

ÍNDICE

	<i>págs.</i>
Introducción	9
La obra dramática.....	12
Ámbitos y claves temáticas	16
La historia	16
El amor.....	27
Técnica teatral	35
Personajes.....	49
Cauces métricos.....	61
Representación y construcción dramática.....	63
El <i>Exemplar poético</i> y la concepción dramática.....	69
Juan de la Cueva y la comedia nueva.	73
<i>Comedia de la muerte del rey don Sancho</i>	78
Argumento y ámbitos temáticos.....	80
Personajes	90
Métrica y acción dramática	95
<i>Comedia del degollado</i>	99
Argumento y desarrollo de la obra.....	101
Planteamiento de dos conflictos.....	108
El disfraz.....	115
Personajes	120
Métrica y acción dramática	126

Ficha biográfica de Juan de la Cueva	133
Bibliografía.....	135
Ediciones.....	135
Estudios.....	136
Abreviaturas y siglas	141
Criterios de edición	142
La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora	145
Jornada primera.....	149
Jornada segunda.....	176
Jornada tercera	187
Jornada cuarta	207
Comedia del degollado	217
Jornada primera.....	222
Jornada segunda.....	249
Jornada tercera	267
Jornada cuarta	289

INTRODUCCIÓN

La obra dramática de Juan de la Cueva destaca en el denso panorama que presenta la dramaturgia española en el último tercio del siglo XVI, un momento histórico en el que, más que el importante número de piezas teatrales, lo que llama la atención en el mundo de las tablas es sobre todo una amplísima variedad de formas dramáticas, que confluirá en la aparición de una novedosa y revolucionaria fórmula teatral: la comedia nueva.

Recordemos que, en la segunda mitad del siglo XVI, el teatro religioso seguía cultivándose, y ofrecía una amplia galería de temas, y una manifiesta indiferencia genérica que se traducía en un extenso repertorio de autos, farsas, églogas, representaciones, coloquios, que nos han llegado a través de recopilaciones como el *Códice de Autos Viejos*. Se trataba de dramas litúrgicos con una clara finalidad doctrinal, y creados expresamente para ser representados. El teatro universitario y escolar también conoció un florecimiento considerable, gracias a que las universidades y los centros jesuíticos reconocían la utilidad de las representaciones teatrales como parte de sus programas educativos. Así, apareció la *Tragedia de san Hermenegildo*, que es la obra más famosa de la creación escolar jesuítica. La comedia clásica seguía teniendo una clara influencia en el teatro del XVI, como se observa de una forma clara en el controvertido género trágico, que tuvo un extraordinario desarrollo en el último tercio de la centuria, como se aprecia en la prolija creación de los dramaturgos valencianos (Rey de Artieda, Virués, Tárrega) o andaluces (Cueva). Y no puede olvidarse que, a finales del siglo XVI, aún seguían representando en nuestro país las compañías de cómicos ambulantes, como la de Lope de Rueda. Este teatro de *plaza pública* convivía, pues, con el teatro que se representaba en las *iglesias* o en la *universidad* y centros escolares, y con el que se podía ver en la *corte* y en los *corrales de comedias*, que precisamente en el último cuarto de siglo tuvieron un auge importantísimo, ya que se

crearon numerosos corrales en toda España, destacando de una manera especial Madrid, Valencia y Sevilla.

En este abigarrado cuadro que presenta el teatro español de finales del siglo XVI -y que hemos simplificado de manera muy esquemática- se encuadra la figura dramática de Cueva, cuya creación se ubica concretamente en la capital hispalense, que todavía gozaba, por aquellos años, de una importantísima salud cultural y específicamente teatral, pues, contaba con destacadísimas figuras del mundo artístico y literario y, en concreto, con tres teatros fijos y una importante presencia de cómicos y de dramaturgos¹.

LA OBRA DRAMÁTICA

El teatro de Juan de la Cueva -como el de otros dramaturgos contemporáneos- escapó de la implacable, aunque no escrita, ley del silencio que imperó casi de forma inapelable en los Siglos de Oro. Las conocidas catorce piezas teatrales del dramaturgo sevillano se publicaron en un volumen en 1583 con el genérico y neutro título de *Primera parte de las comedias i tragedias de Juan de la Cueva dirigidas a Momo*².

Cinco años más tarde, se reimprimió con idéntico título, contenido y dedicatoria, también en Sevilla, pero ahora en casa de

¹ Véase J. Sentaurens, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Bourdeaux, Presses Universitaires, 1984, 2 vols.

² Se trata de la primera edición que salió a la luz en la casa sevillana de Andrea Pescioni. El único ejemplar que se conserva se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional de Viena; véase A. Hämel, "Sobre la primera edición de las obras dramáticas de Juan de la Cueva", *RFE*, X (1923), pp. 182-183, y "Juan de la Cueva und die Erstausgabe seiner Comedias y Tragedias", *ZRPh*, XLIII (1923), pp. 134-153.

Juan de León. Si las catorce piezas teatrales son las mismas, ahora se observa una pequeña innovación -aparte de unos tercetos encomiásticos de Miguel Díaz de Alarcón-, a nuestro juicio, de escaso valor dramático: la presencia de los argumentos generales en prosa de cada una de las obras así como los argumentos parciales de todas las jornadas³.

Juan de la Cueva no ofreció una sistematización de sus catorce piezas dramáticas, sino que se limitó a denominarlas tragedias o comedias. Así, vemos que entre las primeras figuran *Los siete Infantes de Lara*, *Ajax Telamón sobre las armas de Aquiles*, *La muerte de Virginia* y *Apio Claudio*, y *El príncipe tirano*. Las otras diez restantes incorporaban a su título la denominación de comedias. Entre las comedias y tragedias apenas existen distinciones, salvo algunas diferencias accidentales. De hecho, el propio dramaturgo, por los mismos años en que publicó sus piezas teatrales, en su *Coro Febeo de Romances historiales*, había afirmado: “el Trágico y el Cómico / es uno ya, y una cuenta / (...) / assi, que ya es todo uno”⁴. Así, si nos fijáramos, por ejemplo, en la homónima comedia y tragedia de *El príncipe tirano*,

³ Como todo libro que ve la luz con el nombre de *Primera parte* parece estar anunciando su continuación en una segunda, F. Rodríguez Marín creyó haber encontrado un poder firmado por el propio Juan de la Cueva, con fecha 9 de junio de 1595, que autorizaba al Licenciado Antonio Jiménez de Mora y al Bachiller Diego Díaz a pedir licencia para imprimir y vender “un libro yntitulado segunda parte de las comedias y tragedias que yo tengo hecho a mi nombre”. Lo cierto es que esa supuesta continuación, siguiendo el común dictado del silencio editorial, parece que nunca llegó a imprimirse (véase F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1903; F. A. de Icaza, “Juan de la Cueva”, introducción a su edición *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, Madrid, 1917, vol. I, p. XXVI; y J. Cebrían, “Unas reflexiones sobre teoría y praxis dramática”, en *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Universidad, 1991, p. 126).

⁴ Juan de la Cueva, *Coro Febeo de Romances historiales*, Sevilla, 1588, fol. 8 (véase el ejemplar R/6285 de la BNM).

concluiríamos que no son sino dos partes de una misma obra, cuya diferencia se cifra porque, en la tragedia, de acuerdo con el canon tradicional, muere el aborrecible príncipe⁵.

Pero no se trataba sólo de la opinión de nuestro autor, pues los llamados trágicos filipinos también mantuvieron idéntica y superficial distinción entre comedia y tragedia, separando sus propias obras de acuerdo con el accidental y fatídico criterio, pero sin codificar la formulación adecuada hacia la que apuntaban con su realización teatral, el nuevo género que todavía estaba en el anonimato, cuya práctica se evidenciaba pero que no terminaría de concretarse hasta que Lope de Vega lo cifrara con su “comedia nueva”⁶.

⁵ El propio Juan de la Cueva, en su *Viaje de Sannio*, había reflexionado sobre la genérica dicotomía manteniéndose de acuerdo con los paradigmas legados por la tradición:

¿La Tragedia y Comedia en qué difieren?
pregunta Apolo, y Sannio á respondido:
¿en qué? En que siempre en la Tragedia mueren,
un fin della esperando dolorido;
en la Comedia muerte no ay qu'esperen,
aunqu'empieça contino con ruido;
en la Tragedia vive la discordia
y en la Comedia enojos y concordia.

(citamos por la edición de J. Cebrián, Madrid, Miraguano, 1990, p. 109, libro IV, octava 56).

⁶ Acerca de la cuestión de los géneros teatrales, puede verse, entre otros, los siguientes trabajos: F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972; A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973; M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis, 1974; J. L. Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, Londres, Tamesis e Inst. Alfonso el Magnánimo, 1986; J. Canavaggio, “La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado”, *Academia Literaria Renacentista, Literatura en la Época del Emperador*, 5 (1988), pp. 181-195.

Desde esta perspectiva, lejos de perpetuar el error que supone una clasificación del teatro de Juan de la Cueva partiendo de su inoperante distinción entre comedia y tragedia, conviene que la sistematización de su dramaturgia se realice al margen del controvertido e inexacto criterio genérico. La variedad de temas, traducida a su vez en una diversidad de registros, situaciones, personajes, etc., podría ser susceptible de convertirse en un criterio que nos permita la ordenación de sus piezas teatrales, que de esta manera quedarían agrupadas en tres apartados⁷:

1) Las obras de tema histórico nacional, cuyos argumentos proceden de las crónicas, la épica o el romancero: *La muerte del rey don Sancho*, *Los siete Infantes de Lara* y *La libertad de España por Bernardo del Carpio*; y, además, *El saco de Roma*, también de tema histórico, aunque basado en la historia más reciente.

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

3) El tercer grupo estaría formado por las obras de asunto novelesco, en el que se puede distinguir un primer apartado en el que se incluyen las obras de inspiración "costumbrista": *El degollado*, *El tutor*, *El viejo enamorado* y *El infamador*; y otro segundo integrado por aquellas piezas que presentan un argu-

⁷ La mayoría de los críticos que han prestado atención al teatro de Juan de la Cueva ha mantenido con mínimas variaciones este criterio y clasificación; véase, por ejemplo, C. Guerrieri Crocetti, *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnolo*, Torino, Giuseppe Gambino, 1936; J. M. Caso, "Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva", *Archivum*, XIX (1969), pp. 127-147; M. A. Pérez Priego ed., *Teatro renacentista*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, p. 69.

mento más fantástico: *La constancia de Arcelina* y las dos piezas de *El príncipe tirano*.

ÁMBITOS Y CLAVES TEMÁTICAS

El *corpus* teatral de Juan de la Cueva gira en torno a dos temas centrales, la historia y el amor, cuya importancia para el ámbito escénico ya había sido subrayada por el propio dramaturgo⁸. Pero el hecho de que estos dos temas fijen la atención de nuestro dramaturgo en cualesquiera de sus obras teatrales, no impide que aparezcan tratados, con más o menos extensión e importancia, otros asuntos -como el honor, la justicia, el poder, la religión, etc.-, cuya existencia y funcionalidad está subordinada o vinculada al tema histórico o amoroso⁹.

La historia

Apenas importa que nuestro dramaturgo no hubiera sido el primero en tratar los temas históricos en la escena española¹⁰, lo

⁸ Así lo había expresado en su *Exemplar poético*: "En sucesos de istoria son famosas, / en monásticas vidas ecelentes, / en affectos de amor maravillosas", ed. J. M^a Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986, p. 104, vv. 1710-1712.

⁹ Ya hemos tratado esta cuestión en "Juan de la Cueva: una dramaturgia de historia y de amor", *Estudios Humanísticos. Filología*, 16 (1994), pp. 239-260.

¹⁰ M. Bataillon señaló que esta novedad había surgido antes de 1579 y de manera simultánea en diversos puntos de la península ("Simples réflexions sur Juan de la Cueva", *BH*, XXXVII (1935), pp. 329-336 [reimpr. en su *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 206-213]). E. Asensio apostilló que el "ciego poetastro" Baltasar Dias, con su *Tragedia do Marquês de Mântua*, se había adelantado bastantes años a nuestro autor (*Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, p. 72, en nota).

realmente destacado fue que, de forma reiterada y constante, intentara adaptarlos al ámbito teatral e, incluso, consiguiera recrear una gran diversidad de motivos legendarios que iban desde la antigüedad clásica hasta su propia etapa histórica¹¹.

La incorporación de estos temas de carácter histórico a la escena española por parte de nuestro autor podía garantizarle la aceptación y el gusto del público que podía disfrutar al ver representadas unas legendarias historias que, sin duda, le resultaban muy conocidas gracias a la tradición romanceril o a las crónicas medievales¹². Pero la vivificación escénica de estas famosísimas anécdotas, más que al deseo de aclamación y reconocimiento del público, responden al anhelo personal de proyectar a través de ellas una serie de problemas de su tiempo que una situación en su momento histórico le hubiera impedido¹³. De hecho, en estas piezas teatrales vemos cómo el dramaturgo sevillano plantea una serie de motivos especialmente delicados y controvertidos -como el del poder político-, cuya lectura podría hacerse en clave de su presente histórico y que, por consiguiente, interesarían a sus

¹¹ Precisamente, nuestro autor había señalado la importancia de los romances por su valor de depósito argumental; véase su *Exemplar poético*, ed. cit., vv. 671-688, pp. 61-62.

¹² R. Menéndez Pidal había subrayado la primacía de Juan de la Cueva en el empleo de las fuentes romanceriles, y destacó su efecto teatral ante el público; véase *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971³, pp. 119, 121, 122, y también *La epopeya castellana a través de la literatura castellana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, p. 177.

¹³ En este sentido, A. Watson sostiene la tesis de que el teatro de Juan de la Cueva revela un valor y una significación alegórica de modo que puede ser interpretado como una censura contra Felipe II, con lo que, de cumplirse su hipótesis, nuestro autor sería el primero en utilizar los corrales para la sátira y la propaganda políticas; véase *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, London, Tamesis, 1971.

espectadores por verse directamente implicados en el tema escenificado.

Según podemos apreciar, Juan de la Cueva trata un tema común en todos sus dramas históricos: el ejercicio del poder del rey. Aunque se observan ciertas diferencias en sus diversos tratamientos, dependiendo también de la propia anécdota histórica, el principal planteamiento de estas piezas teatrales se centra en el problema político del tiranicidio, que es la única solución que se esgrime cuando el rey actúa injustamente, de forma alevosa y sin arrepentimiento alguno. El tirano es un déspota, un ser execrable que no participa de los valores de la comunidad, por lo que su ajusticiamiento se justifica como una necesidad para la salud pública de la colectividad¹⁴.

Pero no pensemos que Juan de la Cueva nos ofrece un complejo planteamiento sobre el tema; por el contrario, se trata de una reflexión tan simplista que podría ser tildada de maniquea, pues lo que nos revela la escena es una dicotomía sobre la monarquía cifrada en dos polos opuestos: el buen rey frente al tirano. Entre ambos extremos no median soluciones, tal vez porque el teatro de la época no era lo suficientemente refinado como para distraerse en sesudos debates sobre la monarquía, y quizás tam-

¹⁴ "Juan de la Cueva -afirmaba J. A. Maravall-, fiel a la doctrina del tiranicidio, que desde la fase de la cultura comunal del Medievo llegaría hasta fines del siglo XVII (...), da por supuesto que es laudable dar la muerte al tirano que ofende a los vasallos, aunque sea un príncipe soberano", *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990², p. 81. Sobre el tema del tiranicidio y del papel del rey puede verse: J. M^o Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976; R. A. Young, *La figura del Rey y la Institución Real en la comedia lopesca*, Madrid, Porrúa, 1979; J. Crapotta, *Kingship and Tyranny in the Theater of Guillén de Castro*, Londres, Tamesis, 1984; D. Fox, *Kings in Calderón: a Study in Characterization and Political Theory*, Londres, Tamesis, 1986; A. R. Lauer, *Tyrannicide in Drama*, Stuttgart, Franz Steiner, 1987.

bién porque al propio Juan de la Cueva no le interesara profundizar excesivamente en un asunto que terminaría convirtiéndose en un lastre totalmente ajeno a la acción dramática y a su función espectacular. La reflexión propuesta -de procedencia maquiavélica, con toda su esencia maniquea y con la simplicidad que se quiera- resultaba extraordinariamente funcional para el gusto y el público de la época. De este modo, se podría considerar que nuestro autor estaba poniendo las bases de la futura comedia política, que tanto éxito tendrá en el teatro de la centuria posterior, de la pluma de Lope o Calderón, quienes introducirán, no obstante, un importante giro en su desarrollo ideológico y escénico.

Este sencillo planteamiento se observa en *La muerte del rey don Sancho* cuando el rey decide tomar Zamora traicionando la promesa que él mismo hizo a su fallecido padre y a su hermana Urraca, quien invoca la justicia divina¹⁵, y desoyendo los consejos del Cid. El rey será castigado y pagará por su injusta y cruel ambición muriendo asesinado de forma indigna, e incluso ridícula, a manos del traidor Vellido Dolfos:

¡Bien se encamina mi hecho!
¡Oh cielo, agora tu ayuda
en este paso me acuda
y librame de este estrecho!
La justa causa que tengo,
rige aqueste brazo fuerte,

¹⁵ Doña Urraca, hermana del rey don Sancho, apelaba a la justicia divina para castigar la ambiciosa pretensión de su hermano: "Cuando don Sancho haya hecho / lo que promete en mi tierra / y haya ganado por guerra / lo que no por buen derecho, / yo espero en el justo cielo / que ha de usar de su piedad / y castigar tal maldad / pues falta quién en el suelo" (vv. 179-186). (Las citas textuales de la *Comedia de la muerte del rey don Sancho* y de la *Comedia del degollado* proceden de esta edición, pero cuando se trate de cualquiera de sus restantes piezas teatrales, si no se advierte otra cosa, seguimos la segunda edición, ya citada, de 1588, según el ejemplar R-12349, de la BNM, aunque modernizamos la ortografía según la normativa actual de la Lengua).

a dar al rey fiera muerte,
con que a doña Urraca vengo.

Pague su ciega codicia,
y páguela por mi mano.
¡Mueran el injusto tirano,
y viva nuestra justicia!

(vv. 437-448)

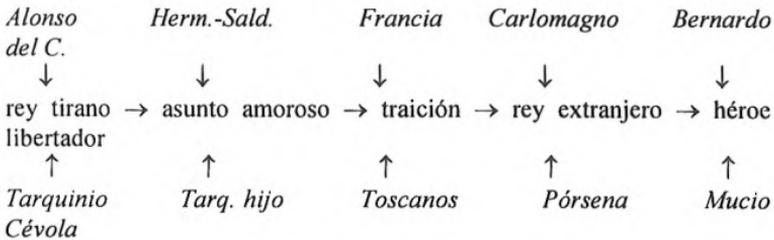
Después se establece un duelo para hacer justicia por el asesinato del rey y nuestro dramaturgo opta por una solución salomónica, pues considera ganadores a los retadores castellanos, representados en la persona de don Diego, quien dio muerte a sus tres rivales, pero, como se salió del palenque en el que se celebró el duelo, basándose en las leyes vigentes, estima que Zamora debe ser liberada del reto que padecía y restaurada en su honor. El asunto histórico se había transformado, en cierto modo, y en la primera parte de la obra, en un planteamiento de corte político, que repercutía sobre todo en la cuestión del tiranicidio¹⁶.

En *La libertad de España por Bernardo del Carpio* el conflicto surge también cuando el rey actúa injustamente castigando de forma severa a su hermana y al Conde de Saldaña por haber tenido un hijo natural. El rey, queriendo evitar que se cumpliera su obsesión de que el trono sería heredado por el hijo bastardo, comete un delito más grave aún al traicionar a su país entregándolo a los franceses. De forma simbólica y ejemplar, el propio bastardo, Bernardo, en contra de la voluntad de don Alonso, emprende la liberación del país de la invasión francesa. El rey termina admitiendo su error y, arrepentido, ayuda a Bernardo en su defensa de España. Al imponerse finalmente el interés por la *re*

¹⁶ Véase A. R. Lauer, "The use and abuse of history in the Spanish theater of the Golden Age: the regicide of Sancho II as treated by Juan de la Cueva, Guillén de Castro and Lope de Vega", *HR*, 56, 1 (1988), pp. 17-37. Abundamos más sobre esta obra en el epígrafe que le dedicamos más adelante.

publica al capricho personal, y al restituir el orden perdonando a los amantes¹⁷, se evita el ajusticiamiento del rey, con lo que la lección política adquiere un tono más positivo. La pieza teatral también nos ofrece una tímida reflexión sobre la dicotomía que representa el ejercicio del poder frente a la vida alejada de la corte, o la conflictiva dualidad que supone el obediencia a un mandato injusto frente a la amistad, y sobre el patriotismo.

La libertad de Roma por Mucio Cévola, inspirada en Tito Livio y situada su acción en la antigüedad clásica, presenta un claro paralelismo con la obra anterior¹⁸, evidenciado desde la identidad de sus respectivos títulos, y a pesar de que son dos anécdotas históricas muy distintas y que lógicamente manifiestan notables diferencias. El cotejo de ambas obras nos permite apreciar cómo nuestro dramaturgo ha construido sus respectivas acciones dramáticas siguiendo el mismo esquema estructural:



¹⁷ En esta obra, ciertamente, el rey corrige sus dos gravísimos errores y, en primer lugar, se muestra dispuesto a acceder a las pretensiones de Bernardo para liberar a España de los franceses (“Bernardo, en eso haz tu contento”, fol. 72) y, en segundo lugar, a petición de Bernardo, concede el perdón a su hermana Ximena y al conde de Saldaña (“Bernardo, justa ha sido y piadosa / tu demanda (...) / Y así deja la duda sospechosa, / que tu deseo se verá cumplido”, fol. 72v).

¹⁸ En el teatro de Juan de la Cueva podemos observar, a nuestro juicio, evidentes paralelismos constructivos como se puede comprobar con una simple comparación no sólo de estas dos obras, sino también entre *El tutor* y *El viejo enamorado*, o entre la comedia y la tragedia de *El príncipe tirano*.

Si la acción dramática sigue un proceso similar, el desenlace será muy diferente, ya que en esta obra, al contrario que en la anterior, el rey actúa en todo momento de acuerdo con su interés personal, pues no hizo justicia por la violación que cometió su hijo ni aceptó la orden de abandonar el poder impuesta por el Senado romano y, además, traicionó a su pueblo entregando el poder al rey extranjero Pórsena. Como el rey Tarquinio en ningún momento se arrepintió ni corrigió su nefasto ejercicio del poder político, de acuerdo con la tesis general de sus comedias históricas, nuestro dramaturgo lleva hasta sus últimas consecuencias el ajusticiamiento del rey¹⁹, cuya apología viene auspiciada veladamente, como en otras ocasiones, por la divinidad, pues en este caso será el propio dios Quirino quien castigue a Tarquinio. Por otra parte, resulta muy interesante dentro del planteamiento político de la obra, la aparición de un sentimiento de patriotismo generalizado del que no sólo participan los nobles o allegados al poder, sino que es asumido y protagonizado por el pueblo y, especialmente, por las mujeres que encarnan -como es habitual en el teatro de Cueva- un papel muy destacado²⁰.

¹⁹ El cónsul y capitán Publio Valerio había declarado: “Roma no suele usar de tiranía. / Castigar los tiranos, sí, y confío / que has de pagar la injusta y triste suerte / de Lucrecia con justa y dura muerte” (fol. 283v). Un castigo que será invocado a la justicia divina (“Dioses, oid con piedad mi ruego, / y sea de suerte que hoy se satisfaga / Roma de mí, que, al rey dando la muerte, / ella sea libre de su acerba suerte”, fol. 301) pues sólo ella puede quitar el poder que ella misma otorga, con lo que también se subraya la idea de la naturaleza divina de la monarquía.

²⁰ La defensa del estado y, en general, de la *re publica* no es patrimonio de la nobleza en el planteamiento teatral de nuestro dramaturgo, quien, de forma anacrónica desde la perspectiva cronológica de la obra, se muestra -como dice J. A. Maravall- “más cerca de la abierta sociedad renacentista del XVI que de la cerrada reacción señorial del siglo XVII”, y, además, como demostrará de nuevo en la tragedia de *El príncipe tirano*, “da por supuesta la igualdad en derecho referida al ser total de la persona, por encima de la división en grados”, *Teatro y literatura en la sociedad barroca, op. cit.*, p. 80.

Pero, curiosamente, la obra que, a nuestro juicio, ofrece un mejor planteamiento del tema que venimos tratando es una comedia cuyo trasfondo histórico, lejos de inspirarse en una anécdota legendaria, es absolutamente ficticio y novelesco: la tragedia y la comedia de *El príncipe tirano* cuya lectura, en clave política, nos desvela un discurso acerca del ejercicio del poder y, por extensión, de la monarquía. Juan de la Cueva nos ofrece una doble imagen de la tarea de gobierno: por una parte, el rey que actúa guiado por la prudencia, por la razón y la justicia, y que, en una evidente muestra de patriotismo, antepone siempre el interés colectivo al suyo propio. De esta manera, el dramaturgo nos presenta a un monarca que cumple perfectamente su función político-administrativa de acuerdo con el papel que le corresponde en el ordenamiento vertical que parte de Dios, cuyo representante civil es el rey que tiene que hacer cumplir la justicia en el suelo:

Esto ha de ser; yo quiero que así sea,
que cumple al bien común: ¡muera el tirano!
No suceda en el reino quien afea
de los nuestros el nombre soberano.
¿Será amor de la patria que posea
el cetro de ella un hijo mío inhumano,
que no estima a los hombres de este suelo,
y menosprecia lo que puede el cielo?

(fol. 210)

Por otra parte, el autor sevillano nos muestra el reverso de la moneda al presentarnos a un príncipe que, una vez convertido en la máxima autoridad, ejerce el poder anteponiendo sus intereses egoístas -motivados por su deseo de satisfacer su ambición y depravación- a los de la *re publica*. De este modo, Licímaco se convierte en un tirano que incumple su verdadera función, con lo que su pueblo oprimido invoca la justicia divina que parece cumplirse al morir ajusticiado, con lo que se justifica nuevamente el

tiranicidio. De hecho, el mismo rey perdona, al final de la *Tragedia*, a quienes asesinaron al príncipe:

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

Al margen del planteamiento político del tiranicidio, pero siempre relacionado con el ejercicio del poder, encontramos las dos piezas restantes de tema histórico. *Los siete Infantes de Lara* se recrea en el tema de la venganza y en la ejemplaridad moral que el suceso proyecta en el individuo más que en la colectividad, como ocurría en las demás obras. El problema político se desvía hacia un tímido planteamiento del conflicto religioso cristianismo-islamismo, pero sobre todo hacia la venganza individualizada contra la traición, más que en la crueldad y tiranía de Almanzor. Al fin y al cabo, el recurso a la historia también podía servir para dramatizar los sempiternos problemas o sentimientos que afectan al hombre (el amor, la venganza, la fidelidad, la ambición, etc.).

Juan de la Cueva supo acercarse a la historia para representar sucesos y anécdotas legendarias que el público tenía siempre muy presentes gracias a la tradición romanceril. Pero también se introdujo de lleno con *El saco de Roma* en la historia contem-

poránea, recreando un suceso absolutamente verídico cuyos ecos todavía debían de perdurar entre sus coetáneos; probablemente muchos de los espectadores que vieron su representación debían de tener noticias muy directas del acontecimiento a través de familiares o amigos. Esa actualidad del asunto debió de ser un elemento decisivo para el éxito de esta comedia²¹, que fue la única pieza de Cueva que se editó como obra suelta en 1603. La atención de Cueva se centró en esta obra en el patriotismo y el catolicismo, dos temas que, al parecer, resultaron dramáticamente más funcionales que el tiranicidio. Nuestro dramaturgo consiguió tratar el asunto de manera que calase en el fervoroso espíritu del espectador que debió de vibrar con la exaltación, por una parte, del espíritu valiente y vencedor de los españoles frente a los alemanes y, por otra, de su ardiente catolicismo frente a la herejía luterana. En definitiva, Cueva ha proclamado los dos grandes sistemas de valores -que experimentarán un extraordinario desarrollo en la comedia histórica del XVII- que le permitían mostrar la gloriosa imagen de una católica y victoriosa España²².

²¹ Así lo había subrayado J. A. Maravall: "El teatro español, sin dejar de asumir la herencia culta del Renacimiento, postula, sin embargo, una preferencia por lo presente. Se nacionaliza, en consecuencia de su modernidad, y se hace valer en tanto que español, esto es, como nacido de la peculiar naturaleza y gusto de los españoles. Todo lo cual le lleva a plantearse asuntos de viva actualidad", *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, op. cit., p. 15.

²² Sito Alba había señalado que estos dos *topoi* -patriotismo y catolicismo- habían sido empleados por otros autores de la época (como hizo Cervantes en su *Numancia*) y pasaron, unidos o separados, a través de Lope, a Calderón. Se trata de dos resortes dramáticos de un eficazísimo entusiasmo popular que Cueva supo emplear para el enaltecimiento de su público y como manifestación de sus maniqueos planteamientos; véase su trabajo "El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)", en J. M^o Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España, 1. Edad Media, Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 330-331.

Cueva ha logrado sintetizar, de una manera fundamentalmente dramática, el planteamiento político de las obras anteriores, destacando dos aspectos que muestran una evidente funcionalidad propagandística, enfatizada, si cabe, con la presencia final en la escena de la figura imperial de Carlos V:

Esta corona, a vos justa y debida,
sustente la cabeza gloriosa,
como cabeza de la fe elegida
para ampararla de la cisma odiosa.
Y el cielo os dé y otorgue tanta vida
cuanto durase en él la luz hermosa
del sol, y os dé victorias excelentes
de varias, fieras y enemigas gentes.

Y porque resta que la sacra mano
del vicario de Dios os unja, vamos,
emperador dignísimo romano,
a quien el cetro y obediencia damos.
Y el hacedor del cielo tan ufano
os haga, que de vos sólo veamos
el nombre eterno de inmortal memoria,
poniendo fin en esto a nuestra historia.

(fols. 36v-37r)

A propósito del tratamiento de temas de carácter histórico, puede concluirse que Juan de la Cueva ha destacado como dramaturgo que, de un modo sistemático, ha adaptado a la escena asuntos legendarios de tradición romanceril, aportando al ámbito teatral un material que ofrecía muchas posibilidades expresivas no sólo por su enjundia doctrinal sino también por su esencia plástica y espectacular. En este sentido, el teatro de inspiración histórica de Cueva nos muestra una clara tendencia de carácter didáctico, que se suma a la finalidad estética y hedonista que se deriva de su teatral visualización de semejantes acontecimientos. Pero, si no siempre supo aprovechar toda su riqueza dramática ni ofrecer sus valores más significativos y entrañables, es decir, si a veces no

supo descubrir su sentido ni trascendencia²³, no es menos cierto que lo que en ocasiones puede ser considerado torpeza, confusión, falta de criterio en su organización teatral, resulta ser una combinación de elementos para conseguir su propósito concreto²⁴. Finalmente, la recuperación teatral de los temas y asuntos históricos y su utilización con fines políticos e, incluso, propagandísticos, por un lado, y la convergencia en su teatro del humanismo clasicista y de lo popular, por otro -como apuntara B. Wardropper²⁵-, influyó de manera decisiva en el nacimiento del drama histórico de Guillem de Castro y de Lope de Vega.

El amor

Si es cierto que las obras de asunto histórico revalorizan la significación literaria de Cueva por lo que en ellas hay de anticipo y de contribución a la comedia nueva, no debiera soslayarse la importancia de sus obras de tema amoroso, pues en éstas, además de su óptima construcción dramática, también se puede observar determinadas características que resultaron especialmente importantes para el desarrollo de la comedia en el XVII.

El planteamiento del tema del amor que Cueva nos ofrece en sus obras, a menudo, se entrecruza con otros asuntos (confrontación amor/honor; la disputa padre/hija; el matrimonio de conveniencia/matrimonio por amor; la fuerza de lo sobrenatural; etc.) que terminan por imprimir una mayor complejidad temá-

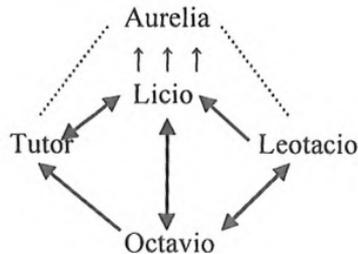
²³ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1986², pp. 111-112

²⁴ M. Sito Alba, "El teatro en el siglo XVI", en *op. cit.*, p. 333.

²⁵ Véase B. Wardropper, "Juan de la Cueva y el drama histórico", *NRFH*, IX (1955), pp. 149-156.

tica y una múltiple perspectiva a estas piezas teatrales. Pero el tema del amor, analizado de acuerdo con los convencionales parámetros de la moralidad de la época, es el eje sobre el que giran los distintos conflictos que nos ofrece nuestro dramaturgo en sus diferentes obras cuyo común planteamiento (de forma similar a lo visto en sus dramas históricos) puede quedar resumido de la siguiente manera: problema amoroso; conflicto entre el amor puro, de matiz espiritual o matrimonial, y el amor impuro, cifrado sólo en su vertiente carnal; y, finalmente, la recompensa y el castigo, respectivamente, para ambas concepciones amorosas.

En la *Comedia del tutor*, que sigue el planteamiento señalado en relación con el tema del amor, nuestro dramaturgo ha conseguido una feliz realización de la comedia de enredo, gracias al aprovechamiento de sus recursos más característicos. Resulta interesante observar cómo Cueva hace recaer todo el peso de la acción, no en los personajes implicados en la peripecia amorosa - es decir, ni en el galán (Otavio), la dama (Aurelia) o sus antagonistas (el Tutor o Leotacio)-, sino en el criado (Licio), que es el verdadero protagonista de la obra y el auténtico artífice de la situación de enredo, final y felizmente resuelta gracias a su extremado ingenio y astuta labor, siempre puestos al servicio de las pretensiones amorosas de su señor (Otavio), que por ello encontrará totalmente despejado el camino que conduce a su dama. El esquema que puede reflejar el haz de relaciones entre los personajes sería el siguiente:



Juan de la Cueva enfrenta dos concepciones diferentes y opuestas del amor: por una parte, el que encarnan Otavio y Aurelia, de carácter idealista, casto y puro, en el que el amante, de acuerdo con las teorías idealistas del amor, manifiesta en su expresión amorosa la divinización de la dama, convertida -como reflejo e influjo de la *Celestina*- en su única devoción y creencia²⁶; y, por otra, el amor lascivo, de exclusiva pretensión carnal, y que está representado por el Tutor de Otavio y por su amigo Leotacio, quienes pretenden a Aurelia, aun conociendo que es la amada de Otavio. Este conflicto amoroso se resuelve gracias a Licio -como hemos dicho- en favor de Otavio, cuyo amor idealista es premiado y recompensado al mantenerse la relación con su dama; por el contrario, el amor corporal e impuro es censurado a través de la satírica y ridícula burla que padecen el viejo hipócrita (Tutor) y el amigo desleal (Leotacio):

²⁶ El dramaturgo reconoce explícitamente la confluencia de ciertos elementos de su obra con la *Celestina*, a través de las palabras que Licio dice a su señor: “Estás peor que Calisto, / de amores de Melibea” (fol. 119). Este primer diálogo entre Licio y Otavio dan buena muestra del carácter idealista del amor de éste por Aurelia y de los rasgos tópicos que tiene en relación con las distintas corrientes amorosas de la época (fols. 118-119v).

- Otavio. Señor Dorildo, mal lance
saca de su vano amor,
y a la dama del menor
no dará esta vez alcance.
- Licio. ¿Cómo va, señor Leotacio?
Éste es el premio de amar,
bien puede desde hoy contar
su necesidad muy d'espacio.
- Dorildo. Del cielo viene este agravio,
que nunca se vio tutor
engañado de menor,
sino yo agora de Otavio.
- Leotacio. Pues así lo quiere Dios,
que vamos cual merecemos.
Sólo un consuelo tenemos,
que es consolarnos los dos.
- (fol. 137)

Como en la obra anterior, y en general en todo el teatro de tema amoroso de Cueva, en *El infamador* también encontramos el mismo planteamiento conflictivo en torno al amor, que se resolverá de acuerdo con las convenciones de carácter ético del dramaturgo. No obstante, conviene subrayar que, respecto de la habitual dicotomía amorosa que siguen sus piezas, en *El infamador* ningún personaje encarna el amor idealista y puro y, por lo tanto, la confrontación entre ambas concepciones sentimentales no se expresan explícitamente en escena. De forma muy resumida, el problema en torno al amor se plantea de la siguiente forma: Leucino pretende el amor carnal de Eliodora y, con tal de conseguirlo, usa todo tipo de artimañas, pues recurre a terceras, hace promesa de matrimonio y, por último, emplea la fuerza física. La dama, por su parte, caracterizada por su exacerbada castidad, rechaza las pretensiones del galán, y en el forcejeo mantenido con él y un criado, mata a éste. Leucino hace un falso perjurio contra la dama

que, cuando va a ser ajusticiada, queda en libertad al descubrirse la verdad. El criterio moral también se aplica, en este caso, a la solución del conflicto pues las perversas intenciones amorosas de Leucino son finalmente castigadas, no sólo por su naturaleza lasciva e impura, sino porque, además, han ido acompañadas de otros gravísimos delitos.

Esta pieza teatral ha suscitado más atención que las restantes obras de Cueva, a pesar de que, a nuestro juicio, su planteamiento dramático y escénico presenta más insuficiencias que algunas otras, como, por ejemplo, *El tutor* o *El degollado*. Pero, la posibilidad de que *El infamador* haya sido considerado por Tirso de Molina como fuente o modelo de *El burlador de Sevilla* ha acaparado toda la atención de la crítica en detrimento de otros aspectos de la obra²⁷. Dificil solución tiene el problema del posible influjo de la pieza de nuestro dramaturgo sobre la de Tirso porque las diferencias entre ambas son muy notorias, sea cualesquiera los aspectos que se quiera considerar²⁸.

²⁷ Sobre la relación entre ambas obras puede verse: F. A. de Icaza, "Prólogo" a su ed. de Juan de la Cueva, *El infamador. Los siete Infantes de Lara. Ejemplar poético*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. XLIV-XLV; F. Ruiz Ramón, "Don Juan y la sociedad del burlador de Sevilla: La crítica social", *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1978, pp. 71-96; J. M. Caso, "Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva", art. cit., pp. 145-146; C. Oliva y F. Torres, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 180.

²⁸ Aunque no son estas páginas el lugar adecuado para establecer relaciones entre ambas piezas teatrales, podemos simplificar las diferencias de la siguiente forma: a) en sus respectivos títulos se acentúan las semejanzas, pues, si en la obra de Cueva se destaca el perjurio y no el amor como rasgo distintivo de Leucino, en la de Tirso se subraya la sagacidad y astucia de Don Juan para el amor. b) Los protagonistas también presentan rasgos muy distintos, así Leucino es presentado como un ser feo, monstruoso, bruto, que emplea tretas nada éticas para seducir, es realmente un psicópata, cobarde (no asume la responsabilidad ni consecuencias de su actuación), amoral y, en vez de enamorado, perjurio e infamador; por su parte Don Juan es

El planteamiento básico de las comedias amorosas se vuelve a repetir en la *Comedia del viejo enamorado* y en *La constancia de Arcelina*. En la primera obra también se termina condenando el loco y lascivo amor del viejo Liboso por Olimpia, cuyo favor corporal pretende conseguir recurriendo a toda clase de argucias (dinero, engaño y magia). Por el contrario, el casto y espiritual amor de Arcelo por su prometida Olimpia, tras una sufrida peripecia en la que se produce incluso la separación física de los enamorados, termina finalmente por imponerse. El drama nos ofrece también el planteamiento del conflicto entre el padre y la hija en relación con el problema del matrimonio, inclinándose el dramaturgo a favor de la postura de la hija quien, desobedeciendo la propuesta matrimonial del padre, opta por la unión basada en el sentimiento amoroso de carácter espiritual, con lo que se consuma la lección moral de la obra²⁹.

La constancia de Arcelina es, quizás, la pieza que más se aparta del conflictivo binomio que contrapone las dos concep-

mostrado como un personaje bello, atractivo, ingenioso, que seduce por su belleza y palabra, es atrevido y valiente; no es un enamorado sino un burlador, y se transforma de crápula en persona moral. c) Por lo que se refiere a los personajes femeninos: Eliodora es una mujer bella, sensible y culta (gran lectora y “feminista”); tiene un elevado sentido de la honestidad; rechaza el amor lascivo de Leucino; mata (aunque accidentalmente) con tal de salvar su honra; su fuerte carácter la distancia de las “mosquitas muertas” del *Burlador*. Las damas de la obra de Tirso son bellas, pero no cultas ni instruidas; pertenecen a diferentes clases sociales; no presentan rigurosidad moral, pues ceden fácilmente a sus pretendientes; Tirso incluso condena esta actitud de las damas a las que considera merecedoras de la acción de Don Juan. d) Se observa un cierto paralelismo en la actitud de los padres al decantarse por la dualidad honor-justicia en vez de por el binomio amor filial-piedad por sus hijos.

²⁹ J. M. Caso había subrayado precisamente la múltiple perspectiva moral de la obra: el amor irracional conduce a la catástrofe; el verdadero amor, de carácter espiritual, triunfa sobre las adversidades; el casto amor no se consigue por medios reprobables; la autoridad paterna no puede imponer el matrimonio a la hija en contra de su voluntad; “Las obras de tema contemporáneo...”, art. cit., p. 139.

ciones del amor. La comedia nos muestra en escena una situación no demasiado frecuente, en la que dos hermanas (Crisea y Arcelina) están enamoradas del mismo hombre, Menalcio, quien no se decide por ninguna de las dos, mientras que Fulcino, que está dispuesto a unirse con cualquiera de ellas, no es correspondido. Este atípico enredo de amor podía haber proporcionado frutos dramáticos ciertamente interesantes a nuestro autor, quien opta por un desarrollo y solución un tanto extravagantes. De hecho, todos los personajes principales son castigados sin que esa pena recibida esté en justa correspondencia con su actuación, con lo que la doctrina moral, lejos de proceder de la acción dramática de la obra, viene impuesta *ex nihilo* desde la propia consciencia del autor. De esta forma, el sugerente e interesante planteamiento escénico que por su original y laberíntico entramado -que nos evoca la estructura de la "novela policíaca"³⁰- parecía anunciar una coherente y bien estructurada pieza teatral, termina sumiendo la comedia en una atmósfera de extraña y fallida construcción dramática.

A lo largo de este brevísimo recorrido temático por el universo dramático de Juan de la Cueva, hemos tenido ocasión de comprobar cómo los asuntos de raigambre histórica y de amor son los ámbitos en los que se ubican sus piezas teatrales. Pero la evidencia de esta presencia temática no debiera ser óbice para apreciar el desarrollo de otros motivos, no menos interesantes, cuyo tratamiento proporciona a su dramaturgia otras dimensiones que se traducen en una mayor profundidad ideológica. Una detallada relación (y, por supuesto, un estudio) de los temas que trata Cueva en sus obras necesitaría más espacio y atención, pero conviene mencionar al menos, como simple botón de muestra, su manifiesta riqueza temática: recordemos que los temas del honor y de la

³⁰ Véase M. Sito Alba, "El teatro en el siglo XVI", art. cit., pp. 334-335.

justicia se plantean prácticamente en todas sus obras. El tratamiento del tema del moro, con sus diversas concreciones y derivaciones (maurofilia/maurofobia, generosidad, religión, conflicto étnico y fronterizo, etc.), se observa en *Los siete Infantes de Lara* y en la *Comedia del degollado*. El tema de la mujer, desde una perspectiva claramente profeminista, también lo vemos en todo el teatro de Cueva (y especialmente en *El infamador*, *El viejo enamorado*, *La muerte de Virginia*), concretado de muy variada forma: la defensa de la libertad de la hija en materia matrimonial frente a la imposición paterna y, de una manera más general, el conflicto padre-hija y sus consecuencias y efectos en relación con el honor, la justicia, el amor paterno-filial, la autoridad paterna frente a la libertad filial. El motivo de la amistad o, de forma más concreta, del amigo desleal, se puede ver en *El tutor* y *El degollado*. El tema de la lealtad a la autoridad frente a la voluntad del individuo se aprecia en *La muerte del rey don Sancho*, *La libertad de España* o *La muerte de Virginia*. El tratamiento de la alcahueta, con sus consecuencias morales, se observa en *El infamador*, *El tutor* y en *El viejo enamorado*.

Nuestro autor nos ofreció, pues, un teatro con una gran riqueza y variedad en sus planteamientos temáticos que, en justa correspondencia, fueron hábilmente hilvanados a una amplia galería de registros -o, si se quiere, de géneros- literarios. Desde esta perspectiva, la dramaturgia de Cueva se caracteriza por haber desarrollado una función metapoética, sustentada no sólo en la base de su conjunta labor práctica y reflexiva, sino también en su mixtura literaria y, más concretamente, en su hibridación genérica. Finalmente, sea cualesquiera el tema planteado por Cueva en sus obras, siempre ha resultado evidente su tratamiento desde una perspectiva de carácter ético que, a veces, ni siquiera se deducía de la propia acción dramática, sino que le era impuesta desde la propia consciencia del escritor, debilitando, por consiguiente, su

coherencia constructiva y propiciando una cierta desintegración entre los planos formal e ideológico y, por tanto, graves deficiencias estructurales.

TÉCNICA TEATRAL

Tal vez el rasgo más característico de los dramas de Cueva sea su excesiva dependencia de la palabra y la falta de acción escénica. En efecto, las piezas teatrales de nuestro dramaturgo adolecen de una excesiva incontinencia verbal, de una gran carga literaria que termina por imponerse sobre la misma acción teatral, que no vemos representada en la escena, sino que su presencia se nos manifiesta a través de los diálogos, de los parlamentos de los personajes, que frecuentemente nos remiten a sucesos pasados o futuros, mientras que el presente tampoco se actúa, sino que se habla.

La intencionalidad didáctica de sus dramas quizás sea la que, a falta de procedimientos más teatrales, ha de recurrir a los parlamentos de los personajes en detrimento de la teatralidad. Se sabe que toda voluntad docente rechaza la ambigüedad, pues pretende que su discurso doctrinal se manifieste con claridad; de ahí que constantemente se sacrifique la teatralidad en aras de la claridad expositiva.

Por otra parte, no puede olvidarse que el desarrollo de la técnica dramática es también decisivo para explicar su pobreza en el teatro de los dramaturgos del XVI y, en concreto, de Cueva. La escasa habilidad escénica en sus obras responde a su coincidencia en una etapa todavía preliminar en su avance hacia la exposición del artificio oral en el Barroco, más que a un planteamiento técnico consciente.

El teatro de Cueva se caracteriza por su carácter dialógico. Las intervenciones de los personajes, que han desterrado toda la acción dramática, son por lo general muy extensas, lo que impide que el conflicto planteado se desarrolle de manera rápida. Por otra parte, Cueva no utiliza el *monólogo* y el *aparte* con la frecuencia necesaria. Su uso pretende suplir la falta o escasez de acción, así como informar de lo que ha ocurrido o va a ocurrir. También sirve para reflejar los pensamientos y claves caracterológicas de los personajes. A menudo, también se aprovecha de ellos para ofrecernos una reflexión acerca de temas de especial trascendencia, de interés general, o bien sobre las pretensiones del personaje en cuestión en relación con su acción dramática.

Juan de la Cueva, siguiendo la tradición de Torres Naharro, llamó a los actos *jornadas*, pero, frente a los cinco que proponía el extremeño, él los redujo a cuatro, como claro síntoma innovador³¹. Esta división propicia una secuencia lineal de la acción, que se mantiene en todas las piezas -como ha observado M. A. Pérez Priego³²: en la primera jornada, de exposición, se presenta la situación y los personajes (que casi siempre aparecen con un monólogo inicial, que suele ser expresado en verso de arte mayor, práctica que incluso suele ser habitual al comienzo de cada jornada); en la segunda se produce la victoria momentánea y provisional del antagonista; en la tercera se desarrolla la peripecia y se anuncia que será el triunfo final del protagonista; en la cuarta se produce el desenlace o catástrofe, que a veces viene propiciado

³¹ En su *Exemplar poético* reivindicó para sí que había sido el primero en haber realizado tal reducción: "qu'el un acto de cinco l'é quitado, / que reduzi los actos en jornadas, / cual vemos qu'es en nuestros tiempos usado" (vv. 1611-1613).

³² Coincidimos con la distribución de la materia y su función en las distintas jornadas del teatro de Juan de la Cueva que había realizado anteriormente M. A. Pérez Priego, "Introducción" al *Teatro renacentista*, ed. cit., pp. 72-73.

por la intervención sobrenatural. Los dramas de Cueva no dividen las diferentes jornadas en *escenas*, sino que éstas aparecen de manera continua, siendo el espectador, o lector, el que tiene que hacer tal separación³³.

Las obras de Juan de la Cueva -como casi la totalidad del teatro de los Siglos de Oro- prescinden sistemáticamente de las *unidades de lugar y de tiempo*³⁴. Así, por ejemplo, en *La libertad de España por Bernardo del Carpio* la acción transcurre entre Castilla y Asturias, aparte de que también se sitúa en diferentes lugares como el castillo, el convento, la prisión, el campo de batalla; y mientras que en la primera jornada se habla del recién nacido Bernardo, en la tercera es ya un adulto que acepta ser el caudillo de las tropas para echar a los franceses de España. Y, de forma paralela, en *Los siete Infantes de Lara* la acción se desarrolla entre Córdoba y Salas, y el tiempo también experimenta un gran cambio, pues en tan sólo tres escenas han transcurrido los nueve meses de embarazo, ha nacido Mudarra, quien, en la última jornada, cuenta ya 17 años, que resultan suficientes para vengar a su padre y hermanastros.

Por lo que se refiere al empleo de ciertos recursos teatrales, puede verse cómo Cueva muestra un gusto especial -muy extendido entre los dramaturgos de la época- por el uso del *disfraz*. Su empleo proporciona una interesante riqueza teatral, por las escenas de equívoco y, como consecuencia, del humor que

³³ De hecho, en el ejemplar de la B. N. de Madrid que venimos utilizando un anónimo lector iba especificando en notas marginales, sobre todo en las últimas piezas teatrales, los cambios escénicos que se producían en este sentido.

³⁴ Nuestro dramaturgo había justificado en su *Exemplar poético* que desatendía la unidad de tiempo porque se trataban muchas y diferentes cosas en un día: "Hüyimos la observancia que forçava / a tratar tantas cosas diferentes / en término de un día que se dava" (vv. 1632-34).

acarrea y que nos permite contemplar, además, una perspectiva diferente de la imagen habitual de los personajes envueltos en la situación de enredo. En la *Comedia del tutor* podemos ver cómo Otavio y su criado Licio consiguen burlarse, disfrazados de demonios, del infiel amigo Leotacio y de su criado fanfarrón, bravucón y cobardica, Astropo, que salen huyendo³⁵. El disfraz es usado ocasionalmente y con un fin exclusivamente cómico. Resulta significativo cómo esas escenas en las que se desarrolla la burla con el empleo del disfraz sean consideradas por el propio dramaturgo, a través del personaje disfrazado, como un *entremés*³⁶. Cueva hace uso, pues, del disfraz como un recurso que proporciona a la obra una buena dosis de humor, creando una situación climática interesante, pero que no es esencial para el desarrollo de la misma. Al final de la obra, el dramaturgo emplea de nuevo la técnica del disfraz, que se convierte en un recurso importante al contribuir a la resolución del enredo amoroso. Licio es quien organiza todo el enredo nuevamente, citando al viejo Tutor, Dorildo, con el señuelo de ver por la noche a su deseada Aurelia, quien acudirá disfrazada para no ser descubierta por nadie. Al mismo tiempo, le ha dicho al viejo que vaya especialmente vestido para la ocasión. Licio se permite aconsejar a Dorildo sobre el

³⁵ Licio cuenta a Aurelia en qué consiste su argucia para burlarse de Leotacio y de su criado: "Pues a fe que has de alegrarte; / sabrás que traigo ordenado / a Leotacio y su criado / espantar por sutil arte. / Y ha de ser que he de ponerme / en hábito de demonio, / que lo dé por testimonio / cualquiera que alcance a verme. / Y vestido deste modo, / verás los dos majaderos / cómo los hechos y fieros / les falta, y esfuerzo en todo. / Quiero ver si bravatea / uno y otro en lo que pasa. / Tú ponte a ver de tu casa / como ninguno te vea". La treta tuvo éxito y el fanfarrón Astropo, en su único acto de sinceridad, terminó confesando su pánico: "Señor, de aquí me despido / de estar más en tu servicio, / porque andar más no codicio / con diablos en ruido" (fols. 130v-131).

³⁶ Así lo expresa Licio, el artifice del disfraz: "La hora que quiero es, / en que veas un entremés, / que te has de reír" (fol. 130v).

particular y logra desanimarle de vestir como un caballero, consiguiendo que aparezca como un fantoche:

con mucha pluma y airón,
y muy lozano mostrarte.
Un vestido de color;
el talle corto de mozo
toser debajo el rebozo
que es propio de un amador
(fol. 134v)

Licio consigue otro disfraz al poner al viejo ridículamente vestido con las ropas de un joven “chocarrero” (fol. 136). El criado actuó de la misma manera con Leotacio, a quien también supo disfrazar como un auténtico fantoche. Para dar más énfasis al efecto del disfraz, el dramaturgo sitúa a los diversos protagonistas en sendos apartes confesando al público sus objetivos y anhelos (por ejemplo, la escena en la que Dorildo imagina su encuentro con Aurelia -fol. 135r), con lo que el fracaso de tales objetivos, junto al método utilizado para tal fin, aumentará la comicidad del final. Los apartes del criado -y de todos los personajes en general- son en estos momentos muy interesantes, ya que significan un guiño al espectador que queda convertido, de este modo, en cómplice de los protagonistas. Así, se explica la intervención de Licio: “Éste ya está en el garlito, / el otro voy a buscar, / pues juntos han de pagar / el amoroso delito” (fol. 135r).

Cueva introduce un elemento o una situación interesante en mitad del enredo final, que tiene una función parecida a la del entremés. Se trata del encuentro del viejo Dorildo (hecho un auténtico adefesio: “con pluma y airón”, según recordamos, y, además, “con casco” y “cota” y “espada de la marca”) con la justicia no menos esperpéntica, pues sus dos representantes son bastante miedosos, y el mozo no se atreve a obedecer a su jefe. Escamados por la pinta de Dorildo, se acercan finalmente y des-

cubren que conocen al embozado. Se dirigen al público para confesar la ironía de la inversión de papeles entre jóvenes y viejos (fol. 135).

Para que todos estén disfrazados, Licio pidió a su señor que se pusiera un manto “de los pies a la cabeza” para que se parezca a Aurelia, añadiendo de esta forma un elemento importante ya que el público dudará si el viejo intentará propasarse con su disfrazado pupilo. La tensión y comicidad aumentará al pugnar el ansia sexual de Dorildo, quien no cesa de manosear, y el recato y enfado de Otavio, que intentará disimular y detener las asechanzas sexuales de su Tutor.

Por su parte, el propio Licio se ha vuelto a disfrazar de Aurelia y se dirige a la cita con Leotacio. Así tenemos en la escena dos situaciones paralelas y simultáneas protagonizadas por dos disfrazados de mujer y por hombres convertidos en adefesios: Otavio-Dorildo y Licio-Leotacio; y ambas escenas son contempladas, a su vez, por Aurelia, quien tácita y ocultamente asiste al encuentro. Al final, se desvela todo el enredo, gracias a la presencia del Bobo, quien extrañado había descubierto lo ocurrido (el entretenimiento del Bobo contando sus particulares asuntos tiene una función entremesil, que añade una sobrecarga de tensión por su efecto retardatario sobre la trama principal). El Bobo y Aurelia aparecen en escena y se descubre todo el enredo, obteniéndose la pertinente lección de las actitudes del tutor corrupto y del amigo desleal.

En *La constancia de Arcelina* se puede observar cómo el disfraz tiene también una gran importancia, ya que es un recurso dinamizador, que experimenta un gran avance por la precipitación de los acontecimientos debido, en buena medida, a su empleo. Arcelina, con el fin de evitar al pastor Pastulcio que está

dispuesto a matarla al haberla confundido, decidió aparentar que era Pales, diosa de los pastores³⁷. De esta forma, consigue no sólo evitar la intención criminal de Pastulcio, sino someterlo a realizar su voluntad:

Arcelina. Pastor, ¿a tu diosa Pales,
 con tu poca reverencia,
 te has atrevido, traidor?
 ¡Cielo, hunde este pastor
 delante de mi presencia!

 No quede memoria de él.
 Acudid dioses montanos,
 sátiros, ninfas, silvanos,
 y dalde muerte cruel.
 Poned fuego a sus labores,
 destruilde su ganado,
 y con él muera abrasado
 éste, infamia de pastores.

Pastulcio. Divina Pales, no ha sido
 mi voluntad enojarte,
 y así debes aplacarte
 del enojo concebido.
 Suplícote me perdones
 por tu bondad y clemencia,
 y en pago de mi violencia,
 te prometo honrosos dones.

(fol. 1543v)

Arcelina, en realidad, no se ha disfrazado externamente, pues no ha empleado ningún adorno ni vestido, sino que ha actuado asumiendo que es la diosa Pales, aunque se ha visto ayudada por la estulticia del poco avisado Pastulcio. El verdadero disfraz, es

³⁷ Aunque no trate el recurso del disfraz en el teatro de Cueva, resulta muy interesante el estudio de C. Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid, SGEL, 1976².

decir, en el que vemos cambios de vestidos que implican una suplantación de personalidad, se produce en esta misma jornada cuando se encuentran Fulcino y Olimpo. El primero, que era el galán aborrecido, va buscando a su amada Arcelina, y se ha parado en el bosque a descansar, en donde encuentra al segundo, que va huyendo de Pastulcio por haber interferido en su relación conyugal. Éste, muy astutamente, dice a Fulcino que, para introducirse entre los pastores de las cabañas próximas para preguntar por su dama, debiera vestirse como ellos dejando el traje de hombre urbano que lleva. El galán aborrecido acepta el consejo y le propone intercambiar sus vestidos, quedando los dos satisfechos con semejante trueque:

- Olimpo. Señor, pues estás movido
de tus ansias y dolores
a meterte entre pastores
cumple mudar vestido.
Deja el ciudadano traje,
toma gabán y cayado
para ser menos notado
y haber seguro hospedaje.
- Fulcino. Buen aviso ha sido, amigo,
el que me das; yo lo aceto.
Y para ese mismo efeto
lo quiero trocar contigo.
Ya te conocen a ti,
y así no echaran de ver.
- Olimpo. Por hacerte a ti placer,
me haré pesar a mí.
- Fulcino. Pues tal bien me has concedido,
toma, no tengas recelo,
sayo espada y ferreruelo,
y todo el demás vestido.
- Olimpo. Zurrón, pellico y gabán,

calzas, tocado y cayado
te doy, con que seas mudado
de caballero en gañán.

(fol. 155v)

En la siguiente escena, Pastulcio encuentra a Fulcino confundién-
dolo lógicamente con el fustigador de su honra y causante de su
desgracia, y, sin mediar palabra, lo mata a sangre fría (fol. 156).
Este disfraz o trueque de vestidos no tiene en la obra, a pesar de
los funestos resultados, más consecuencias. Casi se diría que la
pequeña historia de los pastores es un entremés que cobra más
importancia porque Cueva ha imbricado sus historias y destinos
con la trama central: Arcelina-Pastulcio; Olimpo-Fulcino; Pastul-
cio-Fulcino. De hecho, Olimpo y la desgracia de Pastulcio no
vuelven a aparecer en la obra. Ahora bien, el disfraz está relacio-
nado directamente con la historia central, porque de su uso se
deriva la muerte de Fulcino, produciéndose una muerte a modo de
justicia poética por su comportamiento anterior.

El disfraz de Arcelina como diosa Pales también termina
cuando Pastulcio ha regresado y le ha dado la información que ha
conseguido acerca de Menalcio. Se trata también de un recurso
ocasional que permitió a la protagonista sortear la fiera de Pas-
tulcio y hacer que éste le obedeciera, pero finalmente no intervie-
ne en la trama central para resolver el conflicto Arcelina-
Menalcio-Justicia. Las escenas en que aparece el disfraz y la
transformación tienen una función similar a la del entremés, en el
desarrollo global de la acción dramática.

El uso del disfraz representa la creación de unas breves
escenas en las que la acción central de las obras en cuestión queda
difuminada o relegada a un segundo plano. Se trata de escenas en
las que predomina sobre todo la función cómica y cuyos efectos
apenas si tienen alguna incidencia en la trama de la obra, aunque
sí de cara al público. En realidad, estas escenas pueden equiparar-

se, tanto por los rasgos que las caracterizan (brevedad; rapidez y dinamismo escénico sobre un contenido casi inexistente; exclusiva pretensión cómica; personajes típicos de guiñol; métrica de arte menor) como por su funcionalidad con los *entremeses* que se intercalaban entre los tres actos de las comedias del XVII. Desde esta perspectiva, puede considerarse cómo el episodio en torno a Pastulcio persiguiendo a Olimpo es un entremés pastoril en sentido satírico burlesco; y, de forma similar, la corta escena de *El infamador* en la que, a través del diálogo de Leucino y Farandón, se nos presenta los amores de éste con Magandina de Zúñiga constituye un entremés que parodia la vertiente idealista del amor³⁸. En *El tutor*, aparte de las situaciones entremesiles comentadas, también puede considerarse como tal la presencia del Bobo, que nos recuerda a la figura recreada en los pasos de Lope de Rueda.

La recurrencia de Cueva a lo *sobrenatural* contribuye también a la teatralidad escénica³⁹. Así ocurre cuando, de manera ocasional y en momentos muy breves y localizados, el sevillano pone en escena conjuros, escenas de brujería y de nigromancia, que, sin duda, eran muy del gusto del público, como demuestra su frecuente uso en el teatro de la época. La recurrencia a este tipo de motivos permitía a Cueva introducir, además, algunas reflexiones transcendentales sobre la condición humana, como podía ser el conflicto entre la voluntad y el destino. La eficacia teatral estaba garantizada cuando la exposición de estas escenas era breve y se mantenía dentro de un uso moderado sin excesiva injerencia en la trama central de la obra. Pero el efecto contrario se puede apre-

³⁸ Véase, en la segunda jornada, la escena XII de *El infamador*, según la *ed. cit.* de J. Cebrián, pp. 132-135.

³⁹ Véase L.L. Barret, "The supernatural in Juan de la Cueva's Homer", *Studies in Philology*, XXXVI (1939), pp. 147-168.

ciar, por ejemplo, en *El viejo enamorado* donde aparece una múltiple intervención de personajes abstractos y mitológicos cuyo excesivo protagonismo, a nuestro juicio, hace tambalear seriamente la construcción dramática de la obra, en primer lugar, porque resultan algo pesadas y aburridas y, en segundo lugar, porque son innecesarias y atentan seriamente a la verosimilitud de la pieza. Algo similar podría decirse respecto de *Los siete infantes de Lara*, en la que la presencia y protagonismo de los dioses reviste la pieza de un claro barniz alegórico, “de representación abstracta de las pasiones o sentimientos que dominan o perfilan a los personajes”⁴⁰; pero no es menos cierto que su abusivo empleo repercute, a nuestro juicio, negativamente sobre la actuación de los personajes humanos cuya capacidad decisoria se ve bastante mermada y, con ello, el carácter verosímil de la pieza.

Desde una perspectiva estrictamente lingüística y literaria, se puede observar también la utilización de ciertos recursos que contribuyen de un modo especial a una óptima configuración de la técnica teatral, sobre todo porque tenían una clara incidencia en la elevación cultista de su dramaturgia. En este sentido puede apreciarse -como ya se ha visto más arriba- el deseo de Cueva de conectar su dramaturgia con la tradición literaria que tan bien conocía e, incluso, había practicado en otras facetas de su creación. Así, se puede comprobar cómo el romancero tradicional cobra vida en el planteamiento teatral de sus dramas históricos; y de qué forma se replantea en sus tragedias la dramaturgia de Séneca; o la conexión de su *Comedia del degollado* con los libros de relatos moriscos y, en concreto, con el *Abencerraje*, y cómo asume un planteamiento teatral característico de los relatos bizantinos; también se puede observar cómo *El tutor* manifiesta claros

⁴⁰ Véase J.M. Caso González, “Introducción” a *El infamador*, Salamanca, Anaya, 1965, pp. 23-24; y J. Cebrián, “Prefacio” a *El infamador*, ed. cit., p. 85.

ecos de la comedia de Plauto, sobre todo por el planteamiento dramático de Licio, o en los criados fanfarrones, con una imagen similar a la del *miles gloriosus*; asimismo se puede apreciar cómo se plasman ecos de la comedia celestinesca en el planteamiento amoroso de los personajes, en la recurrencia a terceras o alcahuetas (como en *El infamador*); la presencia del género pastoril también se ve plasmada en *La constancia de Arcelina*.

Del mismo modo, Cueva ofrece un amplio muestrario de registros literarios y lingüísticos. Así, puede verse cómo el *género epistolar* se convierte en una constante en algunos de sus dramas. La carta es un recurso teatral que sirve para dar noticia de hechos que normalmente no se ven en escena y que suelen ser acciones nefandas, como crímenes o traiciones, o bien se revela el nombre de los autores de tales hechos. Su funcionalidad teatral y su contribución a la creación de situaciones climáticas estaba garantizada. Tal es el momento, entre otros muchos ejemplos, en que Gonzalo Bustos lee la carta que le entrega Almanzor en la que se revela la traición de Ruy Velázquez⁴¹, o cuando Bernardo del Carpio lee ante el rey don Alonso la carta enviada por el emperador de Francia⁴².

También nos ofrece Cueva excelentes muestras del *género épico*, que tan brillantemente dominaba. En sus dramas históricos son constantes las huellas de esta modalidad literaria con todo el repertorio de recursos que la caracterizaba: la utilización de un lenguaje culto y de una métrica endecasilábica, que se plasma a través de largas series de octavas; el discurso retórico y

⁴¹ Véase la escena tercera de la jornada primera de *Los siete infantes de Lara*, según la *ed. cit.* de J. Cebrián, pp. 228-229.

⁴² Véase *La libertad de España por Bernardo del Carpio*, *ed. cit.* de M. A. Pérez Priego, pp. 292-293.

campanudo que se regodeaba en la necesidad de la acción bélica y su invitación al combate, o en la importancia del gobierno del país, etc. Un buen ejemplo nos lo proporciona el discurso de Bernardo del Carpio⁴³.

El *género lírico* también está presente en el teatro de Juan de la Cueva, sobre todo en las escenas de amor cuando éste cobra unos tintes claramente idealizados, como se observa en la exposición del sentimiento amoroso de los personajes principales, y que de una forma concreta puede ejemplificarse en las intervenciones de Arnaldo y Celia, en *El degollado*. Semejante hibridación genérica, lejos de resultar extraña en un escritor que, como Juan de la Cueva, tocó todas las cuerdas literarias, nos debe situar en la perspectiva adecuada que nos permita valorar el extraordinario mérito de su teatro, no sólo porque se observa, por separado, una gran riqueza temática y genérica, sino por su coherencia constructiva al establecer una estrecha interrelación entre ambos planos.

A todas estas modalidades retóricas y literarias hay que sumar un amplio dispositivo de alusiones mitológicas e incluso de intervenciones de los mismos dioses míticos que terminan obteniendo un protagonismo considerable, como en *El infamador* cuando actúan Morfeo, Venus, Némesis y el río Betis; o cuando las Parcas aparecen en la *Comedia del príncipe tirano*. En realidad, en la mayoría de las obras intervienen seres mitológicos, celestiales o infernales, incluso figuras y conceptos, que nos avanzan, en cierto modo, el triunfo de la comedia mitológica del XVII.

A esta fauna mítica también hay que sumar todo un rico repertorio de tópicos literarios que aparecen en los dramas de Cueva y que, para un público culto -espectador o lector-, debía de

⁴³ *Ibidem*, pp. 279-282.

suponer una pequeña prueba cuya superación le resultara grata. Así aparece el tópico del *Beatus ille* en *La libertad de España, por Bernardo del Carpio*⁴⁴, o el *Ubi sunt?*⁴⁵, o todas las convencionales imágenes y léxico característico del petrarquismo, del amor cortés y cancioneril.

En definitiva, todo un extenso y variado repertorio de modalidades genéricas, retóricas, míticas, y de *topoi* de la literatura que termina adaptándose perfectamente a la diversidad de situaciones planteadas en sus dramas, y ante las cuales el sevillano se veía obligado a ofrecer una amplia muestra de registros lingüísticos que se acomodasen necesaria y decorosamente a tales situaciones. Por ello no resulta difícil encontrar, por ejemplo, en las obras de Cueva un lenguaje que reflejara perfectamente la estética del horror, a través de su creación léxica, que emparentase sus tragedias con las del clásico cordobés⁴⁶. Del mismo modo, es muy fácil observar en muchas de las situaciones amorosas que plantea la presencia de los juegos conceptísticos, de las antítesis

⁴⁴ En un monólogo declara el rey don Alonso: “¡Oh grave peso el del reino! / ¡Cuán más dulce es la quietud / de un pastor que la inquietud / con que en mi reinado reino! / En torno me veo cercado / de la general congoja, / que de mí jamás afloja, / como a rey de su cuidado. / No hay humilde jornalero, / ni pobre tan cuidadoso, / que al fin no tenga reposo, / sino el que administra impero. / El pobre con su pobreza / pasa su cansada vida, / y su pobreza afligida / siente mi real grandeza. / Al rey obliga esta ley / sin prevenirle sus modos: / el rey siente el mal de todos; / lo que toca al rey, el rey”; *ibidem*, p. 249.

⁴⁵ Así aparece cuando Gonzalo Bustos se pregunta por sus hijos: “¿Do el valor vuestro, en quien fundo / el prez de la valentía? / ¿Do vuestros famosos hechos? / ¡Hijos!, ¿do vuestras hazañas? / ¿Do las belicosas mañas? / ¿Do los invencibles pechos? / ¿Qué ha podido desta suerte / acabaros en el suelo?”, *Los siete infantes de Lara*, ed. cit., p. 244.

⁴⁶ Véase N. Ly, “El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva”, en *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del G.E.S.T.E. (Toulouse, 27-29 de enero de 1983)*, *Criticón*, 23 (1983), pp. 65-88.

léxicas, de las derivaciones y del poliptoton que caracteriza el lenguaje amoroso de corte cancioneril o petrarquista. Tampoco es ocasional la aparición de refranes de corte popular⁴⁷ o el lenguaje propio del bobo para adecuar la situación temática con su correspondiente nivel lingüístico⁴⁸.

De esta forma, puede decirse que el teatro de Cueva crea una interrelación bastante aceptable entre su variada configuración literaria y su consiguiente concreción lingüística, que le permite, por una parte, entroncar con la tradición y el entorno literario y, por otra, ofrecer toda una interesante, variadísima e innovadora gama de posibilidades escénicas de cara a la configuración de la futura comedia nueva.

PERSONAJES

Los personajes del teatro de Cueva, a nuestro juicio, ofrecen, tanto por su variedad y tipología, los rasgos esenciales que caracterizarán a los tipos de la comedia nueva, si bien es verdad que todavía adolecen de algunos aspectos tal vez excesivos.

⁴⁷ Así podemos ver, por ejemplo, cómo dice la protagonista en *La constancia de Arcelina*: “Que haga lo que ha ordenado, / verá lo que en ello gana, / que quizá vendrá por lana / y volverá trasquilado” (fol. 142); o en *El tutor* vemos a Licio decir a la dama de su señor: “Peor se lo suele dar, / que el señor que reprehende / que Otavio no tenga amiga, / ve la mota y no su viga, / y gato por liebre vende” (fol. 120v).

⁴⁸ El Bobo se expresa de la siguiente manera en *El tutor*: “Desde que Octavio llegó / de Salamanca a Sevilla, siempre veo en casa guilla / y a bondo me hartó yo. / Que pracer más he notado, / que aunque vino mi señor, / nunca lo ha visto el Tutor, / que siempre ha estado encerrado. / Estando aquesto día / en la praza yo y Ginés, / pasó el viejo, y dijo, éste es / quien por Aurelia moría. / No me percote de aquello, / y después acá lo hallo / al puto viejo a caballo / que aquello debe de hello” (fol. 136v).

vamente primitivos que los alejan de la refinada galería de caracteres que a menudo vemos en la comedia barroca.

Juan de la Cueva convirtió las tablas en una pasarela por la que desfilaron algunos de los más genuinos **personajes históricos**, héroes épicos y reyes hispánicos⁴⁹. En la frecuencia y variedad de tales apariciones se halla, en gran medida, la importancia de su empresa, no tanto porque el escenario se llenara de capas descoloridas, de abolladas coronas y herrumbrosas espadas, sino porque éstas debían recuperar sus brillos y originarias pátinas, recobrando, gracias al brío de sus legendarios caracteres, una nueva vida, cuyas voces ilustraran el presente histórico de cuantos presenciaban -veían o leían- las vivificadas anécdotas históricas. En definitiva, a nuestro juicio, en el tratamiento de los legendarios personajes se cifra, en cierto modo, la clave del éxito y del “fracaso” del teatro de tema histórico de nuestro autor.

La pobreza del teatro de la época, la inmadura capacidad lírica y dramática de nuestro autor, y el sometimiento de los personajes de su teatro de tema histórico a la lección doctrinal que pretendía transmitir en sus obras fueron, probablemente, algunos de los factores que más incidieron en la creación de unos caracteres carentes de la más mínima complejidad psicológica. En las obras de Cueva nos encontramos ante unos seres totalmente planos, que adolecen de falta de intimidad y toda su personalidad se reduce a su actuación y comportamiento externo sin revelarnos -excepto en contadas ocasiones- sus pensamientos o sentimientos.

⁴⁹ Sobre este tipo de personajes, véase nuestro trabajo “El personaje en el teatro de tema histórico de Juan de la Cueva”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 17 (1995), pp. 267-282, realizado sobre la base de la comunicación leída en las IV Jornadas de Teatro, celebradas en Burgos, en noviembre de 1994, y que ha sido publicada en *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento, 1995, pp. 193-208.

La necesidad de que el contenido y su carga didáctica fueran evidentes exigía, quizás, que los personajes se redujeran casi a su significación simbólica. De hecho, nos encontramos, más que ante personajes históricos o legendarios cuya imagen responde a la herencia legada por las crónicas y por la tradición romanceril, ante máscaras, papeles, que, al margen de su trascendencia histórica y legendaria, asumen una caracterización concreta, que bien podría haber sido encarnada por cualquier personaje inventado por el dramaturgo independientemente también de la anécdota pseudohistórica que se representa. Así, los personajes del teatro de tema histórico de Cueva terminan por asumir una simple, genérica e impersonal caracterización que podríamos simplificar con unas definidoras y simbólicas asociaciones.

En *Los siete infantes de Lara*, Almanzor manifiesta una paradójica mezcla entre la crueldad y la generosidad de un gentil-hombre. Gonzalo Bustos se nos presenta como un gentil-hombre, prudente y juicioso. Ruy Velázquez es traidor y cobarde. Mudarra aparece como el joven e impulsivo vengador. En *La libertad de España por Bernardo del Carpio* vemos a don Alonso, por un lado, como un rey cruel y desequilibrado por una obsesión y, por otro, como un traidor arrepentido. Bernardo del Carpio es el héroe patriótico y libertador. Tibalte refleja el conflicto entre la obediencia al rey y su fidelidad a la amistad.

Estas simbólicas asociaciones aún podrían reducirse a tres papeles fundamentales, con los que se identificarían los principales personajes históricos y legendarios atendiendo a su funcionalidad dramática: a) *El rey*: don Sancho (y doña Urraca), don Alonso (Jimena y Saldaña), Almanzor (caudillo) y los de Lara (infantes y G. Bustos), y Carlos V (Emperador). Son los personajes de condición social y rango más elevado, y protagonizan, padecen o se ven afectados -ellos o lo que representan- por el conflicto desde su gestación hasta su desenlace. b) *El traidor*:

Vellido Dolfos, Ruy Velázquez y doña Lambra, y los soldados alemanes en *El saco de Roma*. También actúan como traidores los reyes don Sancho (incumple su propia palabra al no respetar la voluntad de su padre y traiciona a su hermana; a su vez fue traicionado por Vellido Dolfos) y don Alonso (traiciona a su familia - y, por lo tanto, también a la monarquía- y a su país). Los personajes incluidos en este grupo son los causantes del conflicto planteado en la obra. c) *El libertador* (Bernardo del Carpio), vengador (Mударra) o consejero (Cid), y una mezcla de libertador y vengador la representarían los soldados españoles de *El saco de Roma*. De los personajes de este grupo emana la solución a los conflictos planteados. El ciclo de la acción teatral se pone en funcionamiento y se cierra con la intervención, casi ordenada, de los tres papeles diferentes de las distintas piezas dramáticas, al margen de la incidencia de otros personajes de menor protagonismo en las respectivas obras.

La sencillez de los personajes del teatro de Cueva se pone de manifiesto cuando estas figuras cambian, se transforman de manera absoluta, sin previa explicación y sin que se nos haya mostrado una paulatina evolución de sus pensamientos que incidan, a su vez, en sus actuaciones. Así, por ejemplo, carece de credibilidad la repentina conversión de Mударra, quien abrazó la nueva fe cristiana por la simple petición de su padre; y tampoco resulta verosímil su absoluta frialdad para cumplir una venganza, al fin y al cabo, heredada. Estos repentinos e inexplicados cambios de los personajes, junto a los frecuentes y graves anacronismos que padecen, afectan a su verosimilitud que se resiente hasta el extremo de creernos ante seres que han sacrificado su coherencia psicológica en beneficio de su funcionalidad escénica y finalidad didáctica, convirtiéndose en caracteres extraños e, incluso, anormales, lo que termina afectando a su teatro de tema histórico

que adolece, de este modo, de una grave ausencia de verosimilitud.

Las actuaciones de los personajes del teatro de Cueva surgen, en gran medida, de la necesidad del autor de conducirlos a situaciones límite que faciliten la construcción de su discurso ético o político y, por lo tanto, evidencian que los personajes están condenados a no alcanzar ni categoría de personas ni verdad dramática. De esta imposición externa, desde la conciencia del autor teatral, de los rasgos caracterológicos de los personajes surge, en gran parte, el anacronismo que padecen no pocas figuras del teatro de Cueva, en especial de sus piezas de tema histórico. Es cierto que muchos personajes reproducen el código de valores, la ideología y el pensamiento de la época del propio dramaturgo en lugar de reflejar aquellos que pertenecen a la época recreada en la ficción teatral⁵⁰. A nuestro juicio, semejante anacronismo ha sido fruto de una opción consciente de Cueva, quien se ha visto obligado a incorporarlo por su deseo de conseguir una óptima exposición del discurso doctrinal de sus obras, tanto por la obtención de una mayor coherencia interna en su función didáctica, como en una mayor capacidad de penetración en el público que, de esta forma, puede superar más fácilmente la distancia temporal que lo separa de la época recreada, al sentir como propios los valores, pensamientos y comportamientos que ve en las tablas.

⁵⁰ C. Guerrieri Crocetti había señalado que Cueva había logrado que su teatro obtuviera una visión particular de los hombres y de las cosas propias de la España de su tiempo. En su teatro penetran los ideales, las aspiraciones, y el espíritu que dan un singular colorido caballeresco y romántico a la vida del tiempo: el sentimiento del honor, el orgullo nacional, la caballería del hidalgo, la religión y el amor. Los personajes que Cueva ha tomado de la tradición, la leyenda heroica y caballeresca, o de la historia, se transforman al contacto de este idealismo: asumen una particular expresión de sosiego, de dignidad, de compostura, viven del sentimiento del honor y del decoro; véase *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnolo*, op. cit., p. 61

Así, observamos, por ejemplo, que Almanzor se nos presenta como un personaje de claro refinamiento novelesco, con los rasgos de orgullo y nobleza propios del poderoso caballero del Renacimiento, que expresa conceptos elevados y nobles. Y Gonzalo Bustos participa también de los ideales de Almanzor, pues, el dramaturgo, lejos de reflejarlo como en la tradición, como un hombre furioso y desesperado que siente el amor como un fuego salvaje, lo presenta como a un gentilhomme enamorado, que sigue, igual que Zaida, las pautas comunes de los amantes que protagonizan la ficción sentimental de la literatura renacentista⁵¹.

La dependencia que padece el teatro de Cueva de los postulados y pretensiones doctrinales y didácticas, llevó a nuestro dramaturgo a seleccionar los personajes que mejor se acomodasen a sus propósitos, aunque no siempre fuesen los que convinieran a un mejor aprovechamiento dramático. Así, resulta curioso que Cueva, en *Los siete infantes de Lara*, no se centrara en las figuras de los personajes que dan título a la obra, ni en la venganza final de Mudarra. La pieza transcurre en el tiempo intermedio entre la muerte y la venganza de los infantes, sin aprovechar las posibilidades dramáticas que se derivarían de ambos acontecimientos⁵². Tal vez fuera la exclusiva dependencia de nuestro autor de la lección doctrinal que se extrae del hecho en sí de la venganza la

⁵¹ En este mismo sentido, y a propósito de la tragedia de *Los siete infantes de Lara*, había afirmado A. Hermenegildo las siguientes palabras, susceptibles de ser aplicadas, en general, al teatro de nuestro autor: "ninguna de las figuras ha sido resucitada por Cueva tal como la pintaba la tradición, sino revestidas con sentimientos e ideas del siglo XVI", *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 288.

⁵² F. Ruiz Ramón había señalado que la acción de la obra comienza demasiado tarde, desaprovechando importantes elementos dramáticos de la leyenda, fracasando en su dramatización por no dar con la forma teatral idónea y por no entender el espíritu de la leyenda; véase su *Historia del Teatro Español*, op. cit., p. 112.

causa de que se contentase sólo con ofrecer un inverosímil y vertiginoso desenlace, en lugar de haberse recreado en la riqueza teatral inherente a la figura del converso vengador⁵³.

De esta forma, se pone de manifiesto que nuestro autor, en su teatro de tema histórico, no siempre seleccionó al personaje idóneo, ni desarrolló los papeles dramáticos de aquellas figuras que tal vez hubieran enriquecido más tanto la teatralidad de la obra como su anhelado contenido doctrinal. Cueva suele reservar para el final de la pieza teatral la aparición en escena de los personajes que resuelven el conflicto planteado, desaprovechando la riqueza dramática que se derivaría de una mayor presencia escénica de personajes legendarios como Bernardo del Carpio, Mudarra o Carlos V. La casi absoluta postergación de estos personajes tampoco permite resolver satisfactoriamente el final de sus obras que, a la postre, resultan inverosímiles por la falta de una transición más lenta, que hubiera permitido una asimilación más racional de los giros y transformaciones ocurridas, con lo que el propio mensaje ético o político que, en realidad, es lo que más interesaba a Cueva, termina perdiendo las raíces con la propia obra teatral como algo que surge y emana de los propios acontecimientos. La ocultación de todo el desarrollo provoca que la lección doctrinal tenga que ser impuesta por el autor de una forma absolutamente independiente y ajena a la acción dramática.

Las características que acabamos de señalar para los personajes del teatro de tema histórico pueden ser compartidas por todas las figuras que aparecen en las restantes obras de Juan de la

⁵³ De hecho, Lope de Vega supo extraer toda la riqueza dramática que contenía la figura del héroe, cuyo nombre se incorpora incluso al título de la pieza, mientras se había visto reducida en la obra del sevillano a la última jornada. Véase S. de Carvalho, "The Legend of the Siete Infantes de Lara and its Theatrical Representation by Cueva and Later Lope de Vega", *Bul. of the Com.*, 40 (1988), pp. 85-102.

Cueva. Sin embargo, conviene destacar algún rasgo que se observa sobre todo en aquellas piezas que nuestro autor calificó como tragedias. Los personajes trágicos por antonomasia de estas obras muestran un intento de esbozo de caracteres que apenas tienen una profunda vitalidad, pero están en trance de tenerla. También adolecen de la inverosimilitud que afectaba a su teatro en general. De hecho, de otra forma difícilmente podría explicarse la monstruosidad que muestran sus personajes, que nada más que aparecen en escena nos comunican sus más terribles obsesiones que, lejos de intentar domeñarlas, nos las confiesan como si se tratase del credo personal que pretenden llevar a cabo, como hace el Príncipe tirano al presentarnos su interesante ideario político:

Sin repugnancia que mi intento estorbe,
se muestra favorable el alto cielo
a mi demanda y condeciendo en ella
haciéndome señor de todo el orbe,
y no de Asia sola y patrio suelo,
por quien es mi congoja y mi querella.
Una viva centella
me abrasa y el deseo me levanta:
que el duro yugo oprima
por mi mano, y reprima
el mundo todo a quien mi brazo espanta,
haciendo que mi nombre
se honore cual deidad, cual furia asombre.

Que me aborrezcan no me da cuidado.
Témanme a mí, que es lo que yo pretendo,
y esté en odio perpetuo de mi tierra.
Sea inviolable mi real mandado.
Entiéndase que está en mi pecho horrendo
crueldad eterna y que piedad no encierra.
La paz volveré en guerra.
No habrá, en tomando el cetro en esta mano,
sosiego que no turbe,
hombre que no perturbe,

ni dios en todo el coro soberano
a quien el poder mío
deje en quietud gozar su señorío.
(fols. 220v-221)

Sin duda, uno tiene la impresión de tener delante a personajes anormales, auténticos psicópatas, como se deduce de la escena en la que Ligurino, el privado del Príncipe tirano, contesta a éste después de cumplir su mandato: “Vine a que tu presencia me amparase, / dejando medio pueblo destruido / temiendo que su ira me alcanzase” (fol. 230); o como se aprecia en la respuesta del Príncipe tirano cuando le preguntó el Rey “¿Qué te movió hacer maldad tan fiera?” y aquél contestó con la bondad natural que le caracterizaba:

¿Qué ha de moverme más que ser mi gusto
y querer yo que el mundo todo muera?
(fol. 235)

F. A. de Icaza, revestido de una buena dosis de benevolencia hacia Juan de la Cueva, sugería que tal vez el dramaturgo crease sus personajes pensando en el gusto del público sevillano que acudía a los corrales⁵⁴. Lo cierto es que nuestro autor parecía estar pagando el mismo tributo que todos sus coetáneos, los creadores de la tragedia, pues, como ellos, se apartaba de todos los preceptos incluida también la moral común, como si ésta no fuera necesaria en el universo del drama. Contempla complaciente las monstruosidades de sus personajes y las juzga meritorias desde un punto de vista pasional; incluso su indiferencia ante sus criminales hazañas hace pensar que, quizás, sintiera simpatía por ellos.

La finalidad didáctica que pretenden los dramas de Cueva debió de ser la causa de presentar semejantes seres, cuya

⁵⁴ F. A. de Icaza, “Prólogo” a la *ed. cit.*, p. XLI.

crueledad absoluta sin justificación ninguna nos situaría en una perspectiva fácil para aceptar controvertidos planteamientos teórico-políticos como el tiranicidio. Pero, aun admitiendo esta hipótesis, puede afirmarse que ese tratamiento maniqueo de los personajes termina por escapársele de las manos, pues con demasiada frecuencia pasa de la gravedad hiperbólica a la más estulta ridiculidad, como ponen de manifiesto múltiples ejemplos de la *Tragedia del príncipe tirano*.

En las **comedias de asunto amoroso** o de enredo se observa una presentación de los personajes que se acerca bastante a los que frecuentarán las tablas en la comedia barroca. Así vemos al galán, a la dama, al viejo enamorado, a los criados, alcahuetas o terceras, y a los padres, que cumplirán las tópicas funciones que ha ido fijando la tradición teatral. Se trata de personajes mucho más normales y convencionales que los héroes históricos o trágicos, pues sus motivaciones y preocupaciones se sitúan en el ámbito de lo cotidiano.

El *galán* se caracteriza por una concepción honesta del amor, cuya finalidad será sin duda la matrimonial; se muestra como un personaje casto y fiel, dispuesto a superar todo tipo de dificultades con tal de conseguir un final feliz junto a su amada (Arcelo, Otavio, Arnaldo).

Este galán suele tener una imagen contrapuesta en su antagonista, no sólo porque sea su rival que suele pretender lo que él anhela, sino también porque encarna unos valores totalmente opuestos; así, se nos muestra como un personaje ufano de su riqueza, degradado éticamente y que pretende conseguir a la dama con todo tipo de tretas, incluida la fuerza (Leucino, Fulcino).

Hay un espécimen de galán que desempeña el papel de antagonista de la pareja de enamorados, y que se sitúa dentro de la esfera de lo ridículo, pues se trata del viejo enamorado (el tutor,

Liboso, Appio Claudio) que pretende conseguir el favor de la joven dama sin reparar en los medios empleados (engaño, dinero, alcahuetas, etc.). Se trata normalmente del viejo hipócrita, movido por insania sexual.

La *dama* suele caracterizarse por manifestar una concepción idealizada del amor, cuya realización sólo tendrá lugar en el seno matrimonial; se muestra constante y fiel a su amado, hasta el punto de estar dispuesta a matar (Eliodora) o a morir (Olimpia, Virginia) si hiciera falta para mantener su castidad espiritual o amorosa. Se trata de mujeres muy activas, que pelean por sus convicciones o sentimientos, bien sea para evitar el abuso sexual (Eliodora), contradecir la voluntad paterna (Olimpia), o aventurarse a encontrar y salvar a su amado (Olimpia o Celia). Su entereza y caracterización, su actividad y dinamismo las convierte en personajes notablemente más atractivos y mejor contruidos que los masculinos. Todo parece indicar que Juan de la Cueva fue muy sensible en este sentido, pues incluso llega a introducir alguna reflexión profeminista en su teatro alejándose claramente de la tradicional misoginia literaria o simplemente de la ñoñería femenina⁵⁵.

⁵⁵ Así lo podemos comprobar en el diálogo que mantienen Porcero y Eliodora en *El infamador*. Porcero preguntó a Eliodora si era gran lectora, y ella le contestó: "Sí, mas éstos me han cansado, / porque todo su cuidado / fue decir mal de mujeres / (...) / El uno es el Arcipreste / que dicen de Talavera. PORCERO: ¡Nunca tal preste naciera / si no dio más fruto que éste! ELIODORA: El otro es el secretario / Cristóbal de Castillejo, / hombre de sano consejo, / aunque a mujeres contrario. PORCERO: ¡Cuánto mejor le estuviera / al reverendo Arcipreste, / que componer esta peste, / dotrinar a Talavera! / ¡Y al Secretario hacer / su oficio, pues dél se precia, / que con libertad tan necia / las mujeres ofender! ELIODORA: Cierto que tienes razón / y en eso muestras quien eres; / que decir mal de mujeres / ni es saber ni es discreción" (*ed. cit.* de J. Cebrían, pp. 149-150. En prensa se halla nuestro trabajo titulado "El personaje femenino en el teatro de Juan de la Cueva", leído en el IV Congreso Internacional de la A.I.S.O., celebrado en Julio de 1996, en Alcalá de Henares.

Los *criados* muestran a menudo la herencia del teatro de Plauto, pues a veces vemos la encarnación del *miles gloriosus* en algunos de los servidores: como Barandulo, Astropo o Farandón (cuyos ridículos nombres revelan su propia esencia), que son un fiel reflejo de la bravuconería y cobardía al mismo tiempo, de la brutalidad y la falta de inteligencia, que sólo les llega para salvar su pellejo (fols. 245v, 247r, 248r). También vemos, no obstante, al criado fiel, astuto e inteligente, que se convierte en el verdadero protagonista de la comedia de enredo, como era el caso de Licio en la *Comedia del tutor*, y que suponía una transgresión del comportamiento y de la imagen habitual de los criados.

Los *padres* de los jóvenes amantes suelen caracterizarse por anteponer el sentido del honor familiar a cualquier otro tipo de consideraciones. Desde el padre de Virginia (Virginio) que prefiere la muerte de su hija a la deshonra⁵⁶, hasta el padre de Olimpia (Festilo), que, preocupado por el honor situado en la entropierna de la hija, se muestra dispuesto a promocionar un matrimonio de conveniencia aun conociendo la oposición de Olimpia. También hallamos la imagen del padre (los padres de Leucino y Eliodora) que se muestra más inclinado a satisfacer su honor a través de la justicia que a la protección deshonrosa que implicaría la sobrevaloración de su amor paterno.

En líneas generales, puede afirmarse que Cueva no ha creado grandes caracteres, que sus personajes carecen de interioridad y de profundidad psicológica, que no encarnan valores humanos universales (con algunas excepciones: patriotismo, catolicismo, feminismo), sino que son personajes-tipos, figuras teatrales, “papeles”, en el sentido dramático del término, elaborados según

⁵⁶ Así exclama al matar a Virginia: “Y porque de Virginio no se ofenda / la gloria, daré vida a mi hazaña, / con quitarte la tuya, ¡oh hija amada!, / pues no serás muriendo deshonrada” (fol. 181v).

un sistema de convenciones artísticas. Los personajes del teatro de Cueva se agitan en la superficie de la vida humana, y rara vez descienden a sus profundidades.

CAUCES MÉTRICOS

Tal vez el mayor mérito de Cueva en este apartado sea el de haber consagrado para la escena el uso de la polimetría, con el consiguiente dinamismo, variedad y contribución a una mayor teatralidad que se deriva de ello. El octosílabo y el endecasílabo, alternado a veces con el heptasílabo, son los metros empleados por Cueva, que se utilizan habitualmente en los siguientes cauces estróficos: la doble redondilla, la octava, el terceto, la estancia o los endecasílabos sueltos. Sobre el uso de estos metros y cauces estróficos podría concluirse que no hay un comportamiento fijo ni predeterminado en el teatro de Cueva, pues su empleo no está en función del tipo de personaje, ni con la gravedad del asunto o la situación, pues un mismo cauce estrófico puede verse utilizado en las diferentes combinaciones posibles (personaje humilde-noble; tema grave-bajo; etc.). Por lo tanto, toda conclusión al respecto resulta inútil por las sucesivas contradicciones y excepciones que se observan, pues quizás el rasgo más característico sea el de su indeterminación. No obstante, aun admitiendo esta observación previa, podrían aventurarse algunas consideraciones.

La *doble redondilla* es empleada normalmente por todo tipo de personajes, si bien es verdad que los de condición social humilde suelen expresarse exclusivamente en este cauce estrófico. Suelen aparecer para imprimir a la palabra y a la acción teatral un mayor dinamismo y agilidad. Es frecuente verla en lances amorosos, en escaramuzas, duelos, en momentos de enredo, y también en aquellas situaciones anormales que requieren un rápido desa-

rollo escénico y, por consiguiente, es con mucho el cauce estrófico más empleado.

La *octava* es, junto al anterior, aunque con unos porcentajes notablemente más bajos, el cauce estrófico más empleado por Cueva. Su uso resulta algo restringido para los personajes humildes, aunque todos pueden emplearlo, sobre todo los de elevada condición social. Su utilización suele ir casi siempre unida a situaciones en las que se plantean elevadas discusiones o temas que no requieren una resolución ágil ni rápida. También suele ser el cauce habitual cuando el tono épico aparece en la escena. Resulta curioso comprobar cómo casi todas las obras de Cueva suelen empezar las jornadas con este cauce, que resulta mucho menos dúctil para el teatro y que, a veces, Cueva emplea desacertadamente y de manera abusiva impidiendo toda posibilidad de dinamismo en la escena, que resulta, en estos casos, lenta y aburrida⁵⁷.

El uso del *terceto encadenado* y de la *estancia* es notablemente inferior. Cueva no ha sabido sacar las posibilidades dramáticas que ofrecía el terceto encadenado, un metro que él dominaba perfectamente en otras modalidades genéricas. El escasísimo uso de la estancia en su teatro puede deberse a que él era consciente de que la rigidez de este cauce estrófico lo hacía casi inútil para el teatro, y cuando lo emplea suele usarlo en algunos monólogos de personajes de elevada condición social. Conviene recordar que nuestro dramaturgo suele iniciar cada jornada con un monólogo de un personaje -que habitualmente será el protagonista

⁵⁷ Juan de la Cueva habló sobre la octava en su *Exemplar poético*: “la heroyca alteza i épica ecelencia / i en dulçura a la lírica engrandece” (vv. 1198-99). Y, más adelante: “A todo se acomoda i en su canto (parece bien guardando propiamente / el decoro, qu'en ella importa tanto” (vv. 1215-17). Su uso -dice- está permitido “en comedias en largas narraciones” (v. 1210) y también “en las tragedias tristes” (v. 1211).

de dicha jornada- cuyo cauce de expresión es de arte mayor, o sea, la estancia, la octava o el terceto.

En resumen, puede decirse que Cueva supo ofrecer un rasgo claramente innovador en el teatro de la época: el empleo de la polimetría, pero que no consiguió afinar su acierto hasta proponer un modelo más o menos regularizado de su uso en el que se siguieran las coordenadas metro-personaje-tema-situación. Esta posibilidad sólo sería planteada, algo más tarde, por Lope y la comedia del XVII, aunque su práctica también se realizara con una extraordinaria flexibilidad.

REPRESENTACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

Juan de la Cueva, antes de que se editase su obra, tuvo la fortuna de ver cumplido el principal deseo que da origen a toda creación teatral: su puesta en escena. En efecto, el poeta-dramaturgo pudo presenciar cómo sus catorce piezas fueron representadas, en el brevísimo plazo de tres años, de 1579 a 1581, en los tres teatros que entonces había en la capital hispalense, que, junto con Madrid y Valencia, se había convertido en el núcleo más importante del teatro en nuestro país.

Así, en 1579, se estrenaron en la huerta de doña Elvira - que era el corral de comedias más frecuentado por el público- siete piezas teatrales de Juan de la Cueva: las tres primeras (*La muerte del rey don Sancho*, *El saco de Roma* y *Los siete Infantes de Lara*) fueron representadas por el afamado "autor" de comedias Alonso Rodríguez, y las otras cuatro restantes por Pedro de Saldaña (*El degollado*, *Ajax Telamón sobre las armas de Aquiles*, *El tutor*, *La constancia de Arcelina*).

También en ese año, el mismo Pedro de Saldaña representó *La libertad de España por Bernardo del Carpio* en el teatro de las Atarazanas, que había sido construido en madera en la misma huerta de doña Elvira⁵⁸.

Al año siguiente, el anterior “autor” de comedias representó otras cuatro nuevas piezas teatrales de Juan de la Cueva: tres (*La muerte de Virginia y Apio Claudio*, y la homónima comedia y tragedia de *El príncipe tirano*) en la huerta de doña Elvira, y la última (*El viejo enamorado*) en el corral de don Juan.

Finalmente, en 1581, se estrenaron las dos últimas obras de Cueva: *La libertad de Roma por Mucio Cévola*, que fue interpretada por el “ingenioso” Alonso de Capilla, en el corral de las Atarazanas, y *El infamador*, cuyo estreno, en la huerta de doña Elvira, corrió a cargo del “gracioso y excelente representante” Alonso de Cisneros.

La vitalidad del teatro sevillano por los años en que se representaron las obras de Juan de la Cueva, se traducía, entre otros aspectos, en la conjunción de determinados modernos artilugios escenográficos que contribuían a proporcionar a la puesta en escena una mayor espectacularidad para regocijo del público. Además, es posible que nuestro dramaturgo, que conocía bien los corrales de su ciudad, escribiera sus obras pensando en ellos para su representación, con lo que de esta forma adecuaba sus textos a una realidad escénica determinada, asegurándose así la posibilidad de que se representase toda una gama de efectos escenográficos; y, además, nuestro dramaturgo tuvo la fortuna de que sus piezas

⁵⁸ En este emplazamiento estuvo funcionando en el periodo que va desde 1574 a 1585; y en este año fue trasladado a la cercana huerta de la Alcoba. Sobre todo lo relacionado con este teatro y, en general, sobre el mundo escénico sevillano, véase Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, op. cit.

teatrales fueran estrenadas por las compañías de famosos “autores”.

A raíz de lo que se ha expuesto de la técnica teatral de los dramas de Juan de la Cueva, y de los restantes aspectos que se han visto, tal vez convenga reflexionar acerca del valor de su construcción dramática. Se ha venido insistiendo en que el teatro de Cueva resulta muy desigual debido a su improvisación y descuido compositivo, consecuencia, quizás, de la ausencia de un plan previo que orientase su gran derroche imaginativo y su extraordinaria capacidad creadora, suficientemente demostrada en otros terrenos de lo literario. Esa desigualdad se manifiesta, por ejemplo, en la buena construcción de ciertos dramas en sus inicios, pero su bondad termina con la primera escena. Como ocurrió en *La muerte del rey don Sancho*, cuya primera jornada es excelente: caracteres bien dibujados, hay motivación y justificación en las acciones (por ejemplo, actitud tiránica del rey, traición de Vellido Dolfos y muerte del rey), y el ritmo es acertado. Las tres restantes jornadas son lentas, discursivas, narrativas, aburridas, y, en ocasiones, planteando unas escenas -como la del duelo entre don Diego Ordóñez y los hijos de Arias Gonzalo- cuya representación resulta prácticamente imposible.

Otro de los rasgos que se puede apuntar es que su teatro no ofrece una clara vocación escénica, pues, de hecho -señala B. Wardropper⁵⁹-, parece un teatro más pensado para la lectura que para las tablas, al margen de que se llegara a representar ocasionalmente. Esta hipótesis, a su juicio, se ve ratificada por la presentación absolutamente antiteatral de los argumentos al principio de cada obra y, además, de los argumentos parciales de cada jornada, por la falta de acotaciones escénicas dirigidas a los repre-

⁵⁹ B. Wardropper, “Juan de la Cueva y el drama histórico”, art. cit.

sentantes, y por la presentación de la acción teatral continua, sin indicar siquiera la entrada o la salida de los personajes.

A nuestro juicio, no parece tan rotunda la posibilidad de que fuese un teatro compuesto para la lectura. De hecho, las razones esgrimidas por Wardropper -y ratificadas por J. Cebrián⁶⁰- no parecen definitivas, pues esos mismos rasgos que se imputan a Cueva pueden verse en otros dramaturgos coetáneos, que no presentan dirección escénica ni división en escenas. Tal vez resulte más acertado pensar que el teatro de Cueva nació con la doble vocación de la lectura y de la puesta en escena, si bien es verdad que ésta resulta especialmente difícil: por un lado, por las fallas constructivas apuntadas -y otras que señalaremos a continuación- y, por otro, porque el teatro de finales del XVI adolecía aún de una manifiesta pobreza dramática.

El teatro de Juan de la Cueva también podría ser calificado -como sus personajes- de ser un teatro plano, que se caracteriza por su inmediatez. Sus dramas no tienen transiciones, y el dramaturgo no ofrece varias perspectivas de un mismo asunto, ni matiza o profundiza adecuadamente sobre los problemas planteados. Cueva, por el contrario, va directamente al grano, a cumplir sin rodeos la voluntad y el designio de los seres que ha colocado en escena. Así vemos cómo Mudarra acaba de ser presentado y ya alberga deseos de una venganza que se dispone a cumplir de inmediato. El príncipe tirano muestra su terrible crueldad cuando va a ser entregado el trono a su hermana, y sobre todo tras ser coronado rey. Esta inmediatez en el planteamiento y resolución de los problemas no refleja sino una clara muestra de la debilidad constructiva del teatro del sevillano, que afecta al mal plantea-

⁶⁰ J. Cebrián, "Unas reflexiones sobre teoría y praxis dramática", en *Estudios sobre Juan de la Cueva*, op. cit., pp. 125-138.

miento de la obra en su totalidad (personajes planos, división inadecuada de la acción teatral, cierta improvisación y descuido, visión todavía muy rudimentaria de la escena).

Esta debilidad en la construcción dramática de Cueva contrasta, sin embargo, con el hecho de que su teatro ofrece excelentes ideas, y no sólo por las innovaciones apuntadas, sino por la puesta en escena de temas y asuntos que nadie se había atrevido a representar, al menos con la variedad y sistematización que nuestro autor, y que tendrán una clara proyección en la comedia del XVII, a pesar de que el propio dramaturgo no lograra concretar con una feliz y afortunada puesta en escena. Esas brillantes ideas y afortunados temas fueron planteados también con clamorosos altibajos que se observan en la construcción de excelentes escenas, e incluso jornadas -como acabamos de ver- y, en sentido contrario, en la creación de escenas sorprendentemente ridículas, como la del asesinato del rey don Sancho que muere a traición cuando se encontraba haciendo una necesidad⁶¹, o la escena en que, en el mismo instante en que Almanzor va a mostrar las cabezas de los siete infantes a su padre Gonzalo Bustos, intercambian sus opiniones culinarias⁶². Desde luego que esta sobrecarga de escenas inútiles -o que recrean, tal vez, motivos no muy bien seleccionados- aumentaba el colesterol de la acción teatral y terminaba por provocar una fatídica arritmia que arruinaba incluso los momentos culminantes de cualquier obra.

⁶¹ Dice el Rey a Vellido Dolfos, poco antes de saltar el muro para entrar en Zamora: "Tenme este caballo aquí, / y en este sitio me aguarda, / y este venablo me guarda / mientras que me aparto allí" (vv. 433-436).

⁶² Almanzor pregunta a G. Bustos: "¿Ha faltado alguna cosa?". G. BUSTOS: "Señor, a lo que imagino, / tener sabor a tocino"; *ed. cit.* de J. Cebrián, p. 242.

Bien es verdad que -como dicen E. M. Wilson y D. Moir⁶³- el público disfrutaba en los conocidos dramas históricos con las escenas aisladas, sin preocuparse por la estructura de la obra como conjunto, pero ni siquiera en estas obras podía permitirse el descuido constructivo del drama en su totalidad.

El acierto que suponía la utilización de elementos sobrenaturales en el teatro de Cueva (brujería, nigromancia, mitos, seres infernales, conceptos abstractos, etc.) se convertía también en un lastre evidente cuando su aparición resultaba excesiva, hasta el punto de que la mezcla del plano real y del sobrenatural o maravilloso resultaba absolutamente increíble, o terminaba siendo un embrollado caos. Así, la *Comedia del viejo enamorado* se había iniciado con una situación interesante al enredarse las pretensiones del viejo Liboso con las de Olimpia y Arcelo. Sin embargo, la obra se prolonga innecesariamente durante escenas y escenas a base de introducir seres extraños y sobrenaturales que ayudan respectivamente a los grupos de personajes enfrentados. Incluso *El infamador* se nos muestra un tanto desacertada, a nuestro juicio, al poner Cueva en contacto dos mundos totalmente distintos: el mitológico y el real. Y, como en la obra anterior, los seres míticos cobrarán un excesivo protagonismo al ayudar innecesariamente a los dos grupos de personajes polarizados en torno a Leucino y Eliodora, es decir, el mal y el bien, respectivamente, y llegando incluso a sustituirlos. Esta mezcla -como afirma Ruiz Ramón⁶⁴- demuestra la confusión del arte dramático de Cueva, y lo alejado que está del nuevo arte de Lope.

⁶³ E. M. Wilson y D. Moir, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 76.

⁶⁴ F. Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español, op. cit.*, p. 112.

EL EXEMPLAR POÉTICO Y LA CONCEPCIÓN DRAMÁTICA

El *Exemplar poético* y el *Arte nuevo* surgieron -como señala O. Arróniz-, a principios del XVII, como consecuencia de un estado de consciencia propicio a una definición y defensa de la comedia que se había ido gestando a raíz de la controversia sobre la licitud del teatro. Asimismo, subraya el carácter decidido, e incluso valiente, del opúsculo de Cueva frente al comprometido y tímido de Lope de Vega⁶⁵.

Las reflexiones del sevillano sobre el teatro se reúnen en la *Epístola III* y, aunque parezca extraño, no se refieren a su propia dramaturgia, con lo que resulta prácticamente imposible hablar de una relación causa-efecto entre su teoría y su práctica teatral, entre otras cosas porque el tratadito teórico de Cueva fue redacta-

⁶⁵ O. Arróniz establece una serie de paralelismos entre ambos opúsculos; así, por ejemplo, los dos tratados son el producto de dos dramaturgos profesionales en donde la "experiencia" se sobrepone en intensidad a la especulación teórica (y no siempre mantienen una conexión lógica). Además, en sus posturas, su aparente agresividad esconde un complejo defensivo de un arte personal cuyos alcances futuros no se calculan todavía con seguridad de triunfo. También, en la forma externa de sus exposiciones, Cueva y Lope ofrecen rasgos similares: la forma epistolar y la redacción en verso. Lo epistolar produce un "tono" humano informal, en donde la amabilidad y la viveza colorean las afirmaciones, que, por otra parte, pierden relieve de intelectual responsabilidad. A la forma poética, con su tiranía de la rima, tal vez haya que achacar ciertas contradicciones o ligerezas. Ambos autores pagaron su tributo a la tradición contenidista, al defender la finalidad educativa del teatro. En Cueva veremos la apelación al gusto de los tiempos y a las "razones justas" (v. 1681), que se convertirá en una fórmula clave en la defensa de Lope de la nueva comedia: "si allí se ha de dar gusto / con lo que se consigue es lo más justo". Véase O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 183-184; y F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972², pp. 354-387.

do aproximadamente veinticinco años después del estreno de sus primeros dramas⁶⁶.

Aunque no son estas páginas el lugar adecuado para detallar las cuestiones más sobresalientes que expone Cueva en su *Exemplar poético*, creemos conveniente, no obstante, mencionar siquiera los temas más importantes a los que se refiere en relación con el teatro:

- reivindica que fue el primero en introducir reyes y deidades y que redujo los actos de 5 a 4 (vv. 1608-1613);

- justifica los cambios en el teatro por el gusto de los nuevos tiempos (vv. 1617-1628);

- desatiende la unidad de tiempo (vv. 1632-1634);

- reivindica el teatro de sus paisanos; el respeto de las normas empobrecía el argumento de los dramaturgos anteriores (vv. 1635-1655);

- también alude a la simpleza del teatro anterior (de Lope de Rueda), cuyas comedias fueron más cansadas y menos trabadas e ingeniosas (vv. 1686-1688);

- reivindica a los dramaturgos españoles porque en ellos se ve la invención, la gracia y traza (vv. 1701-1703);

- destaca las comedias históricas, de vidas monásticas y excelentes y las de amor (vv. 1710-1712);

- habla del decoro (v. 1718)⁶⁷;

⁶⁶ El profesor J.M^a Reyes Cano sostiene que el opúsculo de Juan de la Cueva fue publicado en Sevilla, en 1606, aunque debió de ser escrito un año antes; véase su "Estudio preliminar" al *Exemplar poético*, ed. cit., p. 14.

-
- valora la novedad del argumento y del tema tratado (vv. 1719-1721);
 - habla de los personajes (vv. 1728-1736);
 - del estilo de los versos (vv. 1743-1757);
 - de la comedia (vv. 1767-1769);
 - de la tragedia (vv. 1797-1799);
 - del lenguaje diferente del vulgar (vv. 1827-1729).

El viejo y trasnochado Cueva nos ofreció en el desordenado y monótono, aunque enjundioso, *Exemplar poético* una clara defensa de la comedia nueva, que por los años en que se redactó estaba ya en pleno apogeo, con lo que su opúsculo, como afirmaba J. M. Rozas, daba un giro de 180° a lo que se había estado diciendo sobre el teatro en toda Europa⁶⁷. La defensa que Cueva hacía de la comedia nueva se sustentaba en las nuevas necesidades que imponían los tiempos nuevos⁶⁹:

⁶⁷ La huella de Torres Naharro se deja notar en el *Exemplar poético* cuando Cueva se hace eco de la idea del decoro (v. 1718) tan brillantemente destacada por el primero en su *Propalladia*; o cuando sostiene que la comedia debía ser un poema activo, risueño y para dar alegría (vv. 1764-1766), que reflejaba las palabras de Torres Naharro: “artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado”. Pero tal vez se note más claramente el influjo cuando Cueva aplica la división de Torres Naharro de “comedia a noticia” y “comedia a fantasía” en sus respectivos dramas históricos y novelescos.

⁶⁸ Véase J. M. Rozas, *Historia de la literatura española de la Edad Media y Siglo de Oro (2ª parte: El Siglo de Oro. El teatro en tiempos de Lope de Vega)*, Madrid, UNED, 1974, p. 37.

⁶⁹ F. Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español*, op. cit., p. 113. Con este argumento Cueva se permitía eliminar el intocable prestigio de los antiguos, basándose en su misma experiencia. Al fin y al cabo, se trataba del mismo argumento que los apolo-gistas de Góngora esgrimieron para defender las *Soledades* de los ataques classicistas de sus detractores.

Si no te da cansancio i desagradadas
desto, oye cuál es el fundamento 1615
de ser las leyes cómicas mudadas,

i no atribuyas este mudamiento
a que faltó en España ingenio i sabios
que proseguieran el antiguo intento, (...)

introducimos otras novedades
(de los antiguos alterando el uso)
conformes a este tiempo i calidades. (...)

fueron las de aquel tiempo desechando,
eligiendo las propias i decentes
las artes i las cosas s'entendiessen. 1670

La dualidad *tiempo nuevo-arte nuevo* era, pues, la coartada que explicaba, a juicio del dramaturgo, la aparición de esta obrita. De su importante testimonio literario puede destacarse, a juicio de Ruiz Ramón⁷⁰, por un lado, la “nobleza intelectual” de Cueva, “que le lleva a saludar con júbilo un arte dramático que no es el suyo”; pero, por otro, “su terca voluntad” de reclamar -una vez que ya había sido olvidado como autor- “su participación en el triunfo de ese nuevo arte, como si en él viera realizado” lo que él mismo tal vez pretendiera con su dramaturgia y que, sin embargo, no supo plasmar.

En realidad, a pesar de su propio autor, el tardío *Exemplar poético* no consiguió quitarse de encima el lastre de la poética clasicista, como se podía apreciar en su mantenimiento de los dos géneros diferenciados -comedia y tragedia-, de la misma manera que lo había hecho, muchos años antes, en la defensa de la *Dedicatoria a Momo*, donde también rendía su tributo al prestigio

⁷⁰ F. Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español*, op. cit., p. 113.

de las *res* sobre las *verba*, es decir, a la absoluta preeminencia del contenido, cuyo valor debía de ser motivo suficiente -confesaba al dios de la maledicencia- para que se apreciara la utilidad de sus dramas para la *re pública*⁷¹. Desde esta perspectiva, puede decirse que el *Exemplar poético*, en cuanto a su teoría sobre el drama, en contra de su expresa voluntad de apartarse de las reglas clásicas, tampoco pudo desprenderse del peso de los antiguos, por lo que podemos decir, con S. Shepard⁷², que el opúsculo de Cueva se nos revela como un contundente y extraño ejemplo de “la fusión de la teoría clásica con la contemporánea”.

JUAN DE LA CUEVA Y LA COMEDIA NUEVA

A modo de conclusión, conviene plantearse al menos lo que puede considerarse el problema más controvertido y, tal vez, más interesante en torno a la figura dramática de Juan de la Cueva: su papel desempeñado en el proceso de formación de la comedia nueva. Sin ánimo de detallar las distintas valoraciones que la crítica ha realizado sobre esta cuestión, podemos resumir que el balance ha oscilado, a manera de péndulo, entre dos posturas

⁷¹ Decía así: “sin considerar el provecho que en la república resulta de su lectura”; y continuaba: “desvía de ti la ciega pasión, y considera, rebolviendo esas Comedias, y Tragedias, la variedad de cosas de tanto gusto que en ellas hallarás: así de hechos croycos de esclarecidos Varones, como castísimos amores de constantes mugeres, sin otros muchos exemplos, que dinamente lo pueden ser de nuestra vida, a quien no podrá la invidiosa murmuración, enemiga de toda virtud, ofender, si no es desviándole de la razón, justicia y templanza, qual tienen de costumbre los que siguen tan abominable uso, cuyo parecer no es aprobado del justo, ni yo lo procuro, porque no se puede disputar de lealtad con el traydor, de letras con el ignorante, ni de piedad con el Tirano” (fol. 5r).

⁷² S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970², p. 181.

contrarias e irreconciliables: en un extremo se han situado quienes han restado importancia a la dramaturgia de Juan de la Cueva dentro de la historia del teatro español. Como ejemplo más destacado de esta perspectiva crítica sobresale el nombre de M. Bataillon⁷³, quien estimaba que el teatro del sevillano había sido sobreestimado por su condición de obra impresa, pero que el silencio de sus contemporáneos y el olvido de la crítica posterior justifican su escasa relevancia, sólo ponderada por llenar, en parte, una laguna de la historia del teatro español, habida cuenta de las innumerables obras de la época que han desaparecido, entre ellas las de sus propios paisanos (como las tragedias de Juan de Mal Lara). En el mismo sentido, aunque quizás algo menos severa que la opinión del gran hispanista francés, se nos mostró el juicio de O. Arróniz, quien no consideraba a Cueva como un claro precedente de Lope de Vega, pues su teatro era “más representativo del pasado que de la evolución futura de la comedia”⁷⁴. En parecidos términos se pronunciaba R. Frolidi⁷⁵, quien desplazaba la importancia que tradicionalmente se había atribuido a Cueva en el influjo de Lope de Vega y en el proceso de formación de la comedia nueva y la situaba sobre todo del lado de los dramaturgos valencianos (como Timoneda, Rey de Artieda, Tárrega, etc).

Las opiniones de quienes se sitúan en el extremo contrario de la balanza, es decir, de los que no dudan en seguir considerando a Cueva como un claro predecesor de Lope, resultan mayoritarias. De este lado hallamos, entre otros, a F. A. de Icaza⁷⁶, L.

⁷³ Véase M. Bataillon, “*Simple réflexions sur Juan de la Cueva*”, art. cit.

⁷⁴ O. Arróniz, *Teatros y escenarios...*, op. cit., p. 177.

⁷⁵ R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973, p. 105.

⁷⁶ F. A. de Icaza considera a Cueva el iniciador y el maestro de Lope de Vega; “Prólogo” a ed. cit., p. L.

Pfandl⁷⁷, C. Guerrieri Crocetti⁷⁸, B. Wardropper⁷⁹, Ch. V. Aubrun, M. Sito Alba⁸⁰, cuyos juicios críticos terminan por destacar las distintas aportaciones -no tanto por haber sido el primero en aplicarlas, sino más bien por haberlas practicado de forma sistemática- que el teatro del sevillano legó a la dramaturgia de la época y que, sin duda, fueron seguidas y contribuyeron, de manera significativa, a la configuración de la fórmula lopesca. No vamos a insistir en ellas, pero recordemos, siquiera sea de pasada, los aspectos más destacados y sugerentes que se aprecian en su dramaturgia de manera constante hasta ofrecerle un perfil definido y una imagen singularizada:

- 1) la reducción a 4 actos;
- 2) la desobediencia a las unidades de lugar y de tiempo;

⁷⁷ Considera la obra dramática de Cueva como una pieza importante que actúa como nexo de unión en el proceso teatral que va del popularismo de Lope de Rueda a la definitiva formulación cómica de Lope de Vega; el papel de nuestro autor se debe a su hábil mezcla de lo trágico y de lo cómico, la incorporación de las legendarias anécdotas históricas, la polimetría de sus versos hábilmente adaptada a las necesidades del diálogo; véase *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, G. Gili, 1952², pp. 122-125.

⁷⁸ C. Guerrieri Crocetti subrayó el mérito de Cueva al escenificar las conocidas leyendas históricas y el reciente saco de Roma, creando además unos personajes alegóricos que reflejan adecuadamente los diferentes estados de ánimo, y, en general, resume el valor y significado de nuestro dramaturgo; véase *Juan de la Cueva y le origini*, *op. cit.*, pp. 57-70.

⁷⁹ B. Wardropper había señalado que la unión que consiguió hilvanar Cueva del humanismo clasicista con lo popular en su creación dramática influyó de manera decisiva en Lope de Vega y en su novedosa formulación escénica; véase su art. cit., "Juan de la Cueva y el drama histórico".

⁸⁰ M. Sito Alba concluye, tras analizar someramente los logros de su dramaturgia y del *Exemplar poético*, que no se debiera continuar poniendo en duda "la importancia que tuvo Cueva en la evolución del teatro posterior", "El teatro en el siglo XVI", art. cit., p. 338 y también p. 404.

- 3) la variedad genérica, retórica, temática y métrica;
- 4) la tipificación de personajes;
- 5) la mezcla de elementos trágicos y cómicos;
- 6) la utilización de una temática histórico-nacional extraída de las crónicas medievales y del romancero, y de los acontecimientos coetáneos;
- 7) el planteamiento de problemas políticos (tiranicidio);
- 8) la aparición de un teatro propagandístico (patriotismo y catolicismo español);
- 9) el establecimiento de relaciones comerciales con el mundo del teatro sevillano;
- 10) la reflexión teórica sobre el teatro.

A nuestro juicio, el nombre de Juan de la Cueva debería ser recordado cuando cualquiera de estos rasgos sea identificado en las comedias del XVII. Y, sin embargo, no por esto tendríamos que pensar que sólo nuestro dramaturgo fue el inspirador de todos y cada uno de estos elementos, ya que es bien cierto que a su creación escénica contribuyeron otros muchos dramaturgos -aquel "poetastro ciego" (que nos recordaba el insigne maestro don E. Asensio), sus propios paisanos, los dramaturgos valencianos, etc.-, pero casi nadie como él los utilizó de manera sistemática en su variado repertorio dramático.

Ahora bien, Juan de la Cueva debe ser considerado como un dramaturgo cuya obra no es mejor ni peor que la de sus coetáneos, por lo que se nos revela como un "típico representante de este período de transición que -como dijera Ruiz Ramón-

adivina muchas cosas, pero que no acierta plenamente ninguna”⁸¹; y siguiendo con su juicio, puede concluirse que cuanto comenzó, lo inició con una evidente sobredosis de casualidad o, en todo caso, sin tener una clara consciencia artística de lo que estaba creando. Su aportación o innovación en el campo escénico tuvo demasiado de intuición o de audacia y muy poco de reflexión. Tal vez por ello sus dramas no presenten el grado de perfección que sería deseado y haya que situarlos en el umbral de la comedia barroca o, si se quiere, como un producto teatral del Renacimiento tardío español.

⁸¹ F. Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español*, op. cit., p. 111.

COMEDIA DE LA MUERTE DEL REY DON SANCHO

La *Comedia de la muerte del rey don Sancho* de Juan de la Cueva se inspira en las obras fundamentales que recogen el tema del rey Sancho II y el cerco de Zamora⁸². Así, puede comprobarse cómo el dramaturgo sevillano, para la construcción de su comedia, siguió muy de cerca la *Primera Crónica General*, y sus refundiciones, que prosificaban el *Cantar de Sancho II*, conocido en la época por las versiones de la *Crónica Particular del Cid*⁸³ o *Crónica del famoso cauallero Cid Ruydiez campeador* y la *Crónica General Vulgata*⁸⁴. El tema del rey don Sancho II y el reto de Zamora se difundió, además, en forma de romances, como los diez textos que aparecen en el *Cancionero de Romances* de Lo-

⁸² Para el tema del rey don Sancho II y el cerco de Zamora puede verse Carola Roig, *El cantar de Sancho II y cerco de Zamora*, Madrid, RFE, Anejo XXXVII, 1947, y también, aunque su objetivo central es el estudio de la obra de Guillén de Castro, A. Montaner Frutos, *Política, historia y drama en el cerco de Zamora. La comedia segunda de las Mocedades del Cid de Guillén de Castro*, Zaragoza, Universidad, 1989. Con relación a nuestro autor, puede verse J.M. Caso, "La muerte del rey don Sancho de Juan de la Cueva y sus fuentes tradicionales", *Archivum*, XV (1965), pp. 126-141.

⁸³ La *editio princeps* se editó en Burgos, en 1512 (reed. facs. Kraus Reprint Co., New York, 1967), y se reimprimió en 1552 en Medina del Campo; véase P. de Gayangos, "Catálogo razonado de los libros de caballerías", *Libros de Caballerías*, Madrid, BAE, 1963 (2ª reimpr.), p. LXXXVa y F.A.-A. Lee, "Introducción" a J. de Escobar, *Historia y Romancero del Cid (Lisboa, 1605)*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1973, p. 14.

⁸⁴ La *editio princeps* se publicó en 1541, en Zamora, con el título de *Las quatro partes enteras de la Crónica de España (...) por el maestro Florián Doc[a]lmpo*. El texto procede, al parecer, de dos refundiciones previas y yuxtapuestas, la *General Vulgata* y la *Ocampiana*; véase A. Rodríguez-Moñino ed., *Lorenzo de Sepúlveda, Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*, Madrid, Castalia, 1967, p. 11, y R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971³, pp. 129-130, 133, 140-144 y 148.

renzo de Sepúlveda⁸⁵; en este capítulo tenemos también una serie de romances tradicionales, del siglo XV, y otra serie de romances sueltos, en su mayoría recogidos en la *Silva* de 1550, en las distintas ediciones del *Cancionero de Romances* (1550-1573) de Martín Nucio, en la *Rosa Española* (1573) de Timoneda, y también hay que mencionar aparte los romances aparecidos en los numerosos pliegos sueltos⁸⁶. El *Romancero General* (1600), y sobre todo las compilaciones de Lucas Rodríguez, *Romancero historiado* (Alcalá, 1582)⁸⁷, y de Escobar, *Historia y Romancero del Cid* (Lisboa, 1605), que constituyen sendos conjuntos de romances ordenados en un desarrollo coherente, fueron ya posteriores a nuestra pieza teatral. Así, pues, los modelos básicos que sirvieron de inspiración a nuestro dramaturgo fueron las crónicas, únicas piezas que, por su época, “poseían una estructura procesual definida”⁸⁸, aunque también se sirvió de la plasticidad y lirismo de algunos romances, si bien no llevó a cabo una profunda refundición estética ni ideológica de estos materiales, con la excepción, quizás, de algunos tímidos cambios y modificaciones, de escasa

⁸⁵ Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances* (Sevilla, 1584), ed. cit. El texto conocido más antiguo apareció en Amberes, en 1501, con el título de *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España compuestos por Lorenço de Sepulveda*, aunque parece bastante probable que hubiera una edición en Sevilla, ca. 1550; véase A. Rodríguez-Moñino, *ibidem*, pp. 9-10 y 41-51.

⁸⁶ M. Alvar ed., *Épica española medieval*, Madrid, Editora Nacional, 1981, pp. 289-304; M. Débax ed., *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982, pp. 200-208; A. Durán ed., *Romancero general*, Madrid, BAE, 1945, II, pp. 697a-b, 692a-693a; R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los siete infantes...*, op. cit., pp. 11-117.

⁸⁷ En este caso, no deberíamos descartar la posibilidad de que Cueva se viera influenciado por esta obra -que, al parecer, fue publicada por primera vez en Alcalá, en 1581-, puesto que, aunque su pieza teatral se representó en Sevilla en 1579, su publicación no se realizaría hasta 1583, siendo, por lo tanto, posible que nuestro dramaturgo introdujera algunos cambios posteriores a la representación.

⁸⁸ A. Montaner Frutos, *Política, historia y drama...*, op. cit., pp. 46-47.

transcendencia, que convenían más a su propósito doctrinal que estético.

Argumento y ámbitos temáticos

En la *Jornada I*, el rey don Sancho declara su intención de apoderarse de Zamora, a pesar de la negativa y resistencia que opone su hermana doña Urraca. El rey confiesa al Cid cuál es su pretensión y le pide que la comunique a doña Urraca y que le advierta que, si no se aviene a su deseo, destruirá Zamora y aniquilará a todos sus ciudadanos. Don Rodrigo acepta cumplir la orden de su rey, pero no comparte sus pretensiones, como se deduce de su reflexión sobre la codicia (vv. 63-66), y nos recuerda los precedentes históricos de la situación al morir el rey don Fernando quien repartió su reino entre sus hijos, y cómo don Sancho, a pesar de haber sido el que salió mejor parado en el reparto, quiere extender sus dominios derogando la última voluntad de su padre. Esta intervención tiene, además, una gran importancia pues, como la obra ha comenzado *in medias res*, sirve para poner al público en antecedentes. De este modo, no se cuentan los precedentes históricos del problema y sus consecuencias, sino que se pone de manifiesto la naturaleza injusta de la pretensión del rey don Sancho, no sólo por ser fratricida, sino también porque atenta contra la última voluntad de su difunto padre.

El Cid se detiene ante el muro de Zamora; se presenta al guardián y comunica su amistosa embajada y condición. El guarda, tras decir al vela que anuncie su visita, le deja el paso libre. Como sabemos, Juan de la Cueva representó sus piezas teatrales en los corrales sevillanos y, por lo tanto, conocía las posibilidades escenográficas que éstos ofrecían. Él era consciente de que podía contar en el corral donde representó esta obra con parte del tabla-

do cubierto (bajo los soportales), galerías superiores con o sin balcones, alguna primitiva máquina teatral, trampas, etc.; de este modo, aquí una galería debía de representar la muralla de Zamora, desde la que el guardián se dirigía a otro soldado de las almenas y al Cid, que se hallaba abajo. Pues bien, a lo largo de la pieza la representación girará en torno a esta muralla que será el eje de la acción, puesto que unos personajes, los zamoranos, se situarán arriba, y otros, los castellanos, abajo, ofreciéndose una interesante y sugerente perspectiva simbólica que invierte la valoración de los contendientes, puesto que los retados y cercados habitantes de Zamora ocuparán el plano más elevado, mientras que los más fuertes, los cercadores y retadores, partidarios del rey tirano, aparecerán en el nivel más bajo.

Una vez que el Cid se halla ante la reina, Arias Gonzalo le pregunta si viene a ser amparo de la Infanta que él había criado. Doña Urraca, que es el personaje en el que Cueva ha proyectado más humanidad o, si se quiere, una sensibilidad más a flor de piel, apela al Cid y, con una retórica que nos recuerda la tópica formulación del *ubi sunt?*, le pregunta dónde queda su bondad, fe, promesa y su valor que siempre la había protegido (vv. 119-122). La interpelación de la reina termina con una invocación a la fidelidad que el Cid debía al rey don Fernando, y le pregunta si se ha dejado “comprar” por el rey don Sancho.

Don Rodrigo intenta consolar a la Infanta; le recuerda su fidelidad a su padre (vv. 143-144) y le comunica la embajada del rey don Sancho sin tomar partido a su favor (vv. 151-154): le dice que el rey le pide Zamora y que, a cambio, le entregará Medina de Rioseco, desde Villalpando a Valladolid, el Infantazgo, Tiedra, y que, si no lo hace así, la matará y dará fuego a todo (vv. 159-170). Por último, pide a doña Urraca que le considere sólo como un mensajero que carece de culpa (vv. 177-178).

Doña Urraca responde que cuando don Sancho haya hecho lo que promete y haya ganado por guerra lo que no por buen derecho, ella espera que el cielo lo castigue (vv. 179-186). Finalmente, responde que no entregará Zamora y que será defendida por sus caballeros (vv. 191-194). Doña Urraca es consciente de que el Cid es tan sólo un mensajero y califica a su hermano como “enemigo / ciego, tirano y avaro” (vv. 205-206). Arias Gonzalo también apela a la defensa y venganza de la divinidad (vv. 215-218). Resulta interesante señalar cómo Cueva -según se observa en su dramaturgia- pone en boca de los personajes la invocación a la venganza y al castigo divino contra la ambiciosa e injusta pretensión de don Sancho. De esta forma, nos muestra un evidente mensaje doctrinal: si la fuerza, en última instancia, consiguiera doblegar la razón y el derecho, será la propia divinidad la que propicie el castigo al culpable y, con ello, restablezca el vertical orden primigenio, según el cual el rey es el representante civil de Dios en la tierra.

Vellido Dolfos nos muestra la crueldad de la situación y la tiranía del rey don Sancho, y también pide al cielo que alumbre el camino, la solución correcta (vv. 219-224). Tras imaginar la ruina que se cierne sobre su pueblo, se pregunta, con un afán excesivamente individualista, cómo podrá obtener gran fama liberándolo de semejante tirano, decidiendo matarlo y pidiendo ayuda a Dios (vv. 246-252).

El rey don Sancho manifiesta su preocupación por la tardanza del Cid y su resolución, en caso contrario a su embajada, a saltar el muro de Zamora (vv. 256-260). Vellido Dolfos se presenta al rey jurándole fidelidad si le acoge y prometiéndole ayuda para conquistar la ciudad. El rey agradece su disponibilidad y promete premiarlo.

Recreando el famoso romance “Rey don Sancho, rey don Sancho, / no digas que no te aviso”, el guarda advierte al rey

que Vellido Dolfos es un traidor, que ha cometido cuatro traiciones y que con la suya serán cinco (vv. 293-308). El mismo Vellido Dolfos desmiente al Guarda arguyendo que es una astucia de Arias Gonzalo y repitiendo su promesa de facilitar la entrada por el muro de Zamora (vv. 317-332).

El Cid regresa con la negativa respuesta de doña Urraca, y el rey expresa su intención de matar a todo el pueblo de Zamora. Don Rodrigo desaprueba la decisión de su rey y le aconseja, de acuerdo con las leyes de la época, que no actúe violentamente, argumentando que la hermana no debe ser matada por el hermano, que debe seguir la promesa hecha a su padre el rey don Fernando, que -otra vez la apelación divina- será juzgado por Dios, y que -invocando la idea de la fama, que tanta importancia tenía en el Renacimiento- no debe dejar mala memoria de sí mismo como gobernante (vv. 349-372)⁸⁹. Don Sancho desatiende el consejo y le recuerda su condición para que le obedezca, a lo que don Rodrigo muestra su vasallaje (“haz lo que gusto te diere / suceda cual sucediere, / sea justo o sin razón”, vv. 386-388), aunque le confiesa que no le ayudará en esa empresa contra Zamora, pues así lo juró a su padre, y añade que otra sería la respuesta si fuera el moro el enemigo. De esta forma, observamos cómo el Cid, aun demostrando fidelidad a su rey, se mantiene neutral (“por fuerza he de estar neutral”, v. 395), puesto que no ayudará a don Sancho frente a doña Urraca, al considerar injusta la decisión del primero, y para ello invoca la fidelidad jurada al padre (rey don Fernando) antes que al hijo (don Sancho), con lo que consigue seguir del lado de la justicia y de la razón, lo que le permitirá convertirse en árbitro del conflicto entre zamoranos y castellanos; al mismo tiempo, también queda fuera de toda duda su obediencia al rey y su pa-

⁸⁹ Sobre la actuación del rey don Sancho como un tirano, *Ibidem*, pp. 96-127.

triotismo al manifestar su decisión de luchar contra un enemigo - como el moro- común a ambos hermanos.

El rey despidе al Cid y se encamina a cumplir su objetivo de conquistar Zamora con la ayuda de Vellido Dolfos, quien le aconseja ir cercando el muro. Cuando hallaron un buen acceso, el rey se apartó a hacer una necesidad fisiológica (vv. 433-436); situación que aprovechó el traidor para dar muerte al tirano (vv. 445-451). Resulta, cuando menos, curioso cómo Juan de la Cueva -como ya se ha comentado- introduce determinadas escenas o situaciones no muy decorosas, incluso ridículas, justo en un momento de máxima tensión climática, como en este caso. En nuestra obra podemos considerar, no obstante, que de esa forma el dramaturgo, aunque sigue el dictado de las crónicas, se sirve de esa anécdota para simbolizar una muerte absolutamente ignominiosa del tirano: en una postura degradada, a traición, por la espalda, con su propio venablo y a manos de un cobarde.

El Cid sale en busca del rey y pregunta a Vellido Dolfos por él. Vellido sale huyendo y don Rodrigo, para evitarlo, le arroja su lanza, aunque no le da a Vellido sino que mata a su caballo. El rey confiesa al Cid que lo ha matado el traidor Vellido, que es acusado por aquél, quien invoca a la justicia divina para castigar al regicida (vv. 479-481). El paralelismo se hace evidente, pues, si se apelaba a Dios para castigar al tirano, también era lógico que esa apelación se extendiera contra el homicida, resultando castigados ambos personajes, hermanados por presentar un mismo carácter pasional y obsesionados con lograr sus respectivos intereses personales, al margen de que pudieran ser perjudiciales para la comunidad.

La crítica coincide en señalar que esta jornada primera ha sido perfectamente planteada por nuestro dramaturgo, que ha sabido estructurar y dosificar la acción y los temas tratados, así como esbozar el perfil de los distintos caracteres. De hecho, he-

mos podido observar cómo Cueva ha dejado planteados en la escena los temas y conflictos más importantes, que se irán resolviendo en las distintas jornadas de la obra.

En la *Jornada II* vemos cómo el Cid se dirige al Concejo de Castilla para tomar medidas que hagan justicia por la muerte del rey. El Conde de Cabra aconseja que se rete al pueblo de Zamora, pues de allí es natural el homicida y allí se refugió (vv. 539-546). Don Diego Ordóñez de Lara, se ofrece personalmente para vengar la muerte de su primo en sangrienta lid. Interviene el Cid para confirmar que todo está preparado para la venganza y apela, de nuevo, a la divinidad para que dé la victoria al que tiene justicia (vv. 575-580).

Don Diego, que se cree con el beneficio de la justicia y, por lo tanto, seguro de su victoria, no tiene miedo ante el futuro reto; se acerca al muro y pregunta por Arias Gonzalo y, una vez llegado éste al muro, reta a todos los zamoranos (vv. 621-660). Arias Gonzalo le responde que no dice la verdad al retar a los zamoranos porque ellos no aprueban la acción de Vellido Dolfos (vv. 665-672), pero, a pesar de no asumir esa ajena responsabilidad, se ven obligados a aceptar el reto, recordándole cuáles son las condiciones (vv. 677-687); y, continuando con el paralelismo, también éste se muestra seguro de su victoria al creerse en posesión de la razón y de la justicia (vv. 689-692). Don Diego responde que desconoce esa forma de batalla, y que esa cuestión debe ser resuelta por la justicia, pidiendo que seis zamoranos y otros tantos castellanos determinen lo que ha de hacerse en semejante trance (693-700). Arias Gonzalo se muestra de acuerdo y pactan una tregua de nueve días.

En la *Jornada III*, informa al Senado de Castilla del acuerdo alcanzado con Arias Gonzalo, y muestra su desconfianza por la forma del reto propuesta, atribuyéndolo al miedo del zamorano. El Cid tranquiliza el ánimo de don Diego. Se presenta Arias

Gonzalo confiando en el arbitraje del Cid (vv. 749-752), quien declara la forma en que se procederá al reto (vv. 757-774).

Doña Urraca -que nos muestra de nuevo su rostro humano y sensible- interviene para convencer a Arias Gonzalo de que no asuma él personalmente el papel de defender a Zamora en el reto, debido a su avanzada edad y le ruega que se quede con ella (vv. 820-827). Arias Gonzalo se reafirma en su decisión de asumir la defensa y se dirige a don Diego para que se sitúe en el palenque porque allí le enviará a un combatiente. Dispuesto el primo del rey, con la admiración del Cid, Arias Gonzalo apela a sus hijos para que luchen por Zamora y su honor. Don Diego vence a tres hijos de Arias Gonzalo (Pedro, Diego y Rodrigo), pero, en el lance final con el tercero, se sale del palenque, con lo que, según lo pactado, debía darse fin a la lid. Se suceden las exclamaciones de don Diego por continuar la batalla y, de forma paralela, de Arias Gonzalo por vengar la muerte de sus tres hijos, y de doña Urraca para evitar que su consejero siga en su empeño. El Juez de Zamora reitera que don Diego no puede seguir luchando por haber salido del palenque, y que lo que fuere debía ser determinado por los jueces. El Cid interviene enviando a don Diego al real y a Arias Gonzalo a Zamora, y manifiesta que se hará justicia (vv. 1061-68). De nuevo reiteran sus quejas ambos contendientes por no poder seguir el reto.

En la *Jornada IV*, el Cid comunica a los jueces de campo de Castilla y de Zamora su decisión y les pide su parecer. El Juez de Zamora responde que su opinión será la segunda después de la de don Rodrigo, quien, de acuerdo con la ley existente en España, dice que, al salir del palenque don Diego, Zamora debe quedar libre de la traición de Vellido (vv. 1105-1112). El juez de Zamora expresa que, al haber salido don Diego del palenque, los zamoranos deben quedar libres del reto y su nobleza restaurada (vv. 1113-1116).

Continuando con los paralelismos, el combate físico mantenido entre castellanos y zamoranos se reproducirá desde la vertiente dialéctica; así vemos cómo el Juez de Zamora y el Conde de Cabra disputan para ver quiénes deben considerarse vencedores a partir de lo sucedido. De esta forma, el conflicto se dirime desde una doble vertiente: en primer lugar, desde la fuerza (el reto) y, en segundo lugar, desde la razón y la justicia. Así vemos, cómo la vieja diatriba que culpabilizaba a ambos se reproduce, pues, para el Juez de Zamora, ha perdido don Diego al salirse del palenque (vv. 1137-1138), y, para el Conde de Cabra, el vencedor es el primo del rey, ya que mató a sus adversarios y salió del palenque no por su culpa sino porque hirieron a su caballo que, en su carrera, rebasó los límites (vv. 1141-1148), y añade, argumentando la culpabilidad de los zamoranos, que acogieron al traidor Vellido Dolfos. El Juez de Zamora responde que entró por culpa de un guarda, pero que está detenido en la cárcel. La disputa dialéctica se eleva de tono hasta el punto de llegar a convertirse casi en una pelea física (vv. 1163-1164).

El Cid apacigua los ánimos de don Diego, que se había ofrecido a continuar el reto, y de los jueces, y, apelando a la razón y a la justicia, resuelve el conflicto proponiendo como solución que se considere vencedor del reto a don Diego, pero que Zamora sea liberada y restaure su nobleza (vv. 1227-1228); así lo aceptaron todos y lo juraron, en representación, los dos contendientes Arias Gonzalo y don Diego Ordóñez (vv. 1269-1276).

Como hemos tenido oportunidad de observar, la obra está construida con una lógica interna bastante coherente y nuestro dramaturgo ha cerrado y resuelto prácticamente todos los conflictos planteados. Así, vemos cómo la ambición del rey don Sancho y su actuación tiránica se vio paralizada con su muerte, que resultó tan indigna como su propósito e incumplimiento de la promesa y voluntad de su padre, pues murió, mientras hacía una

necesidad y a manos de un traidor. De esta forma, se materializaban las súplicas de doña Urraca (Arias Gonzalo y del Cid) de que la actitud del rey no quedara impune, pues sólo la justicia divina podía vencer semejante poder. Sin embargo, no se plasma la ejecución de la justicia divina en nuestra obra, como sí se ve en *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro⁹⁰. Posiblemente sea este problema de la validez del tiranicidio como solución a la actitud despótica del rey el más importante de la comedia y, sin embargo, queda sin respuesta ya que se elude el debate en torno al tema, y la acción dramática se centra en la resolución de otro gran conflicto planteado, el reto.

Pero el tiranicidio no podía quedar sin castigo, y de esta forma se produce el apresamiento de Vellido Dolfos, cuya actuación tampoco fue dignificada por la historia, y el reto a Zamora, su ciudad, y objetivo del rey don Sancho. Don Diego Ordóñez, primo del rey parece querer continuar la voluntad de don Sancho, y asume personalmente el reto. El paralelismo se observa de inmediato cuando le responde Arias Gonzalo. Pero de ese duelo físico se deriva otro problema porque no queda claro quién ha sido el vencedor. Surge otra disputa, esta vez dialéctica, entre los jueces de campo de ambos bandos para resolver el conflicto, pero tampoco se ponen de acuerdo. La solución debía venir de alguien que, como el Cid, ha sabido permanecer neutral y demostrarlo con su actitud a lo largo de todo el conflicto. Así, vemos cómo, en primer lugar, el dramaturgo sitúa la solución en la continuidad histórica marcada por el rey don Fernando, desaprobando la pretensión de su hijo don Sancho y respetando a su venerada doña

⁹⁰ En efecto, en la obra del valenciano, Bellido, al invocar a la divinidad, reconoce: “Esforçad mi coraçón, / pues castigáys con mi mano” (vv. 1089-90); y el propio rey don Sancho termina admitiendo: “¡Ay, traidor! / Mas es tan justo el castigo / como tu mano traidora” (vv. 1094-96).

Urraca; el segundo conflicto que se había generado debía tener su lógica y salomónica respuesta, pues, de acuerdo con la fuerza desplegada por don Diego Ordóñez en el reto, él debía ser el ganador, pero su voluntad no podía cumplirse al haberse salido de los límites del palenque, con lo que Zamora debía ser liberada y restaurado su honor, dando así respuesta a su abanderado Arias Gonzalo. Desde esta misma perspectiva, hemos podido observar cómo la razón y la justicia se han impuesto sobre la fuerza en todas las ocasiones (sobre el rey don Sancho), y también que no eran válidas las soluciones individuales (la de Vellido Dolfos, Diego Ordóñez y Arias Gonzalo) ni tampoco las partidarias (la de los jueces zamoranos y castellanos)⁹¹.

En resumen, la solución del conflicto planteado debía emanar de un personaje que se situara en la misma línea de legitimidad histórica, pues a don Fernando debía su fidelidad antes que a nadie. Desde este inicio se garantizaba su neutralidad frente a don Sancho y doña Urraca. Asume el conflicto interno de tener

⁹¹ A. Montaner nos resume el planteamiento teórico del cerco de Zamora: "Así pues, se tiene por un lado un rey que se excede presuntamente en sus funciones y, por otro, un pueblo que no puede soportar la opresión: esto conduce al tiranicidio. Ahora bien, éste, desde la perspectiva del poder, es un mero regicidio injusto, por lo que se da una traición que hay que castigar; pero, al pretenderlo, se extiende la culpa de un individuo a toda una comunidad, lo que es contra derecho. El resultado final de esta confrontación, al dar por vencedor a don Diego, pero por libre a Zamora, implica un prevailecimiento de la medida, un equilibrio entre los polos Poder/Súbditos, Estado/Sociedad, Soberano/Pueblo: desde el punto de vista estricto de la resolución jurídica, la victoria de don Diego implica que hubo traición, es decir, que el tiranicidio no se contempla como justo, sino como alevoso (por lo que el monarca puede protegerse de los ataques del pueblo), y la exención de Zamora supone que tampoco el Estado puede extralimitarse en sus funciones, y ha de ajustarse al marco de la ley, al menos de la natural (...). De este modo, el problema se resuelve *de iure* mediante la salvaguardia de ambas integridades: la del príncipe, que puede condenar como traidor al regicida, y la de los súbditos, que ven reconocida su inocencia, es decir, que ponen coto a los excesos del poder", *ibidem*, pp. 36-37.

que obedecer a su rey, con el que no está de acuerdo, y de respetar a doña Urraca a la que también debía fidelidad. Al ser asesinado el rey don Sancho, es el Cid quien se encarga de que se haga justicia contra el asesino. Surge un nuevo problema a raíz de la fórmula adoptada que también él resuelve de acuerdo con el derecho y la razón, proclamando a uno, que simboliza a Castilla, ganador del reto, y a Zamora, la ciudad retada, liberada y restaurada en su honor.

Personajes

Como habíamos señalado más arriba, en esta obra podemos apreciar cómo los personajes históricos que nos presenta nuestro dramaturgo adolecen, por lo general, de ser unos caracteres bastante simples, carentes de intimidad, pues apenas nos comunican sus pensamientos o sentimientos, reduciendo su personalidad a su aspecto externo, a su acción. La urgencia de que el contenido, su mensaje doctrinal fuera nítido parecía exigir que los personajes quedaran definidos exclusivamente por su valor simbólico. De esta forma, más que personajes legendarios e históricos inspirados y nutridos por las crónicas y la tradición romanceril, delante de nosotros desfilan unas máscaras que han asumido una genérica e impersonal caracterización susceptible de ser simplificada de manera simbólica.

Así, en nuestra pieza teatral, vemos cómo el rey *don Sancho*, quedaría reflejado como un personaje desequilibrado por su obsesión de conquistar Zamora, para lo que está dispuesto a recurrir a cualquier método; su obsesión y codicia por dominarlo todo y por tener más poder le hace actuar de forma apasionada, instintiva, irreflexiva, pretendiendo someter todo por la fuerza absolutamente al margen del dictado de la justicia y de la razón.

Desde la perspectiva ética que nos propone el dramaturgo, esta actuación debía terminar con el debido castigo que, en este caso, se traduce en el tiranicidio. Así, pues, el retrato de don Sancho se configuraría con los perfiles de un ser apasionado, ambicioso, irreflexivo, injusto, soberbio y cruel, características que condenan su tiranía, y que se mantienen desde su primera aparición en escena hasta su malogrado final. Así, para doña Urraca queda como “ciego, tirano y avaro” (v. 206); y Vellido Dolfos exclama: “¡Limpiemos de tal monstruo nuestra España!” (v. 249); el Cid, al pedir inútilmente a su rey que rectifique su actitud, subraya algunos rasgos definidores de su personalidad: “no es justo”, “inhumano”, “crudo pecho”, “soberbio” (vv. 349-370). El propio don Sancho nos refleja los rasgos esenciales de su persona:

Querría, pues ves esto, que al momento
volvieses a Zamora, y de mi parte
a doña Urraca digas que yo intento
administrar el gran furor de Marte,
si luego, sin ningún impedimento,
no fija en su alto alcázar mi estandarte.
Con muerte horrible asaltaré su muro,
y a nadie exentará el castigo duro.
(vv. 43-50)

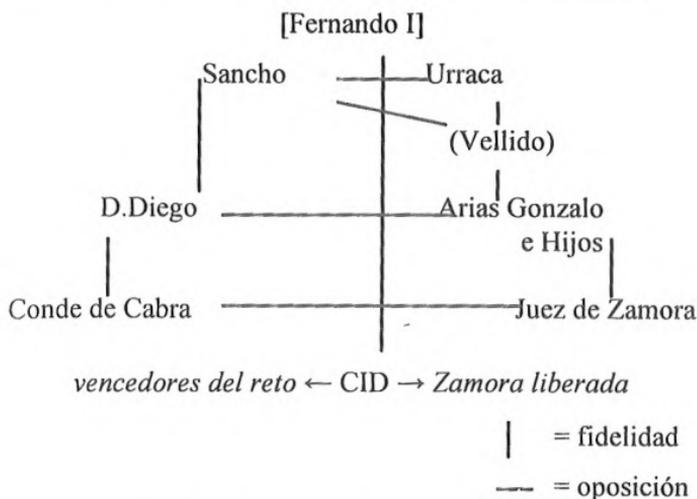
El *Cid* se nos muestra fiel, prudente, juicioso y coherente, y simboliza el conflicto entre la obligación de obedecer a su rey y su propio pensamiento que desapruueba las pretensiones y métodos de su señor. El Cid refleja, pues, una dicotomía de importante calado en la comedia política e histórica de los Siglos de Oro: la fidelidad ciega al monarca frente a la libertad individual de seguir el dictado de la propia conciencia. Una dualidad que se inclina siempre a favor del primer término, puesto que el Cid mantiene siempre su fidelidad al rey: “haz lo que gusto te diere / suceda cual sucediere, / sea justo o sin razón” (vv. 386-388). Una fidelidad que, no obstante, no es ciega, puesto que el Cid se per-

mite aconsejar al rey que desista de su empeño de destruir Zamora, e incluso le expresa su indisponibilidad para tal fin y su voluntad de ser neutral:

Pero quiérote avisar
que, aunque no podré dejarte,
tampoco podré ayudarte
ni contra Zamora estar;
que a tu padre lo juré
y, habiendo jurado tal,
por fuerza he de estar neutral
cumpliendo mi dada fe.

(vv. 389-396).

La actuación del Cid coincide con la de un leal servidor, pero no con la de un súbdito que se identifica plenamente con el código de valores y las pretensiones de su monarca. De hecho, parece más un árbitro, un juez supremo que pretende sobre todo impartir justicia, pues encarna la figura del mediador entre los participantes en los distintos conflictos planteados: Sancho-Urraca, Sancho-Vellido, Diego Ordóñez-Arias Gonzalo, Diego Ordóñez-Hijos de Arias Gonzalo, Jueces de Castilla-Jueces de Zamora. Se trata, por lo tanto, de una figura omnipresente a lo largo de la obra y, más concretamente, en los distintos momentos en que se resuelven los diversos conflictos planteados. Don Rodrigo representa la razón y la prudencia, la medida y el justo equilibrio, frente a su rey y frente a don Diego Ordóñez y Vellido Dolfos. Esta cualidad permite, pues, a don Rodrigo mantenerse en el fiel de la balanza, pues se muestra leal a su rey, a pesar de sus tropelías, y respetuoso vasallo de la hermana (“enemiga”) de su rey, a la que llama “mi señora”, y al mismo tiempo interceder y proponer la derecha solución a los distintos contenciosos librados en la obra.



Doña Urraca refleja una interesante mezcla entre su función política y su sentimiento o afectividad personal; así la vemos con un ánimo vigoroso y rotundo, decidida a defender por la fuerza, si fuera necesaria, la libertad de su patria, actitud que es la base de su teatralidad: “No se la pienso entregar, / sino morir en Zamora” (vv. 197-198); pero, ese carácter fuerte no impide que también veamos su rostro más delicado y sensible al querer proteger a su consejero Arias Gonzalo:

Ablándete mi pasión
y oblíguete mi tormento.
Si nada puede mi ruego
contigo, con quien me escudo,
llévame a mí por escudo,
en que hiera el cruel don Diego.

No me desampares, padre,
si de ti me veo dejar
¿a quién me podré arrimar
huérfana de padre y madre?

(vv. 1038-1048)

Vellido Dolfos, *Diego Ordóñez* y *Arias Gonzalo* también tienen una clara funcionalidad en la obra, y una evidente significación doctrinal, puesto que representan la inviabilidad de las soluciones individuales a los problemas colectivos. Las actuaciones de Vellido Dolfos y de don Diego reflejan una notable soberbia, fruto de sus apasionados caracteres, que necesariamente debía quedar sometida a la justicia poética; de hecho, los dos terminan padeciendo un severo castigo final⁹². Vellido Dolfos, desde una doble y contradictoria perspectiva, bien sea castellana o zamorana, puede ser valorado como traidor cobarde o heroico, y él mismo nos muestra esa doble condición natural de pretender conseguir, gracias a su tiranicidio, por un lado, la liberación de Zamora y, por otro, consecución de fama propia: “¿por dónde adquiriré que sea cantada / con claras alabanzas mi memoria, / y de gentes en gentes celebrada? / ¿Por dónde triunfaré con igual gloria / que Camilo en librar del enemigo / la patria consiguiendo su victoria?” (vv. 237-242). Su actuación termina por repercutir en el cerco de su patria, y con él en la cárcel, y sin el reconocimiento que esperaba, pues su nombre adquirió gran fama, pero como traidor. Diego Ordóñez, a pesar de asumir personalmente la venganza de su primo y de matar a tres adversarios, termina perdiendo el reto al salirse del palenque. Y Arias Gonzalo, que sería el personaje paralelo a Diego Ordóñez, también encarna personalmente la defensa de Zamora y, aunque sale victorioso del combate establecido, termina perdiendo a sus tres hijos. Así, pues, la caracterización de los personajes nos ofrece otro paralelismo, pues, si el rey don Sancho y don Diego Ordóñez nos han sido presentados como apasionados, y son, además más jóvenes (recordemos que Arias Gonzalo había dicho de don Diego que tenía “pasión y poco seso”, v. 662), don Rodrigo y Arias Gonzalo, que son más viejos

⁹² Véase C. Guerrieri Crocetti, *Juan de la Cueva...*, *op. cit.*, p. 590.

(de hecho, según se afirma en el v. 104, el Cid crió a doña Urraca, y su consejero, como leemos en el v. 781, peinaba canas), reflejan, por el contrario, la prudencia como su rasgo más característico.

La galería de los personajes más significativos de la pieza teatral se circunscribe, además, a los tres papeles más importantes a los que se adscriben las figuras históricas del teatro de Cueva. Así, podemos ver, por una parte, al rey, representado por don Sancho y doña Urraca, que son los personajes de condición social más elevada y son causantes directos del planteamiento escénico (la toma y la resistencia, respectivamente, de Zamora); en segundo lugar, observamos cómo Vellido Dolfos representa el papel de traidor; en cierto sentido, el rey don Sancho también actúa como un traidor al incumplir la palabra prometida a su padre y traicionar a su hermana; en último lugar, el papel del libertador o el de consejero está representado por el Cid, cuya actitud resulta vital para la solución razonada y justa del conflicto planteado.

Métrica y acción dramática

Sin duda, el rasgo más destacado de la métrica que nos ofrece Cueva en su dramaturgia es la polimetría. Como dijimos más arriba, nuestro dramaturgo mostró cierta preocupación por establecer alguna relación entre la acción, el planteamiento, el personaje y el metro que debía corresponderse en dichas circunstancias. Aunque es cierto que dicha correspondencia sería tipificada por Lope de Vega en su *Arte nuevo*, y que semejante correlación no fue seguida a pies juntillas ni siquiera por el propio Fénix, nuestro autor mostró, de algún modo, una tímida preocupación por relacionar la situación planteada con el metro empleado. Por ello, ofrecemos el siguiente esquema que nos revela la acción y su correspondiente metro:

JORNADA I

1-26 (26 vv.) *Estancias*. El Rey don Sancho confiesa su pretensión de conseguir Zamora.

27-74 (48 vv.) *Octavas*. El Rey pide al Cid que comunique sus intenciones a Doña Urraca. El Cid relata los precedentes históricos del conflicto, y se muestra contrario a la ambición.

75-218 (144 vv.) *Dobles redondillas*. El Cid ante el muro de Zamora. Comunica su embajada real a Doña Urraca y Arias Gonzalo.

219-252 (34 vv.) *Tercetos*. Vellido Dolfos declara sus intenciones regicidas para liberar Zamora y para la obtención de fama personal.

253-284 (32vv.) *Octavas*. Dialogan Vellido Dolfos y el Rey: el primero promete ayudarle en su proyecto ambicioso y éste recompensarlo.

285-500 (216 vv.) *Dobles redondillas*. El Guarda del muro advierte al rey de la traición de Vellido. Se consuma el tiranicidio. El Cid invoca la venganza divina y reclama justicia.

JORNADA II

501-580 (80 vv.) *Octavas*. El Concejo de Castilla ha decidido retar al pueblo de Zamora para vengar a su Rey.

581-708 (128 vv.) *Dobles redondillas*. Don Diego Ordóñez reta a los zamoranos, personificándolo en Arias Gonzalo.

 JORNADA III

709-780 (72 vv.) *Octavas*. Se pactan las condiciones del reto y se acepta el arbitraje del Cid.

781-852 (72 vv.) *Dobles redondillas*. Doña Urraca intenta convencer a Arias Gonzalo para que no combata él contra D. Diego.

853-884 (32 vv.) *Octavas*. Prolegómenos del reto.

885-1060 (176 vv.) *Dobles redondillas*. D. Diego vence mortalmente a tres hijos de Arias Gonzalo contra los que, de forma individual y sucesiva, se ha enfrentado en el palenque, de donde se ha salido, dando fin al reto.

1061-1076 (16 vv.) *Octavas*. El Cid pacifica a los contendientes y envía a D. Diego al real y a Arias Gonzalo a Zamora.

JORNADA IV

1077-1284 (208 vv.) *Octavas*. Disputa de los jueces zamoranos y castellanos para resolver el conflicto. El Cid propone como solución, aceptada por todos, que se considere vencedor a D. Diego y que Zamora sea liberada y recupere su honor.

De manera resumida, podemos observar cómo quedaría el cuadro sinóptico de los cauces estróficos empleados por Juan de la Cueva en su *Comedia de la muerte del Rey don Sancho*, especificando el número de versos y sus correspondientes porcentajes:

DOBLES REDONDILLAS:	736 vv.	57.32%	92 estrs.
OCTAVAS REALES:	488 vv.	38.00%	61 estrs.
TERCETOS:	34 vv.	2.64%	11 estrs.
ESTANCIAS:	26 vv.	2.02%	2 estrs.

Como hemos dicho anteriormente, no podemos extraer ninguna conclusión generalizadora acerca del uso de los distintos cauces estróficos en relación con la acción y los personajes que los emplean. Ahora bien, sí puede afirmarse, en acertada correspondencia con lo dicho en esta "Introducción", que nuestro dramaturgo emplea la doble redondilla con más frecuencia que el resto de los cauces estróficos, lo que repercute en una mayor agilidad y dinamismo escénico; de hecho, así vemos cómo el dramaturgo la emplea en los momentos de más acción que requieren un metro más breve y, como, por ejemplo, sucede en el cuadro que nos muestra el tiranicidio cometido por Vellido Dolfos (vv. 285-500), o en el cuadro escénico del reto de Don Diego Ordóñez desde el palenque (vv. 885-1060). Sin embargo, también se aprecia un uso ciertamente abusivo de la octava real, pues el dramaturgo la usa en un 38% de todas las estrofas utilizadas, lo que representa un porcentaje ciertamente muy elevado, que repercute en un desarrollo escénico poco dinámico, que se convierte en un ritmo en *tempo lento*, pesado, un discurso rimbombante y campanudo, y reiterativo hasta el aburrimiento, como sucede, por ejemplo, en la última jornada en la que sólo emplea este cauce estrófico, y en la que se aprecia, una vez más, la adscripción de Cueva a una estética, en la que predominan los largos y pausados parlamentos de endecasílabos, tan distante aún de la agilidad y dinamismo que mostraba la comedia nueva. El uso del terceto y de la estancia es tan reducido en esta obra que apenas cumple un mero papel testimonial; aunque se aprecia que recurre a su empleo para los monólogos del rey (en estancias, vv. 1-26) y de Vellido Dolfos (en tercetos, vv. 219-252), en los que comunican sus íntimas pretensiones, que, a la postre, resultarán de capital importancia para el desarrollo posterior de la acción dramática: la toma de Zamora y el tiranicidio, respectivamente; de ahí la importancia que adquieren, desde esta perspectiva, el uso de ambos cauces estróficos que formalmente subrayan el interés de dichas escenas.

COMEDIA DEL DEGOLLADO

El tema planteado en la obra halla su origen en la tradición de cautiverios costeros entre moros y cristianos y, de un modo más concreto, podemos hablar de un cuento incluido por Giambattista Fulgosio en sus *Factorum dictorumque memorabilium libri IX*⁹³, y que había recogido, a su vez, Pero Mexía en su *Silva de varia lección*⁹⁴. Nuestro dramaturgo aprovecha, pues, los elementos esenciales del cuento: una doncella secuestrada por los moros, cuando su amante se hallaba cerca. Una vez que éste se entera de lo ocurrido, se deja atrapar (no arrojándose al mar como hicieron los héroes de Fulgosio y Mexía, sino que se había quedado echado en la costa) para seguir de cerca la misma suerte de su dama. Al margen de lo episódico, el destino y el desenlace de los protagonistas es muy parecido en Cueva y en Mexía, pues en ambos casos, el Príncipe moro -o el Rey-, admirado por el he-

⁹³ Véase G. Fulgosio, *Factorum dictorumque memorabilium libri IX*, libro IV, cap. VI ("De coniugali charitate"), fol. 144v. de la edición de París, P. Iusto Gaillardo Campano, 1578. (Citamos por D. Alonso; véase, n. 98).

⁹⁴ La anécdota que recoge Mexía, para ejemplificar las excelencias del amor y la concordia matrimonial, dice así: "Entre estos exemplos antiguos, bien merescer ser contado el de un labrador natural del reyno de Nápoles, por ser muy notable, el qual Baptista Fulgoso escribe. Fue que, andando un pobre [hombre] cerca de la mar en su labor, acaso andava su muger algo apartada dél y, de una fusta de moros que andava a hazer salto, fue tomada y metida en la mar. Desde a poco, como el labrador no halló a su muger do la avía dexado y vido la fusta allí cerca, luego fue conocido y visto por él que su muger era captiva. Pues, queriendo antes ser captivo con su muger que bivar libre sin ella, se echó a nado a la mar, dando boces al capitán de la fusta, diciendo que lo tomassen a él, pues llevavan a su muger; y así fue rescebido en la galera con grande admiración de todos y con lágrimas de su muger. Y, como después fue llevado al rey de Túnez, de do era la fusta, y contado el caso cómo passava, movido el rey de compassión del marido, que tanto quiso a su muger que aventuró la vida y libertad por sólo serle compañero en la desventura sin tener fin a otro remedio alguno, les hizo dar la libertad a ambos y los embió libres a su tierra", *Silva de varia lección*, ed. A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989, p. 629.

roísmo del amante, deja en libertad a los enamorados. Si en la *Silva*, el motivo que suscita la generosidad real es la acción heroica del marido al dejarse capturar por no separarse de su esposa; en la *Comedia del degollado* resultan definitivos no sólo el voluntario cautiverio del amante y las penas sufridas con tal de estar con su amada, sino también el comportamiento y los valores dignos de un caballero que ha mostrado en todo momento Arnelo y que eran conocidos por el Príncipe, como, por ejemplo, la generosidad practicada con el moro Chichivalí cuando era su prisionero, o su determinación a que Celia, para cumplir su palabra corresponda al Príncipe prefiriendo él la muerte antes de verla en otros brazos. Pero Cueva transforma o innova según sus necesidades dramáticas con el fin de crear una comedia amorosa, de ahí que los esposos sean cambiados por amantes o prometidos que, en vez de ser campesinos, son nobles, capitán y dama, y que actúan como tales y, del mismo modo, también los moros son nobles, como Chichivalí, quien cumple su palabra prometida de pagar el rescate o, como el Príncipe, que demuestra capacidad para ser generoso.

Así, pues, parece claro -como ha subrayado D. Alonso⁹⁵- que nuestro autor tomó la *Silva* de Mexía como un elemento básico para la creación de su comedia. Otro problema distinto será el influjo y las coincidencias que pueden establecerse entre nuestra obra y la más tardía pieza cervantina *Los baños de Argel*, o *El grao de Valencia* de Lope de Vega. También resulta muy probable que Cueva tuviera en cuenta *El Abencerraje*, pues nuestra obra teatral mantiene ciertas semejanzas con el anónimo relato, sobre

⁹⁵ Véase D. Alonso, "Una fuente de *Los baños de Argel*", *RFE*, XIV, 3 (1927), pp. 275-282; "*Los baños de Argel* y *La comedia del degollado*", *RFE*, XXIV, 2 (1937), pp. 213-217; "Maraña de hilos. (Un tema de cautiverio entre Fulgoso, Pero Mexía, Bandello, Juan de la Cueva y Cervantes)", en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglos*, Madrid, Gredos, 1968², pp. 29-42.

todo en relación con el planteamiento del tema de la generosidad. En efecto, en *El Abencerraje* el caso de la generosidad hacia el enemigo cautivo es un tema de capital importancia y pudo servir de modelo de inspiración para el tratamiento que hace Cueva en su comedia, pues la actuación generosa y liberal de Arnaldo para con su prisionero Chichivalí, al que ofrece su amistad e incluso lo deja en libertad con la sola promesa de que regresará a pagar el rescate y, más tarde, la del Príncipe, quien deja en libertad a los enamorados tras renunciar a cobrar el tributo amoroso que le debía Celia.⁹⁶

Argumento y desarrollo de la obra

En la *Jornada I* el capitán Arnaldo hablando con su Criado elogia la bizarría y el valor del capitán moro Chichivalí, su ímpetu y resistencia demostrados en el combate que libró con él, y justifica su alabanza porque, al subrayar la gloria del vencido, ensalza más aún su propia victoria (vv. 13-16). Arnaldo pregunta a su Criado si actuó correctamente al dejar en libertad al moro, a lo que le responde que no hizo bien: “has errado / de haberle dado

⁹⁶ Véase *El Abencerraje (Novela y Romancero)*, ed. F. López Estrada, Madrid, Cátedra, 1983³, y más concretamente su “Introducción”, pp. 28-33, donde señala algunos posibles precedentes, sobre todo italianos, del tema de la generosidad. En este sentido, resultan interesantes las palabras de R.F. Glenn al sugerir que el cuarto relato de las *Questioni d'amore* de Boccaccio también recrea el tema de la magnanimidad, de la misma forma que diferentes trabajos de G. Cintio; *Juan de la Cueva, op. cit.*, pp. 92-93. Por otra parte, Crawford había señalado algunas coincidencias de nuestra obra, sobre todo por el tratamiento del caso de la generosidad, con una novela de Giraldí Cintio, titulada *Epittia*, incluida en *Gli Hecatommithi*, y también señala paralelismos con *Historye of Promos and Cassandra*, de Whetstone, y con *Measure for Measure*, de Shakespeare; véase su “A sixteenth-century Spanish analogue of *Measure for measure*”, *MLN*, XXXV, 6 (1920), pp. 330-334, y *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1968, p. 169.

libertad a un moro, / en que no le guardaste a Dios decoro” (vv. 30-32). Contesta Arnaldo que no entiende en qué razón se funda su Criado para opinar así, pues en la guerra es común que los moros liberen a los cristianos y viceversa. Responde el Criado que está bien que lo libertara por dinero, pero que desconfía que lo pueda hacer el moro, y se burla de esa posibilidad imitando su lenguaje (v. 56). La alegación de Arnaldo aludía a la caballerosidad de su contrincante, pues “aunque es moro, es caballero” (v. 53). Ante las exclamaciones del capitán por la desconfianza de su Criado, éste le responde en tono satírico con el siguiente juego de palabras: “no aoje ese pagano / porque no muera de ojo nuestra paga” (vv. 61-62).

Arnaldo pregunta a su Criado qué ha preparado para el banquete que quiere ofrecer a las damas, y si dio su recado a Celia. El Criado le contesta que vio a su dama y, tras describirla de acuerdo con los tópicos petrarquistas de la *descriptio* femenina (vv. 77-88), dio su mensaje, a lo que ella contestó que iría con otras damas. El Criado le aconseja que, en ese caso, le conviene admirarlas con muestras de su generosidad, a lo que asiente su señor “pues el gasto en casos de honra es muy suave” (v. 108).

El Criado, adoptando un lenguaje elevado, pregunta a su señor cómo es posible que esté contento sin su amada Celia. Arnaldo confiesa sus sentimientos -de manera similar a la conversación entre Calisto y su criado en el primer auto de la *Celestina*, aunque invirtiendo los papeles, pues es el señor el que dice a su criado que está muy filósofo (vv. 113-118)-, siguiendo muy de cerca los tópicos de la filosofía del amor cortés. El Criado siente satisfecha su curiosidad y subraya la “constante firmeza” de su señor (v. 131). Arnaldo pide a su Criado que ultime los detalles y que deje preparado un batel con sus remos y remeros dispuestos.

El capitán moro Chichivalí cuenta al también capitán Pali que su experiencia cuando fue hecho prisionero por Arnaldo,

cómo fue tratado tan bien que hasta le dio su amistad (v. 185), y que siempre lo acompañaba, y que un día que conoció a Celia se enamoró perdidamente. Chichivalí reconoce que traspasó la amistad al no ser fiel a Arnaldo, pero que su fidelidad sólo la debe, desde entonces, a Celia (vv. 197-200), e incluso se haría cristiano por seguir a esa dama (vv. 200-208) -recordándonos de nuevo la conversación de la *Celestina* en la que Calisto había convertido a su Melibea en su único dios y creencia. La pasión de Chichivalí llega al extremo de querer secuestrar a Celia ahora aprovechando que va a pagar el rescate (vv. 221-222). Chichivalí le expone su plan, según el cual, Palique se disfrazará de cristiano para poder espiar a Celia (vv. 229-232), y llevarla hasta su barco en el que habrá esperando dos moros igualmente disfrazados de cristianos y, mientras tanto, él irá, acompañado de un moro, a pagar su rescate.

Celia siente celos al saber que Arnaldo está con unas damas en su huerta, y quiere saber lo que ocurre. Así, se propone disfrazarse de paje para tener noticia personalmente (vv. 305-320), y poder quedar tranquila.

Arnaldo se muestra contento con la preparación realizada por su Criado, pues fue un banquete abundante y bien guisado, aunque lamenta la ausencia de su amada, lo que teme sea un mal presagio (vv. 345-352). En ese instante, lo interrumpe su Criado que pide a su señor que prepare las armas porque ve acercarse dos moros. Arnaldo reconoce las insignias y le dice que es Chichivalí que viene a pagar el rescate (vv. 377-380). El capitán moro se presenta dispuesto a cumplir su palabra (vv. 389-392). Arnaldo le contesta que ha cumplido “con la fe de caballero” (vv. 400-404), y le invita a holgar ese día. Chichivalí declina la invitación so pretexto de ver alterados a los cristianos. Se despiden, y Arnaldo comenta a su Criado, que se había mostrado escéptico, cómo el moro había cumplido su palabra (vv. 421-424).

La Criada de Celia acude vociferando hasta Arnaldo para decirle que su señora ha sido secuestrada, y le cuenta cómo ha sucedido. Arnaldo se lamenta por el rapto de su amada Celia y profiere quejas contra los moros al tiempo que expresa su deseo de estar junto a su dama (vv. 521-528). Pide a su Criado que anuncie en Vélez que busquen a otro capitán, y manifiesta su deseo de dejarse capturar. Aparece Palique con sus soldados y lo apresan.

En la *Jornada II*, el Rey de los moros, que se siente cansado y viejo y nota próxima su muerte, hace pública su decisión de ceder el trono a su hijo el Príncipe, a quien le recuerda la fama y la gloria de sus predecesores. El Príncipe se muestra contento y dispuesto a seguir con la política de “echar al mundo todo yugo duro” (v. 596).

Chichivalí se presenta ante su Rey y le muestra su botín, que no es otro que Celia, todavía disfrazada de paje, y le dice que la escogió para su servicio. También Palique le muestra a su prisionero, Arnaldo. El Rey, al ver tan escaso botín, irónicamente felicita a sus dos capitanes (vv. 641-644). Chichivalí reconoce a Arnaldo y supone que éste se dejó atrapar para estar junto a Celia, con lo que intentará que el Rey lo libere para tener así el camino libre y poder conseguir a Celia (vv. 653-656). De forma hipócrita, Chichivalí habla con Arnaldo y finge corresponder el trato que él le dispensó. Chichivalí se dirige al Rey y le cuenta cómo actuó el cristiano con él y que, en justa correspondencia, pide su libertad, a lo que asiente el Rey (vv. 681-684). Arnaldo agradece su decisión, pero le pide que, en su lugar, deje libre a su hermano, refiriéndose a Celia (vv. 697-700). Interviene Chichivalí en sentido contrario, manifestando que esa pretensión resultaría excesiva, con lo que el Rey concede su liberación.

El Príncipe habla con Arnaldo y le pregunta por su hermano, cuáles son sus extraordinarias cualidades, habida cuenta

de que él está dispuesto a tan gran sacrificio. Arnaldo le contesta y le pide ver a su hermano, lo que concede el Príncipe.

Chichivalí, bajo la promesa de guardar silencio, cuenta al Príncipe la verdad de todo lo sucedido: que el paje es una dama, la prometida de Arnaldo, quien le ofreció su amistad durante su cautiverio, etc. Oída la historia, el Príncipe maldice al capitán moro por su traición y por haber transgredido la fe de su religión (vv. 801-808), y lo expulsa. Sin embargo, el Príncipe termina confesando que también él se ha enamorado de Celia, y que la desea (vv. 821-824 y 837-840).

Arnaldo y Celia se ven y lamentan su situación. El amante le aconseja seguir disfrazada y le dice cómo debe actuar, y la amada se muestra conforme. Tras confesarse su amor y fidelidad, se despiden (vv. 905-915).

El Príncipe habla con Arnaldo y le pregunta por las excelentes cualidades que debe tener su hermano para quererlo tanto (vv. 929-930). Arnaldo le contesta que basta con ser su hermano para amarlo, pero que, además, es gentil y excelente músico (vv. 933-936). El Príncipe, que ha seguido la ficción de creerse la estratagema de Arnaldo, acuerda dar un concierto en el que cante Celia.

En la *Jornada III*, vemos al Príncipe apelando al amor y quejándose de su dolor e imposibilidad de tener a Celia, y termina confesando que, si ella no accediera a sus deseos, recurriría a la fuerza (vv. 993-997). El Príncipe pide a Celia que cante, como se había acordado, y ella, aunque reconoce que no se encuentra bien, canta. Ambos dialogan manteniendo el enredo derivado del disfraz: el Príncipe le dice que está enamorado de una dama cuyas características coinciden con las de Celia (vv. 1080-1101), y le propone invertir sus respectivos papeles, de manera que ella sea la Princesa y él su cautivo criado. Ella acepta las condiciones y

pasan un rato: el uno insinuándose y la otra esquivándolo. El Príncipe, en un momento determinado, quiere terminar la ficción y dejar en claro que la ama (vv. 1180-1191), pero Celia continúa como si se tratase de un juego.

Chichivalí se lamenta por estar alejado de Celia (vv. 1220-1247). En ese instante aparece la dama manifestando que el capitán moro debió de confesar su secreto al Príncipe, y se queja porque no sabe cómo defenderse de su acoso. Al verla, Chichivalí se postula como su enamorado y, en su loca pasión, incluso se muestra dispuesto a usar la fuerza (vv. 1288-1295). Celia, lejos de dejarse avasallar y cambiar de actitud, se muestra cada vez más convencida de su postura y fidelidad hacia su enamorado, con lo que está dispuesta, como una orgullosa defensa y prueba de su honor, a morir resistiéndose (vv. 1295-1298). Chichivalí le cuenta que la secuestró por su amor y que por ella está dispuesto a renegar de ser moro y dejar de creer en su dios (vv. 1308-1311), e intenta forzarla. En ese instante aparece Arnaldo, quien, al impedir el propósito del moro, lo mata. Ante la Justicia, que pretende detener al culpable de la muerte de Chichivalí, Arnaldo y Celia se autoinculpan (vv. 1380-1381).

Al entrar el Príncipe, la Justicia cuenta lo ocurrido y dice que, fundándose “en buen derecho”, deben pagar ambos (v. 1419). El Príncipe, que quiere aprovechar la ocasión para quitar de enmedio a Arnaldo, cuenta que Celia no ha podido ser la autora pues acaba de estar con él, por lo que debe apresar a Arnaldo. El Príncipe se queda solo con Celia y procura su amor; Celia, para evitarlo, le recuerda que todavía está bajo sus órdenes, y le manda que se retire porque está cansada.

En la *Jornada IV*, el Príncipe apostrofa al dios Amor y le muestra sus quejas por dejarlo sufrir y no permitirle acceder a Celia. Por su parte, Palique se lamenta en solitario de que quieran ajusticiar, de forma arbitraria e injusta, a Arnaldo, de quien hace

un gran elogio por su valor y capacidad militar y por haber actuado correctamente con Chichivalí. Al ver al Príncipe, le pide que interceda por él. Celia también pide al Príncipe que ayude a su amado. El Príncipe le dice que le ayudará y manda a Palique a buscar al Alcaide. Al llegar éste, el Príncipe le ordena que vaya a donde está el Rey y que regrese para contarle cuál es su disposición sobre este asunto.

Mientras tanto, el Príncipe confiesa a Celia que hará todo lo que pueda por ayudarla porque la ama, pero ella le responde aludiendo a la pasión que siente por su hermano. El Príncipe le dice que podrá tenerlo si se aviene a su deseo (vv. 1598-1600), pero ella responde que jamás accederá a su petición (vv. 1610-1611). El Príncipe se enfada por su negativa y exclama que le dará la muerte a su amado (v. 1612). Aunque Celia también ruega que lo mate para evitar su ofensa (vv. 1613-1614), dice al Príncipe que jamás cumplirá su voluntad (vv. 1618-1621), y éste exclama contra su firmeza y constancia (vv. 1626-1629).

Regresa el Alcaide y cuenta al Príncipe que el Rey ha ordenado que maten a Arnaldo al ponerse el sol (vv. 1640-1641). El Príncipe le pregunta qué puede hacerse para evitar su muerte, y el Alcaide le contesta que se puede cambiar por otro condenado, lo que hará por orden de aquél.

El Rey se interesa por su orden de ejecución y, al mostrarle el cadáver, lo maldice por haber sido el asesino de su valeroso capitán, y Celia lamenta su muerte. Todos los presentes creen que Arnaldo había sido ejecutado y el Príncipe riñe al Alcaide por haberle desobedecido. Éste cuenta lo sucedido y va a por Arnaldo, quien agradece al Príncipe que lo haya librado de la muerte.

El Príncipe pretende librarse de Arnaldo para poder gozar a Celia (vv. 1799-1801), y le dice que, si accede a cumplir su deseo, le devolverá vivo a Arnaldo. Como ella está convencida

de que lo ha visto muerto, responde al Príncipe que así lo hará (vv. 1846-1849). Éste hace salir a Arnaldo, quien se abraza a Celia y se confiesan su amor. El Príncipe recuerda a Celia que él ha cumplido su promesa, y ésta se pregunta si debe satisfacer su demanda o si será mejor morir (vv. 1868-1873). Pregunta Arnaldo lo que ocurre y Celia se lo cuenta y le pide consejo. Arnaldo le responde que, aunque dañe su honor, debe cumplir su fe dada al Príncipe (vv. 1910-1913), y expresa su deseo de morir antes que verla en los brazos de otro (vv. 1914-1921). Tras contar Celia la respuesta y consejo de Arnaldo al Príncipe, éste se muestra absolutamente ecuánime y solidario con los enamorados y, renunciando a su deseo por Celia que podía ver satisfecho al hacerle cumplir su deuda, les desea felicidad (vv. 1946-1953). Arnaldo le agradece su decisión y encarece su generosidad y, en el mismo sentido, alaba el Príncipe su actitud, y, al final, los deja marchar.

Planteamiento de dos conflictos

Aunque se trata de una obra que ha heredado el tema de la tradición anterior de teatro mediterráneo, viajes, cautiverios entre moros y cristianos, muertes y final feliz, nuestro dramaturgo nos ofrece una personal e interesante dramatización del conflicto amoroso, cuyo protagonismo es compartido con el planteamiento de otro gran tema y, si se quiere, acción de la obra: el de la generosidad entre moros y cristianos. Así, pues, nos encontramos ante una pieza teatral en la que Cueva, en contra de la negativa opinión de la crítica⁹⁷, ha realizado un notable esfuerzo constructivo, a

⁹⁷ Entre otros, resultó severísimo e injusto el juicio que sobre esta obra emitió L. Fernández de Moratín, para quien las cuatro jornadas podrían haberse reducido a dos, y el amor del Príncipe por Celia está reflejado “sin la menor inteligencia del arte”, quedando convertido él en un “personaje ridículo de entremés” y ella “en una moza

pesar de las fallas apreciadas en su arquitectura dramática, que se evidencia con la simple observación del cruce o hibridación genérica que practica. De hecho, el lector tiene la sensación de que la aventura amorosa se ha transformado en un drama bizantino, pues, en cierto modo, sigue, por un lado, las pautas de los relatos griegos y, por otro, también se halla con la presencia de rasgos característicos de las aventuras moriscas y de cautivos. Juan de la Cueva nos ofrece, pues, una sugerente propuesta teatral que tiene su origen en la propia literatura, convertida en la tácita protagonista del drama.

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

El eco de los libros de aventuras moriscas -en concreto del *Abencerraje*- también se manifiesta con cierta nitidez. El tema de la caballerosidad y generosidad entre moros y cristianos, que tanta importancia tenía en la anónima obrita, se revitaliza en la comedia de Cueva. En efecto, Arnaldo se había mostrado generosísimo con Chichivalí, cuyo cautiverio, según él mismo nos cuenta, parecía más una visita cortesana que un castigo, y, además, el caballero y amante cristiano termina poniéndolo en libertad. La maurofobia queda encarnada en el propio Chichivalí al corresponder a Arnaldo con la perfidia y la traición, pues termina

secuestrando a su amada Celia. De este modo, Cueva transgrede la lección de generosidad que se planteaba en el *Abencerraje*; y de esa transgresión surge el desarrollo de la acción dramática al no producirse inicialmente la correspondencia entre el moro y el cristiano, y terminar finalmente, con un leve matiz de maurofilia, equilibrando de forma paralela la acción dramática con el perdón del Príncipe moro que permite la marcha en libertad de los enamorados.

Cueva nos ofrece realmente dos acciones dramáticas: la del amor y la de la generosidad entre moros y cristianos. Una doble acción que, al margen de romper con la preceptiva neorarisototélica, atisbaba la habitual práctica del teatro del XVII, si bien es verdad que la doble acción dramática en la comedia nueva se plantea de forma distinta, como haz y envés, de un mismo asunto.

El tema del amor ofrece un desarrollo inspirado en los parámetros de la filosofía sentimental de los Siglos de Oro. Así, puede observarse cómo la relación amorosa entre Arnaldo y Celia manifiesta cierta dosis de amor cortés (espiritualidad, distancia, desdén, desconfianza, aparte de las tópicas imágenes y característicos recursos estilísticos), e incluso el eco de *La Celestina* cuando el amante convierte su pasión amorosa por Celia en una especie de *religio amoris*⁹⁸. Como se había dicho más arriba, esta relación

⁹⁸ Así dice Arnaldo: "Muy filósofo estás, mas ya que quieres / que yo te dé razón, sabrás que muero / por Celia, y en Celia viven mis placeres, / y en sola Celia el bien del alma espero" (vv. 113-116). El paralelismo resulta mucho más evidente en la declaración amorosa del moro Chichivalí: "Celia es mi bien soberano; / por mi dios a Celia adoro; / por Alá he sido moro, / y por Celia soy cristiano. / Si Alá goza el santo cielo, / sin Celia, no es cielo el suyo; / por Celia del cielo huyo, / pues Celia hace cielo el suelo". Y, más adelante, incluso el príncipe moro confiesa: "que vos Celia soys mi Dios" (vv. 201-208). Para comprobar los rasgos de la pasión de nuestros personajes con el pensamiento amoroso de la época, véase: B. Castiglione, *El Cortesano*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 1984; León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. J.M^o Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986; M^oP. Aparici Llanas, "Teorías

amorosa experimenta un proceso de perfeccionamiento de tendencia espiritual que termina con la disipación de la desconfianza inicial mostrada por Celia y con la confirmación de sus sentimientos.

En un sentido opuesto evoluciona el esquema amoroso de Chichivalí y del Príncipe moro, pues sus sentimientos surgen teñidos de un intenso barniz idealista, y siguiendo el código de la tradición del amor cortés y del amor neoplatónico: si el primero se enamora de Celia sólo al contemplarla, el segundo avanza un paso hacia la sublimación erótica, pues su enamoramiento se produce sólo de oídas⁹⁹, aunque, ya antes, la había visto vestida de paje cuando la presentaron al Rey (recuérdese que la espiritualización absoluta del sentimiento amoroso la representa don Quijote, pues su sentimiento no parte ni de la vista ni del oído, sino de la quimérica invención). Y, frente a la positiva evolución afectiva de Arnaldo y Celia, el amor de Chichivalí y del Príncipe experimenta un intenso proceso de degradación, pues su inicial expresión espiritual desemboca en el surgimiento de un amor carnal, de una pasión irrefrenable que obliga a los personajes hacia la exclusivi-

amorosas en la lírica castellana del siglo XVI", *BBMP*, XLVI (1968), pp. 121-167; O.H. Green, *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, vol. I; K. Whinnom, *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University, 1981; A.A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986; y el excelente estudio de G. Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

⁹⁹ Así declara el Príncipe moro al oír hablar de Celia: "¡Ay Celia, cielo! ¡Ay, amor! ¡Ay fuerza de tu belleza! ¡Ay divina gentileza, / vista para mi dolor. / ¡Qué pudo ser que en el punto, / ¡ay Celia!, que oí nombrarte, / ardí en celo, y fui a entregarte / la libertad y alma junto?" (vv. 817-824). Sobre el amor de oídas, véase D. Yndurain, "Enamorarse de oídas", en *Serta Philologica in Honorem F. Lázaro Carreter*, Madrid, Gredos, 1983, vol. II, pp. 589-603 y la obra citada anteriormente de G. Serés, pp. 107-108.

dad corporal. De hecho, Chichivalí llega a utilizar incluso la fuerza e intenta violar a Celia, y en este empeño se presenta Arnaldo, con quien se enfrenta y termina muriendo, recibiendo así el castigo por todos los delitos que ha cometido. Por su parte, el Príncipe, conocedor igualmente de la relación entre Celia y Arnaldo, también pensó en utilizar la fuerza para conseguirla, aunque, al final, chantajeó a la dama con entregarle vivo a su amado si consentía a su deseo; apiadado del comportamiento y sufrimiento de ambos enamorados, renunció a cobrar el tributo amoroso pactado con Celia, dejando el camino libre a los enamorados.

El planteamiento del tema o conflicto del amor concluye, pues, de forma trascendente en el plano moral con el restablecimiento y perfeccionamiento de la relación amorosa de Arnaldo y de Celia, como recompensa por tanto padecimiento sabiendo comportarse en todo momento de manera firme y constante en su fe amorosa. El Príncipe rectifica su comportamiento y sabe apagar definitivamente una pasión amorosa que nunca debió surgir, habida cuenta de su condición y de su obligación política. Y, finalmente, el pérfido, traidor y casi violador, Chichivalí, debía pagar con su muerte por todos y cada uno de los errores y delitos cometidos.

Menos importancia tiene, si nos fijamos en su tratamiento y en la atención, siquiera sea física, es decir, atendiendo al número de versos, que Juan de la Cueva dedicó al otro tema o conflicto planteado en la obra: el de la generosidad. En el primer diálogo de la pieza, mantenido por Arnaldo y su Criado, vemos aparecer sugerido el problema de la generosidad, pues el caballero cristiano ha tratado de forma harto generosa a su prisionero Chichivalí, a quien ha ofrecido su amistad (vv. 181-188) durante su cautiverio y, al final, lo dejó en libertad confiado en su palabra de que pagaría el convenido rescate. El código de la caballería es aludido: el propio Chichivalí, aunque hipócritamente, lo invoca al

decir a Arnaldo que viene a cumplir su palabra prometida (vv. 389-392); y el capitán cristiano, que confiado en las aparentes intenciones del moro, decía a su escéptico Criado, que no confiaba en él:

¿Ves cómo el moro cumplió
su palabra? Es caballero;
nunca fuerza de dinero
al que es bueno corrompió.
(vv. 421-424)

Pero Chichivalí, convertido en el personaje que reúne todos los tópicos que alimentan la maurofobia, se muestra como un mentiroso, hipócrita y traidor, pues regresa a pagar el rescate y secuestra a la amada de su benefactor. Cuando Chichivalí cuenta todo lo ocurrido al Príncipe, vemos cómo éste mantiene aún una actitud acorde a la caballería y, desde esa perspectiva, recrimina acerbamente la actuación de su capitán que ha traicionado la amistad de Arnaldo y también la fe religiosa:

¿A tal bien, tal mal hiciste?
¿Así guardaste el decoro?
Perro, di, ¿tan gran traición
se sufre? Alá te confunda,
y al hondo infierno te hunda
a eterna condenación.
¡Oh, perro sin fe y sin ley,
transgresor del Alcorán,
enemigo del Sultán.
(vv. 802-812)

Más tarde, cuando intenta violar a Celia, es matado por Arnaldo, quien, de esta forma, parece quedar vengado de la múltiple ofensa ocasionada por Chichivalí.

Por otra parte, el Príncipe tampoco actúa debidamente atendiendo al código de la caballería o ejerciendo el poder políti-

co; como Chichivalí, se dejó llevar de su loca pasión por Celia¹⁰⁰; no ejerció adecuadamente la justicia al culpabilizar, sin pruebas, a Arnaldo de la muerte de Chichivalí, no por justicia sino para tener el camino libre con el propósito de conquistar a Celia; tampoco fue decoroso el chantaje que propuso a Celia para obtener su amor. Pero, a diferencia de Chichivalí, el Príncipe termina admitiendo tácitamente su error y corrige su actitud, librando a Arnaldo de la muerte, aunque no fuera por justicia, sino para hacer el chantaje, no queriendo cobrar el tributo amoroso adeudado por Celia y dejándolos marchar libremente. De esta forma, el Príncipe se muestra magnánimo con los dos amantes y corresponde al comportamiento caballeresco y virtuoso que Arnaldo había dispensado a su súbdito y capitán fallecido y, al mismo tiempo, recompensa a los amantes por tantísimos sufrimientos acarreados y por la constancia y firmeza de su fe amorosa. De este modo, también se subsana la pésima imagen de maurofobia que Chichivalí y el primer comportamiento del errado Príncipe habían proyectado sobre el moro, permitiéndonos recuperar, ahora desde la perspectiva de maurofilia, la visión del moro como un caballero virtuoso que, al comienzo, desde la opinión de Arnaldo sobre Chichivalí, se había proyectado en la obra.

Por último, podemos decir que la resolución de este conflicto permite la solución definitiva y feliz de los dos problemas planteados: el amor (los enamorados se van felices) y la recompensa a la caballerosidad de Arnaldo, y si se quiere, también resuelve el problema del ejercicio del poder político, cuya prueba

¹⁰⁰ Don Juan Manuel había recogido en *El Conde Lucanor* un ejemplo en el que Saladín se había enamorado deshonestamente de la mujer de un súbdito suyo, y al final termina reconociendo su error; "De lo que contesció a Saladín con una dueña, muger de un vasallo", ed. J.M. Blecua, Madrid, Castalia, 1983, pp. 256-267. Se trata de una historia que guarda cierta relación con nuestra obra, al menos en la rectificación realizada por el Príncipe.

iniciática debía superar el Príncipe. Esta solución termina, pues, de concluir de manera definitiva y haciendo confluir en sí misma todos los temas y conflictos planteados, con sus correspondientes evocaciones literarias y, más concretamente, genéricas: el amor, la generosidad, el cautiverio, el honor, el poder, la maurofilia.

El disfraz

De todos los procedimientos o recursos teatrales usados por Juan de la Cueva tal vez sea el *disfraz* el que cobra más importancia en esta obra, pues no se trata de algo circunstancial ni momentáneo sino que es un uso secuencial y permanente a lo largo de toda la pieza, y además es el recurso básico que no sólo posibilita las escenas y momentos de humor, sino que también es el eje que permite el desarrollo y la evolución de los distintos conflictos de la pieza: el amor y la generosidad. Así, vemos cómo, desde el principio, Celia, que quiere ver lo que hace su amado Arnaldo en el banquete preparado para las damas, decide disfrazarse de paje:

Arnaldo se está holgando
con las damas en su güerta;
quiero ir allá encubierta,
este traje mío dejando.
Iré vestida de paje
a servir en la comida,
que, no siendo conocida,
no hago a mi honra ultraje.

Veremos las combidadas
los servicios que se dan,
cómo las sirve el galán,
del modo que están sentadas.
Y, habiéndolo visto todo,
con secreto nos saldremos,

y despacio lo reiremos,
y esto es fácil deste modo.

(vv. 305-320)

El carácter cómico que se deriva de la escena es puesto de relieve por la Criada de Celia, quien imagina el resultado de la acción:

Señora, dándote gusto
eso que pides que haga;
a mí el gusto no me estraga
sino lo que te es disgusto.
Vamos a hacello luego,
que será gracioso hecho

(vv. 321-326)

Como si se tratase de un castigo a la osadía de la dama que se ha disfrazado para vigilar a su amado porque desconfía de él, y no porque tenga constancia de que ha actuado en su perjuicio, Celia ha sido secuestrada por Chichivalí. Así cuenta su criada a Arnaldo el infortunado suceso: “Sabrás, señor, que siéndole informado / a Celia que tú estabas en tu güerta, / quisote ver, el hábito dejado, / en traje de hombre, por venir cubierta” (vv. 449-451). La descripción del rapto recrea la imagen sensual de Celia cuya femineidad resalta notablemente al descubrirse sus encantos sobresaliendo el masculino vestido de paje. En la Jornada II continúa Celia con su disfraz, y Chichivalí pretende aprovecharse de esa treta, pues la presenta a su Rey como el botín que él ha logrado y se lo ofrece para su servicio personal. De ese modo, él puede tener cerca a la dama con el fin de conseguirla amorosamente:

y fue tan buena mi suerte
que sin cuistión ni combate
este mancebo prendí,
que te traigo, gran señor,
digna empresa a tu valor,
desigual a otro que a ti.

(vv. 619-624)

Cuando el Rey concede la libertad a Arnaldo a petición de Chichivalí, quien le contó la generosidad que le dispensó, el amante de Celia también pidió su liberación al Rey, y continúa con la situación del enredo y habla de Celia, vestida -como se sabe- de paje, como si fuera su propio hermano:

Y es que también en prisión
un hermano mío trujeron,
y a tu Majestad lo dieron
por único y raro don.
Que permitieses que él fuese
y yo quede en su lugar,
porque él vaya a negociar
que el rescate se trujese.

Porque será mal contado
que salga yo de la pena
y deje en dura cadena
a mi tierno hermano atado.

(vv. 689-700)

El Príncipe se mostró, en un principio, generoso con Arnaldo, a quien le preguntó por su hermano, pues él había creído que se trataba realmente de un varón, y le permitió verlo. Temeroso de que Arnaldo no fuera liberado y que, por lo tanto, no se marchara dejando el terreno libre a Chichivalí, éste prefirió descubrir al Príncipe el enredo ocasionado por el disfraz: “Sabrás que aquel paje es dama, / no paje, aunque lo parece; / por ésta Arnaldo padece / y arde, cual yo, en viva llama” (vv. 745-748). Chichivalí termina contándole cómo llegó a enamorarse de Celia con tan sólo verla y cómo la apesó y en qué consistió el enredo: “Ésta es, Príncipe, la historia / de Celia en Celio mudado” (vv. 797-798).

El uso del disfraz por parte de Celia es aprobado por su amado Arnaldo quien cree que esa suplantación de personalidad es el único recurso que puede librarlos finalmente:

Todos os tienen por hombre,
engañados por el traje;
ven que al Rey servís de paje
y que Celio es vuestro nombre.
Con esto será encubierto
lo que conviene encubrirse,
y así podrá conseguirse
el reparo al bien incierto.

(vv. 881-888)

Pero, Arnaldo ignora que todo el mundo, excepto el Rey, conoce el secreto del disfraz. Por lo tanto, hasta aquí, hemos podido apreciar cómo el disfraz de Celia marca las relaciones de todos los personajes involucrados en admiración o deseo por la dama: Arnaldo, Chichivalí y el Príncipe. Se establece una curiosa paradoja que se traduce en la creación de gran tensión climática, pues, los protagonistas enamorados, Celia y Arnaldo, ignoran que todos los demás personajes conocen su farsa, y ellos actúan sin revelar su identidad, mientras que sus antagonistas, Chichivalí y el Príncipe, conocen el enredo y, cuando actúan en público, lo mantienen en secreto, pero, en privado, lo ignoran para conseguir el beneficio amoroso de la dama, mientras que ésta sigue actuando en todas las circunstancias con la suplantación de su personalidad como única garantía para mantener a distancia a sus admiradores, incluso ella misma lo cree así:

Todas las artes posibles
uso, y cautelas no usadas,
ficciones disimuladas
y cosas de mí increíbles.
Y esto hago de manera
que aun a mí misma me engaño,
con un disímulo extraño
que se engañará quienquiera.

(vv. 889-896)

Posiblemente la mayor comicidad derivada del disfraz se halle en la escena que protagonizan Celia y el Príncipe, pues ella pretende seguir pasando por paje ignorando que él conoce la treta, con lo que el público, que está al tanto de todo lo ocurrido, debía de disfrutar de la situación equívoca, que aumentará cuando el Príncipe proponga invertir sus respectivos papeles: el paje (Celia) se convierte en Princesa y ordena al Príncipe, transformado en paje, que actúe según su voluntad. El Príncipe termina declarando su amor y, en ese terreno de sinceridad, al no poder seguir fingiendo, le pide concluir la farsa:

Permitidme, Celia mía,
que ya las burlas dejemos
y los mandos destroquemos
porque ya no se sufría.
Volved, Celia, a vuestro traje,
y a mí volvedme mi mando,
que, en virtud de amor, os mando
que seáis Celia, y no seáis paje.

(vv. 1180-1187)

El juego de la inversión de papeles es lo que ha permitido a Celia mantener a raya al Príncipe, pues éste le prometió obedecerla en todo momento. Por fin, ella se da cuenta de que la farsa ha sido revelada -“Descubierto es mi secreto; / Chichivalí lo aclaró, / con que al Príncipe encendió / y a mi puso en duro aprieto” (vv. 1252-1255)- y de que ella es la destinataria de las malsanas pretensiones amorosas de Chichivalí y del Príncipe.

El disfraz de Celia ha sido, sin duda, el resorte dramático más importante de toda la obra, pues toda la acción amorosa se ha originado y girado en torno a ese procedimiento: el disfraz aparece en el origen del secuestro y es el que posibilita el asedio amoroso de los dos moros y la defensa de la dama. Pero, no termina ahí el aprovechamiento que hace Juan de la Cueva de este recurso dramático, pues también de un procedimiento similar

surgirá la resolución del conflicto planteado. Así, cuando el Príncipe observa que Celia sólo piensa en Arnaldo, y que han intercedido por él tanto Palique como la dama, concluye que le conviene salvar de la muerte al capitán cristiano, y para ello pregunta lo que debe hacer a su Alcaide, quien le aconseja sustituir a Arnaldo por otro condenado, de modo que sea éste finalmente el que resulte degollado. Así se hizo y todos creyeron, incluido el Príncipe que había autorizado el ardid, que Arnaldo era el muerto. A partir de esta situación de equívoco, el Príncipe pretende chantajear a Celia, de modo que le devolvería vivo a Arnaldo si ella hacía lo que le pidiera. Como la dama creía en verdad que su amado estaba muerto y que, por lo tanto, sería imposible llegar a plantearse la segunda parte del acuerdo, acepta su propuesta. Al revelar el Príncipe el engaño realizado, se da cuenta, por el sacrificio que los enamorados están dispuestos a realizar, de la naturaleza de su amor y de su extremada virtud, con lo que renuncia a cobrar el pactado tributo y los deja marchar libremente.

Personajes

Los personajes más importantes de la *Comedia del degollado* son, sin duda, los que están implicados, de una u otra forma, en los dos conflictos o planteamientos temáticos desarrollados: el amor y la generosidad. Así, tenemos que los protagonistas de la obra son: la dama, Celia, y su amante, el capitán Arnaldo, por un lado, y, por otro, el capitán Chichivalí y el Príncipe, que se han enamorado de Celia y pretenden su amor. Estos mismos personajes son los que intervienen de forma más activa en el segundo nudo temático, el de la generosidad, pues si Arnaldo se ha mostrado generoso con su prisionero Chichivalí, el Príncipe también se mostrará magnánimo con los dos amantes.

La caracterización de los personajes sigue, en general, las pautas que vimos en la anterior obra, a pesar de tratarse de una pieza de asunto novelesco. Así, nuestro dramaturgo nos ofrece unos caracteres bastante simples y primitivos que actúan por motivaciones muy primarias y no tienen en cuenta las consecuencias que se pueden derivar de tales actuaciones. Los cuatro personajes mencionados aparecen perfilados con unos mínimos rasgos que, no obstante, resultan muy funcionales, aunque a veces muestren cambios muy bruscos que ponen de manifiesto su escasa consistencia que atenta gravemente a su verosimilitud.

Celia se nos presenta con los rasgos característicos de la dama del teatro áureo. Así, se trata de una mujer bellísima, cuya representación física sigue los dictados de la belleza petrarquista (vv. 78-80, 85-86), y está enamorada de su amante Arnaldo, y actúa con decisión, disfrazada de paje, para descubrir, en un ataque de celos, lo que hace su prometido con unas damas. Como era típico en el teatro de la época, *Celia* asume la castidad y firmeza de su insobornable pasión amorosa por Arnaldo (vv. 905-912); así lo podemos comprobar cuando sufre el acoso de los dos moros que la pretenden, por ejemplo, en la escena en la que acude a cantar al Príncipe y se muestra impertérrita ante sus súplicas de amor, o cuando Chichivalí llega incluso a recurrir a la fuerza por su indeleble y negativa actitud. Esa férrea negación a las propuestas amorosas de los dos moros no sólo se relaciona con su firmeza sentimental hacia su enamorado, sino que también es fruto de proteger a cal y canto su honor, pues incluso la vemos dispuesta a morir antes de entregarse a Chichivalí (vv. 1296-1299), y también prefiere la muerte antes que deshonor a su amado cuando se halla en la disyuntiva de tener que cumplir su palabra dada al Príncipe una vez que éste ha evitado el ajusticiamiento de Arnaldo. Los demás personajes también resaltan esta cualidad de *Celia*, pues el mismo Príncipe enaltece y encarece su

firmeza (vv. 1626-1629). Como dama cristiana, también la hallamos convencida de su fe religiosa, pues en los momentos en que sufre el acoso del capitán moro, siente cercana la ayuda de Dios para vencer con su resistente actitud (vv. 1316-1317 y v. 1331). La firmeza, fidelidad y espiritualidad de su pasión amorosa por Arnaldo se expresa también en su autoinculpación cuando la Justicia quiere resolver quién ha sido el culpable de la muerte de Chichivalí (vv. 1376-1377), o cuando intercede ante el Príncipe para evitar la ejecución de su amado. Finalmente, puede decirse que la peripecia tan dura y terrible que ha sufrido ha terminado por hacer más firme su relación amorosa, desapareciendo por completo todo atisbo de duda en la fe de su amado.

El capitán *Arnaldo* nos es presentado como un personaje repleto de virtudes, pues se trata de un buen y valiente militar, como un incorruptible caballero cristiano que es generoso con el vencido, ya que trata con absoluta liberalidad al prisionero e, incluso, confía en su palabra y lo deja en libertad con la única promesa de que volverá a pagar el rescate. Por otra parte, es también un galán firme y leal servidor de su dama, a la que ha convertido, siguiendo los dictados del amor cortés, en su religión (vv. 114-118). Su comportamiento es siempre absolutamente recto y noble con todos los personajes, al margen de su condición social, pues incluso escucha los sabios consejos de su criado (a pesar de sus diferencias, pues éste, al contrario que su señor, es materialista, gracioso, servicial, tiene maurofobia) al que reconoce su trabajo (vv. 329-336) y en el que tiene depositada su confianza (vv. 143-144), y sin tener en cuenta su raza ni su religión, ya que también es generoso con Chichivalí y reconoce su caballerosidad (vv. 418-424). En este sentido, su cambio de postura y de pensamiento se produce cuando Chichivalí secuestra a Celia, y será, a partir de este momento, cuando veamos a un personaje que, sin abandonar el código de la caballería, actúa con más temperamento

y dramatismo en defensa de su dama, pues no duda en pelear con el moro Chichivalí hasta matarlo, e incluso se muestra blasfemo con su dios. Su amor se ha puesto de manifiesto no sólo por sus palabras -que recrean los códigos del amor cortés y neoplatónico-, sino también con sus hechos que demuestran una capacidad de sacrificio que inciden en el enaltecimiento del carácter espiritual de su pasión amorosa, al dejarse apresar para estar cerca de su amada, al pelear y matar al moro cuando intenta violarla, al autoinculparse de su muerte (vv. 1373-1379), al preferir su deshonra a la de su dama, al desear la muerte antes que ver a su amada con otro (vv. 1918-1921). Y al final de su periplo, lo vemos recobrar a su dama y también la fe perdida en el moro (vv. 1954-1959).

El galán y la dama salen acompañados de sus respectivos *criados*, quienes, sin embargo, adolecen de una falta de definición escénica. Cueva, al contrario de lo que hemos podido ver en otras obras, como, por ejemplo, en *El tutor*, apenas aprovecha esta figura para ofrecer un óptimo contrapunto de sus señores y mostrar una acción paralela a raíz de sus peripecias. Se trata, pues, de dos figuras de tan escasa presencia que sus perfiles apenas han sido abocetados. El criado de Arnaldo nos parece, en todo caso, algo más interesante, pues muestra su ingenio al hablar con su señor, a quien se permite aconsejar por su diferente perspectiva ante las cosas; se nos presenta como materialista, refleja cierta maurofobia, es algo cobardica y también gracioso, pero cumplidor y efectivo en su servicio. Resulta interesante observar, a pesar de su escaso protagonismo, la diversidad de registros que muestra: imita satíricamente al moro (vv. 55-56), siendo ocurrente y chistoso con los juegos de palabras (vv. 61-62), emplea también el lenguaje propio de un galán al describirnos la belleza física de Celia (vv. 77-78) o al aconsejar u opinar sobre su amo (v. 113). En definitiva, resulta un tanto extraño y penoso que nuestro dra-

maturgo haya limitado tan extremadamente la vida escénica de estos dos personajes.

El capitán *Chichivalí* es el antagonista de nuestra pareja de enamorados y, por lo tanto, adquiere rasgos negativos como mostrando su cara opuesta. Su primera intervención ya nos revela sus rasgos distintivos: en primer lugar, la inconsistencia de sus convicciones o, si se quiere, la naturaleza apasionada de su carácter que lo lleva a querer conseguir todo lo que desea sin reparar en su inconveniencia o imposibilidad ni tampoco en las consecuencias de sus actos. El capitán moro concentra, pues, todos los aspectos negativos que puede reunir un personaje. Así, no sabe corresponder a la caballeridad y cortesía que le ha brindado el capitán Arnaldo, el militar que lo hizo prisionero tras vencerlo en la batalla, pero que le dispensó un trato exquisito, ofreciéndole su amistad e, incluso, dejándolo en libertad con la promesa tan sólo de que pagaría el rescate. Chichivalí regresa a pagar su tributo, pero no por su convencimiento sino para secuestrar a la prometida de Arnaldo. Por lo tanto, rompe el código de la caballería traicionando la amistad. Al mismo tiempo, se muestra como un mentiroso y un hipócrita al presentarse ante Arnaldo con el pretexto de pagar el rescate cuando albergaba otros planes más delictivos. Su perfidia también la realiza incluso ante su Rey a quien miente al presentarle a Celia, disfrazado de paje, como botín escogido para él. Incluso su propio Príncipe nos ofrece, desde la perspectiva mora, que es un traidor de la amistad y de la fe y lo expulsa de su presencia (vv. 801-808). También se muestra como un personaje de débiles convicciones religiosas, pues está dispuesto a cambiar su fe por la que profesa su amada y llega a dudar del poder de Alá (vv. 201-213 y 1308-1311). La gravedad de su actuación afecta también a la naturaleza de su amor, pues se enamora de Celia, prometida de Arnaldo, y, con tal de conseguirla como fuera, la secuestra. El carácter insano de su pasión amorosa se pone de

manifiesto, en su actuación más grave, cuando intenta violar a Celia, quien es liberada por su amado Arnaldo, quien mata a Chichivalí (vv. 1350-1355), recibiendo con su muerte el castigo merecido por todos sus delitos cometidos.

El capitán *Palique* representa el contrapunto de Chichivalí, y parece que tan sólo esta función de contraste justifica su escasa presencia en escena. Acompaña a Chichivalí y cumple con su misión de guerrear para llevar botín a su patria, pero se comporta por lo demás de acuerdo con los códigos de la caballería. Lo vemos interceder ante el Príncipe por Arnaldo, de quien hace un elogioso panegírico exaltando sus cualidades personales y militares y justificando incluso la muerte de Chichivalí, quien, a su juicio, es un falso moro (v. 1506). Palique censura al Rey por no mostrarse piadoso con Arnaldo y por no perdonarlo (vv. 1510-1513). Estos rasgos son los únicos que conocemos de Palique, cuya existencia dramática parece limitada a subrayar la capacidad autocrítica de los moros y a equilibrar, por lo tanto, la perspectiva negativa que había arrojado sobre ellos la actuación de Chichivalí.

El *Príncipe* es el último personaje que aparece involucrado en el conflicto de la pasión amorosa respecto de Celia. Se trata de un personaje que presenta una evolución o, si se quiere, que cambia, aunque de forma repentina, al final de la obra. Después de ver a Celia, disfrazada de paje cuando la presentan al Rey, y tras conocer la verdadera historia de boca de su capitán Chichivalí, nos comunica su amor, que sigue los tópicos de una pasión de carácter idealista, pues se ha enamorado al verla, pero sobre todo al oír hablar de ella. Esa pasión se va haciendo más desenfadada hasta llegar al extremo de reconocer que, con tal de conseguirla, está dispuesto a emplear la fuerza (vv. 993-997), convirtiéndose así en un amor insano. De hecho, utiliza su autoridad para intentar conquistar a Celia, quien le pidió ayuda para su amado. El Príncipe evita su muerte, no por generosidad, sino para

chantajearla, ofreciéndole vivo a su prometido a cambio de que le entregue su amor (vv. 1822-1825). Como sabemos, el cambio del Príncipe se produce, de forma brusca y algo extraña, cuando renuncia a cobrar el tributo amoroso de la dama. En ese momento, sin habernos dado ningún síntoma claro de su evolución, el Príncipe se muestra magnánimo y los deja marchar libremente.

La solución parece, una vez más, venir impuesta desde fuera de la obra, pues, al final, debía imponerse la justicia poética dejando todas las cosas en su sitio. Los enamorados tenían que ser recompensados por su largo sufrimiento y la demostración continua de su fe, constancia y espiritualidad amorosa, y sobre todo Arnaldo (recordemos que el Príncipe podía haber propuesto esta solución cuando Chichivalí le contó toda la historia, pero, lejos de actuar como ahora, también él se enamoró de la dama). Tampoco debemos perder de vista que se trata del representante del poder político, pues él ha sido anunciado como el heredero del Rey. En este sentido, la solución justa del Príncipe, tras un errado comportamiento al dejarse arrastrar de la pasión ciega, nos demuestra que él personalmente ha madurado para el ejercicio prudente y razonable del poder, restaurando así, para su pueblo, la caballerosidad perdida por su capitán, y recompensando los padecimientos de los enamorados, con lo que esa solución final cierra y concluye acertadamente los dos conflictos planteados en la obra.

Métrica y acción dramática

Como ocurre en el teatro de Juan de la Cueva, la polimetría es el rasgo principal que nos depara el aspecto métrico en esta pieza teatral. Así apreciamos el empleo de distintos metros: doble redondilla, octava, terceto, estancia y canción. También, como ocurría en la anterior obra, se puede observar una tímida

voluntad de establecer una cierta relación entre el metro empleado y la acción o situación planteada, aunque se trata de un intento, en todo caso, fallido pues resulta prácticamente imposible extraer conclusiones válidas para cualquier situación determinada de la obra. En efecto, esa polimetría no fue tipificada, de acuerdo con unos criterios más o menos concretos y predeterminados que establecieran las necesarias correspondencias entre los distintos elementos: personaje-situación-metro. Veamos, no obstante, en el siguiente esquema, la acción y su metro correspondiente:

JORNADA I

1-144 (144 vv.) *Octavas*. Hablan el capitán Arnaldo y su Criado acerca del moro Chichivalí, que trae el rescate como tributo por su liberación. Arnaldo quiere dar un banquete a unas damas y manda prepararlo a su Criado.

145-424 (280 vv.) *Dobles redondillas*. El moro Chichivalí cuenta a Palique que ha venido a pagar el rescate y a secuestrar a Celia de la que se había enamorado durante su cautiverio. Celia revela que, para ver lo que hace Arnaldo con las damas en su huerta, se disfrazará de paje. Arnaldo muestra a su Criado su alegría por el banquete; Chichivalí paga su rescate.

425-480 (56 vv.) *Octavas*. La Criada de Celia cuenta a Arnaldo que su señora ha sido secuestrada por unos moros.

481-576 (96 vv.) *Dobles redondillas*. Arnaldo se lamenta por la pérdida de su amada y es apresado por el moro Palique.

JORNADA II

577-608 (32 vv.) *Octavas*. El Rey de los moros comunica que cederá el trono a su hijo el Príncipe.

609-960 (352 vv.) *Dobles redondillas*. Chichivalí y Palique presentan al Rey sus respectivos presos, Celia y Arnaldo. Chichivalí cuenta al Príncipe quiénes son los presos y lo ocurrido, y éste comunica que se ha enamorado de la dama. Celia y Arnaldo acuerdan seguir sin revelar su verdadera identidad y relación. El Príncipe, interesado por Celia, habla con Arnaldo.

JORNADA III

961-999 (39 vv.) *Estancias*. El Príncipe confiesa su amor por Celia y su intención de conseguirla.

1000-1015 (16 vv.) *Dobles redondillas*. El Príncipe pide a Celia que cante, y ella así lo hará a pesar de su indisposición.

1016-1035 (20 vv.) *Canción*. Celia canta una canción.

1036-1219 (184 vv.) *Dobles redondillas*. Situación de equívoco entre el Príncipe, que se insinúa a la dama, y Celia, que lo esquivo. Intercambian sus papeles.

1220-1247 (28 vv.) *Estancias*. Chichivalí se lamenta por estar separado de Celia.

1248-1455 (208 vv.) *Dobles redondillas*. Celia lamenta el acoso del Príncipe. Chichivalí intenta forzarla. Aparece Arnaldo quien, intentando detener al moro, lo mata. Los dos enamorados se autoinculpan del delito. El Príncipe exculpa a Celia y detienen a Arnaldo.

JORNADA IV

1456-1489 (34 vv.) *Tercetos*. El Príncipe suplica al dios Amor que lo libere de su sufrimiento.

1490-1529 (40 vv.) *Octavas*. Palique lamenta que vayan a castigar injustamente a Arnaldo e intercede por él ante el Príncipe.

1530-1681 (152 vv.) *Dobles redondillas*. Celia pide al Príncipe que ayude a Arnaldo. El Príncipe le comunica su amor y le suplica que acceda a su deseo. El Príncipe acuerda con el Alcaide hacer un trueque de forma que Arnaldo no sea ajusticiado.

1682-1697 (16 vv.) *Octavas*. El Rey y Celia creen ver el cadáver degollado de Arnaldo.

1698-1977 (280 vv.) *Dobles redondillas*. El Alcaide explica al Príncipe cómo se evitó la muerte de Arnaldo. El Príncipe propone a Celia que si hace su voluntad le devolverá vivo a Arnaldo. Celia, que lo cree muerto, acepta. Entra Arnaldo y dice a Celia que ha de cumplir su palabra. El Príncipe los deja marchar.

Veamos, de manera resumida, cómo quedaría el cuadro sinóptico de los distintos cauces estróficos empleados por Juan de la Cueva en su *Comedia del degollado*, especificando el número de versos y sus porcentajes correspondientes:

DOBLES REDONDILLAS:	1568 vv	79.31%	196 estrs.
OCTAVAS REALES:	288 vv.	14.56%	36 estrs.
ESTANCIAS:	67 vv.	3.38%	5 estrs.
TERCETOS:	34 vv.	1.71%	11 estrs.
CANCIÓN:	20 vv.	1.01%	1 estrs.

A pesar de haber reconocido la imposibilidad de extraer alguna conclusión generalizadora acerca del uso de estos cauces

estróficos en relación con la acción y los personajes que los usan, intentemos al menos obtener algunas conclusiones sobre la métrica en la *Comedia del degollado*. Lo más llamativo resulta, sin duda, el uso predominante de la doble redondilla, que es utilizada casi en un 80% del total de los cauces estróficos empleados, lo que incide en una mayor agilidad y dinamismo escénico, como se observa, por ejemplo, en la escena en la que se produce el intento de violación de Chichivalí, el forcejeo con Arnaldo, la muerte del moro y el apresamiento de aquél (vv. 1248-1455).

Se observa también que nuestro dramaturgo ha disminuido en esta pieza de forma drástica el uso de los cauces estróficos de arte mayor; así, si la comparamos con la obra anterior, vemos que si allí esta modalidad estrófica alcanzaba el 42%, en esta pieza es menos de la mitad, no llegando ni tan siquiera al 20%. En este sentido, no podemos sino comprobar que Juan de la Cueva actúa como suele, es decir, que usaba con más profusión los cauces estróficos de arte mayor en su teatro de tema histórico, de ahí, que las diferencias de empleo se aprecien de forma tan significativa entre estas dos piezas. De hecho, según podemos observar, nuestro dramaturgo reserva el uso de esta modalidad estrófica para el comienzo de las cuatro jornadas, que empiezan con octavas, en la primera y segunda, con estancias, en la tercera, y con tercetos, en la cuarta. Además, se aprecia cómo el dramaturgo ha reservado el uso de la octava para las intervenciones del Rey de los moros (vv. 577-608 y vv. 1682-1697), como pretendiendo distinguir su condición real con la particularidad de un metro elevado. Por otra parte, también se aprecia que el autor ha reservado este tipo de cauce estrófico sobre todo para los monólogos de los distintos personajes: al comienzo de la Jornada III, el Príncipe habla en estancias confesando su amor por Celia (vv. 961-999); Chichivalí emplea también la estancia para preguntarse qué dios lo separa de su amada Celia (vv. 1220-1247); al comien-

zo de la Jornada IV, el Príncipe suplica, en tercetos, al dios Amor para que lo libere de su sufrimiento (vv. 1456-1489), y, después, Palique, en octavas, también lamenta en soledad el injusto castigo que sufrirá Arnaldo (vv. 1490-1514). Todas estas intervenciones se producen, en la mayoría de los casos, en unos momentos en los que conviene al dramaturgo ralentizar el desarrollo de la acción, que se nos muestra en un ritmo en *tempo lento*, a veces, con un elevado discurso, algo rimbombante, pero nunca resulta, en todo caso, tan abusivo como en el teatro de tema histórico. En este sentido, las piezas de asunto novelesco son más ágiles y dinámicas, debido, en gran medida, al uso predominante del octosílabo y de la doble redondilla.

La polimetría de la pieza de Cueva nos ofrece, además, el uso de la canción, tratándose de una canción característica de la lírica medieval, y especialmente del otoño medieval, pues era frecuente en la poesía cancioneril. De esta forma, vemos cómo nuestro dramaturgo emplea la composición adecuada, pues si Celia tiene que cantar ante el Príncipe, era lógico que en escena la viéramos interpretar una canción (vv. 1016-1035). Se trata, pues, de una canción que, como era lo frecuente en la época, seguía un estrecho paralelismo entre su desarrollo musical y el esquema de rimas, que, en este caso, sería el siguiente: abba: cddc: abba || effe: abba¹⁰¹.

A excepción del Rey, ningún otro personaje aparece caracterizado o distinguido por el uso exclusivo de un cauce estrófico determinado, pues sólo él emplea un único tipo de estrofa: la octava. Es cierto que el Príncipe también se nos presenta -en los momentos señalados- hablando en estancias y tercetos, pero,

¹⁰¹ Véase R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981 (2ª reimpr.), pp. 326-330.

en las restantes ocasiones, se expresa en dobles redondillas como los demás personajes. Y, por la otra parte, tampoco hay ninguna distinción de la condición social del personaje y su empleo estrófico, pues vemos que los criados de Arnaldo (vv. 1-144) y de Celia (vv. 425-480), respectivamente, hablan en octavas como sus amos, a pesar de que el primero, incluso, llega a burlarse y a parodiar el lenguaje del moro.

FICHA BIOGRÁFICA DE JUAN DE LA CUEVA

1543. Nace a finales de octubre, en Sevilla¹⁰², en el seno de una familia vinculada al Santo Oficio: el padre era letrado de la Inquisición y el hermano Claudio, inquisidor apostólico en Canarias y, más tarde, en Cuenca.
1567. Siguiendo el código amoroso petrarquista, rinde tributo a su dama doña Felipa de la Paz
1571. Muerte de Juan de Mal Lara, quien probablemente fuera su maestro.
1574. Embarcó a México con su hermano Claudio, y su nombre lo vemos en el cancionero *Flores de baria poesía* (1577), en el que aparecieron tantos poemas suyos -un total de 32- que se pensó que él (o Gutierre de Cetina) podía haber sido su compilador.
1577. Regreso a Sevilla.
- 1579-1581. Estreno de sus comedias en los teatros de la capital hispalense.
1582. Aparece una antología de sus *Obras* (ciento diez sonetos, doce elegías, ocho canciones, tres églogas, dos madrigales, una sextina y una redacción reducida del *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* y el primer *Coro febeo de romances historiales*).
1583. Aparece la *Primera parte de las comedias y tragedias*.

¹⁰² Para la biografía de Juan de la Cueva, puede consultarse J. M^o Reyes Cano, "Documentos relativos a Juan de la Cueva: nuevos datos para su biografía", *Ahis*, LXIV, 196 (1981), pp. 107-135.

1585. Hacia esta fecha debió de escribir *El Viaje de Sannio*, que permaneció inédito hasta finales del siglo pasado.
1587. Publica su *Coro febeo de romances historiales*.
1588. Reimpresión de su producción dramática.
1592. Viaja a Las Palmas con su hermano menor que había ido como visitador e inquisidor de Las Palmas.
1595. Regreso a Sevilla.
1603. Publica la *Conquista de la Bética*.
1604. Escribe *Los amores de Marte y Venus e Historia y sucesión de la Cueva*.
1606. Publicación de su *Exemplar poético*. aunque su redacción fuera del año anterior.
1607. Se marcha a Cuenca con su hermano Claudio. Escribe *Los inventores de las cosas*.
1611. Tras la muerte de su hermano, se marcha a Granada buscando el amparo de su hermana.
1612. A principios de octubre, muere Juan de la Cueva en Granada.

BIBLIOGRAFÍA**EDICIONES***

- CASO GONZÁLEZ, J.M. ed., *El infamador*, Salamanca, Anaya, 1965.
- CUEVA, Juan de la, *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva dirigidas a Momo*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1583.
- , *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva dirigidas a Momo*, Sevilla, Juan de León, 1588.
- , *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1603.
- FERNÁNDEZ MARQUÉS, E., *Teatro escogido. El infamador. Los siete infantes de Lara*, Madrid, CIAP, 1931, pp. 17-176.
- HESSE, E.W. y VALENCIA, J.O. eds., *El infamador, en El teatro anterior a Lope de Vega*, Madrid, Alcalá, 1971, pp. 285-367.
- ICAZA, F.A. de ed., *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, Madrid, SBE, 1917, 2 vols.
- ed., *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

* Reseñamos sólo las ediciones del teatro de Cueva, sobre todo las que recogen las dos piezas de nuestra edición.

LOMBA Y PEDRAJA, J.R. ed., *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez*, en *Teatro anterior a Lope de Vega*, Madrid, Instituto Escuela, 1924, pp. 113-149 [sólo fragmentos].

OCHOA, E. de ed., *El saco de Roma. El infamador*, en *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, París, Baudry, 1838, vol. I, pp. 251-285.

PÉREZ PRIEGO, M.A. ed., *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, en *Teatro renacentista*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986, pp. 239-309.

SÁINZ DE ROBLES, F.C. ed., *Los siete infantes de Lara*, en *El teatro español: historia y antología (Desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, Madrid, Aguilar, 1942-1943, vol. I, pp. 765-823.

SÁNCHEZ FONTANS, J., *El infamador. Los siete infantes de Lara*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949.

TORRES MONTES, F. ed., *El infamador. Los siete infantes de Lara*, en *Dramaturgos andaluces del Siglo de Oro*, Sevilla, BCA, 1985, pp. 80-106 [sólo fragmentos].

WATSON, A. ed., *Bernardo del Carpio*, Exeter, University, 1974.

ESTUDIOS*

ALONSO, D., "Maraña de hilos (Un tema de cautiverio entre Fulgosio, Pero Mexía, Bandello, Juan de la Cueva y Cer-

* Reseñamos tan sólo aquellos estudios que tratan exclusivamente sobre la vida y la obra de Juan de la Cueva, atendiendo sobre todo a los que se centran en su producción teatral.

- vantes”, *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968², pp. 29-42.
- BARRET, L. L., “The supernatural in Juan de la Cueva’s Homer”, *Studies in Philology*, XXXVI (1939), pp. 147-168.
- BATAILLON, M., “Simples réflexions sur Juan de la Cueva”, *BHi*, XXXVII (1935), pp. 329-336 [trad. cast. *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 206-213].
- BURTON, D. G., “Virtue Triumphant in Cueva’s *La libertad de España por Bernardo del Carpio*”, *Bul. of the Com.*, 38 (1986), pp. 219-229.
- CAPOTE PORRÚA, H., “La epístola quinta de Juan de la Cueva”, *AEA*, IX (1952), pp. 597-616.
- CARVALHO, S. de, “The Legend of the Siete Infantes de Lara and its Theatrical Representation by Cueva and Later Lope de Vega”, *Bul. of the Com.*, 40 (1988), pp. 85-102.
- CASO GONZÁLEZ, J. M., “La muerte del rey don Sancho de Juan de la Cueva y sus fuentes tradicionales”, *Archivum*, XV (1965), pp. 126-141.
- , “Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva”, *Archivum*, XIX (1969), pp. 127-147.
- CEBRIÁN, J., *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva. Significación y sentido*, Sevilla, Universidad, 1986.
- , *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro. (El “Adonis” de Juan de la Cueva en su contexto)*, Barcelona, PPU, 1988.
- , *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Universidad, 1991.

- CRAWFORD, J. P. W., "The 1603 edition of Juan de la Cueva's *Comedia del saco de Roma*", *MLN*, XLIV (1929), p. 389.
- GILLET, J. E., "Cueva's *Comedia del infamador* and the Don Juan Legend", *MLN*, XXXVII, 4 (1922), pp. 206-212.
- GLENN, R. F., *Juan de la Cueva*, Nueva York, Twayne, 1973.
- GUERRIERI-CROCETTI, C., *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnolo*, Torino, G. Gambino, 1936.
- HÄMEL, A., "Sobre la primera edición de las obras dramáticas de Juan de la Cueva", *RFE*, X (1923), pp. 182-183.
- , "Juan de la Cueva und die Erstaussgabe seiner Comedias y Tragedias", *ZRPh*, XLIII (1923), pp. 134-153.
- LAUER, A. R., "The use and abuse of history in the Spanish theater of the Golden Age: the regicide of Sancho II as treated by Juan de la Cueva, Guillén de Castro, and Lope de Vega", *HR*, 56, 1 (1988), pp. 17-37.
- LY, N., "El lenguaje del horror en el teatro de Juan de la Cueva", *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro. Actas del IV Coloquio del G.E.S.T.E.* (Toulouse, 27-29 enero de 1983), *Criticón*, 23 (1983), pp. 65-88.
- MATAS CABALLERO, J., "Juan de la Cueva: una dramaturgia de historia y de amor", *Estudios Humanísticos. Filología*, 16 (1994), pp. 239-260.
- , "El personaje en el teatro de tema histórico de Juan de la Cueva", *Estudios Humanísticos. Filología*, 17 (1995), pp. 267-282 [en M^a L. Lobato, A. Ruiz, P. Ojeda y J. I. Blanco (eds.), *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento, 1995, pp. 193-208].

-
- , "El personaje femenino en el teatro de Juan de la Cueva", *Actas del IV Congreso Internacional A.I.S.O.*, celebrado en Alcalá de Henares, Julio de 1996 (en prensa).
- MORBY, E. S., "The influence of Senecan tragedy in the Plays of Juan de la Cueva", *Studies in Philology*, XXXIV (1937), pp. 383-391.
- , "Notes on Juan de la Cueva: versification and dramatic theory", *HR*, VIII (1940), pp. 213-218.
- REYES CANO, J. M^a, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Sevilla, Diputación Provincial, 1980.
- , "Documentos relativos a Juan de la Cueva: nuevos datos para su biografía", *Ahis*, 196 (1981), pp. 107-135.
- ed., *Juan de la Cueva. Exemplar poético*, Sevilla, Alfar, 1986.
- SCELFO MICCI, M^a G., "Riflessioni sul teatro nazionale di Juan de la Cueva", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica*, 9 (1993), pp. 111-127.
- SHERGOLD, N. D., "Juan de la Cueva and the early theater of Seville", *BHS*, XXXII (1955), pp. 1-7 [trad. cast. en *Ahis*., XXIV (1956), pp. 57-64].
- SIEBER, H., "Unity of action in Juan de la Cueva's *Los siete infantes de Lara*", *MLN*, LXXXVIII, 2 (1973), pp. 215-232.
- SILVEIRA Y MONTES DE OCA, J. A., "El Romancero y el teatro nacional español: de Juan de la Cueva a Lope de Vega", en M. Criado de Val, ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 73-81.

JUAN MATAS

140

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

WATSON, A., *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*,
Londres, Tamesis, 1971.

ABREVIATURAS Y SIGLAS

AEA: Anuario de Estudios Hispanoamericanos.

Ahis: Archivo Hispalense.

Auts.: Diccionario de Autoridades (1726-1739), 3 vols, ed. facs., Madrid, Gredos, 1979.

BAE: Biblioteca de Autores Españoles.

BBMP: Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo.

Bhi: Bulletin Hispanique.

BHS: Bulletin of Hispanic Studies.

BNM: Biblioteca Nacional de Madrid.

Bul. of the Com.: Bulletin of the Comediantes.

CIAP: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cov.: Sebastián de Covarrubias, Tesoro de la lengua castellana o española, Madrid, 1611 (ed. facs., Madrid, Turner, 1977).

HR: Hispanic Review.

MLN: Modern Language Notes.

NRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica.

RFE: Revista de Filología Española.

ZRPh: Zeitschrift für Romanische Philologie.

CRITERIOS DE EDICIÓN

La edición de la *Comedia de la muerte del Rey don Sancho y reto de Zamora*, por D. Diego Ordóñez y de la *Comedia del Degollado* toma como base textual la contenida en la “segunda impresión” (B) de la *Primera parte de las comedias y tragedias de Joan de la Cueva dirigidas a Momo* (Sevilla, Juan de León, 1588, en los folios 6r-21r y 79v-99r, respectivamente). La edición se ha preparado a partir del ejemplar R. 12349 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que recoge al final un “emendaturus & emendaturis” que no aparece en otros. En esta reimpresión se observa que se corrigen “muchos yerros y faltas de la primera impresión”, pero también apreciamos que se introducen otros nuevos errores. Hemos optado por cotejar el texto con el que aparece en la primera edición, homónima, de las obras de Cueva que apareció en Sevilla, realizada por Andrea Pescioni, en 1583 (A), y de la que se conserva un único ejemplar en la Biblioteca Nacional de Viena (395562-B. CP. ID. 63). En líneas generales, puede afirmarse que apenas si hay diferencias entre las dos impresiones de las obras de Cueva, puesto que la segunda se basa en la primera y no en una copia autógrafa. El cotejo nos ha facilitado la posibilidad de corregir algunas manipulaciones de carácter tipográfico, así como las erratas que eran evidentes y algunas que no resultaban tan claras. Cuando hemos optado por la lectura que nos ofrecía la *princeps*, se explica pertinentemente, con nota en el lugar adecuado, y a veces también presentamos su lectura en nota aunque no la hayamos seguido. Por otra parte, los corchetes o paréntesis cuadrados pretenden subsanar algunos olvidos textuales y también pretenden añadir o aclarar algún detalle o información de carácter escenográfico que estimamos útil para la comprensión de la obra. En función de las características de la colección en la que se publica el texto, y del público mayoritario y no especiali-

zado al que se dirige la obra, hemos optado por evitar la lección de variantes, que dificultaría su lectura.

La ortografía, acentuación y puntuación del texto se ha modernizado de acuerdo con las normas vigentes dictadas por la Real Academia de la Lengua. Se han conservado las vacilaciones vocálicas átonas, las formas arcaicas (*agora, güerta, fecho*, etc.), las vacilaciones de los grupos consonánticos cultos, si lo exige la rima (*perfeta, preceto, dino, seta, coluna*, etc.), las asimilaciones verbales de infinitivo más pronombre enclítico de tercera persona (*vello, decillo*), y las contracciones de la preposición *de* y el pronombre personal o demostrativo (*del, deste, destes*), las alternancias en la declinación de las diferentes formas personales del verbo. Se conserva, por ejemplo, la metátesis que se produce en algunas formas verbales, normalmente imperativos con un pronombre enclítico (*poneldo*). Igualmente se conservan las vacilaciones en las formas verbales, como la del presente de indicativo de primera persona (*estó*).

Con el fin de facilitar la lectura del texto, se han completado las abreviaturas propias de la impresión de la época (*q, aunq, qu'en, d'honra*, etc.) y la grafía de los nombres de los personajes. Asimismo, se prescinde del apóstrofo en los agrupamientos de palabras restituyendo las vocales elididas (v. 6, 10, 13, 26, 37, 56, 186, 223); se mantienen, no obstante, las aglutinaciones muy usadas que pueden afectar al cómputo silábico del verso (*'n esta, 'n aquellotra*, etc.).

Se ha uniformado la grafía de las rimas, simplificándolas cuando ha sido necesario (*dino* por “digno”, *respeto* por “respeto”, *aceta* por “acepta”), conservándolas (*alfil* por “alfiler”, *relox* por “reloj”), o corrigiéndolas (*mandado* por “mandando”, *decreto* por “decrecto”, *respeto* por “respeto”, *desviada* por “desviado”).

**LA MUERTE DEL REY DON SANCHO Y
RETO DE ZAMORA, POR DON DIEGO
ORDÓÑEZ**

ARGUMENTO DE LA COMEDIA

Muerto el Rey don Fernando, primero deste nombre, sucedió en el reino de Castilla don Sancho, su hijo, el cual, queriendo quitar a su hermana doña Urraca la ciudad de Zamora, que su padre le había dejado, le puso cerco. Y andando un día solo mirando la disposición del lugar y sitio, salió de Zamora Vellido Dolfos y, puesto delante del Rey, le prometió que le daría la entrada en Zamora. Y aunque desde el muro avisaron al Rey que se guardase de Vellido, no fue parte para que dejase de hacer confianza dél. Y así se fue el Rey con él, y siendo aquejado el Rey de una necesidad forzosa, dejándole su caballo y un venablo, se apartó, y viendo el traidor de Vellido descuidado al Rey, le dio con el venablo que lo atravesó de una parte a otra, y subiendo en el caballo del Rey, huyó para entrarse en Zamora. Fue seguido del Cid hasta la puerta, donde siendo alcanzado dél le mató el caballo, y el Vellido se entró en la ciudad y, vuelto el Cid a donde el Rey estaba, fue llevado a su tienda, adonde luego murió. Sobre lo cual don Diego Ordóñez de Lara, y primo del Rey, retó a los zamoranos de traidores. Arias Gonzalo, un caballero de Zamora, y ayo de la Infanta doña Urraca, salió al reto, y enviando tres hijos a combatir con don Diego Ordóñez, fueron todos tres muertos del don Diego, uno a uno en el combate. Y el postrero, siendo herido de muerte, dio al caballo de don Diego una herida en el rostro, que sin poder detenerlo disparó, y sacó de la raya o límite donde combatían. Por lo cual dieron la gloria del vencimiento a don Diego Ordóñez, y a Zamora por libre de la traición que le fue impuesta.

Esta farsa fue representada la primera vez en Sevilla, año de 1579. Siendo asistente della don Francisco Zapata de Cisneros, Conde de Barajas. Representóla Alonso Rodríguez, autor de comedias, en la Huerta de doña Elvira.

TODAS LAS PERSONAS DESTA COMEDIA

REY DON SANCHO.

SOLDADO.

CID RUY DÍAZ.

CONDE DE CABRA.

VELLIDO DOLFOS.

DON DIEGO ORDÓÑEZ.

DOÑA URRACA, hermana del Rey.

JUEZ DE ZAMORA.

ARIAS GONZALO.

PEDRO ARIAS.

GUARDA.

DIEGO ARIAS.

VELA.

RODRIGO ARIAS.

ARGUMENTO DE LA PRIMERA JORNADA

Cercada Zamora, envía el Rey don Sancho al Cid con un recaudo* a la Infanta doña Urraca. Llega el Cid al muro de Zamora; habla con los guardas; sale Arias Gonzalo y la Infanta; dales el recaudo del Rey demandándole a Zamora. Sale Vellido Dolfos; viénese al real; ofrécese al Rey de darle a Zamora. Avísanle desde el muro que se guarde de Vellido. Vuelve el Cid con la respuesta de la Infanta. Aírase el Rey contra el Cid; mándale que se vaya; quédase solo con Vellido. Atraviésalo con un venablo. Llega el Cid; va tras de Vellido; mátales el caballo. Éntrase en Zamora el traidor. Vuelve el Cid; lleva al Rey al real, adonde luego muere.

PERSONAS DE LA JORNADA PRIMERA

REY DON SANCHO.

ARIAS GONZALO.

CID RUY DÍAZ.

GUARDA.

VELLIDO DOLFOS.

VELA.

DOÑA URRACA.

SOLDADO.

* *recaudo*: "recaudo", "mensaje".

que mi coraje aviva
 viendo su inadvertencia y desvarío
 que, resolutivo ya en tomar venganza,
 contra ella blandiendo estoy la lanza. 25

[Sale el CID]

CID. ¡Excelso Rey!, en nombre tuyo he sido
 citado que viniese a tu presencia,
 en la cual puesto humilde estó, ofrecido
 a tu querer, constante en mi obediencia. 30

REY. Gran Cid, de quien el bárbaro atrevido
 teme, y huyendo con infame ausencia
 desocupa los límites de España,
 que ya opresó y agora no los daña.
 Bien instruido estás cuánto cuidado, 35
 cuánto deseo enciende el alma mía,

²⁵ *resolutivo*: ‘resuelto, decidido’.

²⁹ La alternancia de las distintas formas verbales de primera persona singular de presente de indicativo de los verbos “ser” y “estar” era frecuente en la época, aunque la forma arcaica y vulgar *so, estó* venía siendo sustituida desde antiguo por *soy, estoy*, respectivamente. Juan de Valdés decía, en su *Diálogo de la lengua*, al respecto: “*Yo so, por yo soy, dicen algunos, pero, aunque se puede decir en metro, no se dice bien en prosa*”. Las formas *so, estó*, frecuentes en Cueva, eran usadas por razones métricas cuando la palabra siguiente comenzaba por vocal, o para aprovechar sus posibilidades fonéticas al final del verso.

³¹ *de*: con valor de la preposición ‘a’.

³⁵ *cuidado*: ‘preocupación, cosa deseada’.

verme dentro en Zamora sosegado,
 puesto ya fin a la inmortal porfia.
 Deste deseo soy tan instigado
 que ni en la oscura noche o claro día, 40
 cuando todos se entregan al reposo,
 no sé tener descanso ni reposo.

Querría, pues ves esto, que al momento
 volvieses a Zamora, y de mi parte 45
 a doña Urraca digas que yo intento
 administrar el gran furor de Marte;
 si luego, sin ningún impedimento,
 no fija en su alto alcázar mi estandarte,
 con muerte horrible asaltaré su muro,
 y a nadie exentará el castigo duro. 50

Represéntale todas las mortales
 lástimas que su vano intento encierra,
 y ruégale que evite tantos males,
 pues en su mano está la paz o guerra.
 Muéstrale muertos todos sus parciales, 55
 y a ella ensangrentar su amada tierra.
 Y cuéntale las tierras que le mando
 en recompensa de lo que demando.

CID.

Poderoso Señor, yo parto luego

⁴⁶ Nótese cómo la alusión mitológica *-Marte-* tiene un valor metonímico *la guerra-* (como suele ocurrir con tantas alusiones míticas que prácticamente están lexicalizadas: *Venus* por 'amor', etc.).

⁵⁰ Obsérvese el uso de la litotes: 'todos sufrirán un gran castigo'.

⁵¹ *Represéntale*: con el mismo valor de *Muéstrale* (v. 55): cuéntale y descríbele con todo detalle para que imagine bien lo que puede ocurrir, y, por lo tanto, que se sienta persuadida.

⁵⁵ *parciales*: 'partidarios', 'seguidores'.

REY.	poniendo en todo diligencia presta.	60
	No cabrá en mí contento ni sosiego	
	hasta que vuelvas y oiga su respuesta. [<i>Vase</i>]	
CID.	¡Oh codicia de aqueste mundo ciego!	
	¡Oh ciego el que en el alma tiene puesta	
	tu ponzoña, y siguiendo tal camino	65
	traspasa el fuero humano y el divino!	
	Muerto el Rey don Fernando, dio a la Infanta	
	doña Urraca, su hija, la tenencia	
	de Zamora, y no fue hacienda tanta	
	que a sus hermanos ponga en diferencia.	70
	Y el que más entre todos se adelanta	
	y más muestra su grande inobediencia	
	contra el paterno y piadoso mando	
	es don Sancho, el mandato derogando.	

⁶¹ *contento*: sustantivo: 'gozo, alegría'.

⁶³⁻⁶⁶ *codicia*: cultismo, 'codicia'. Todavía era frecuente la alternancia vocálica en el uso de estos cultismos. Nótese cómo la epifora *-ciego-* sirve para enfatizar la fatalidad del que se deja llevar por la codicia, que era uno de los pecados contra la virtud que no faltaba en la literatura de contenido ético de los Siglos de Oro. Era frecuente que en la condena de la codicia se apelara no sólo a su atentado contra el hombre, sino también contra Dios. *ponzoña*: 'veneno'. El romance "De la cobdicia, que es mala" recrea toda la historia del cerco y reto de Zamora, partiendo justamente del motivo de la codicia como causante de todos los males de la anécdota histórica (A. Durán, *Romancero General, op. cit.*, pp. 519-521).

⁶⁷⁻⁷⁴ La ambiciosa pretensión de don Sancho es injusta al contravenir la voluntad de su padre, que había sido expresada *in articulo mortis*; de ahí la funcionalidad explicativa de estos versos que, como dijimos, nos informan de los precedentes históricos del conflicto, puesto que la obra había comenzado *in medias res*. En el romance "Mirando se sale Febo" y "En el real de Zamora" hallamos una aclaración similar de los precedentes históricos (A. Durán, *Romancero General, op. cit.*, p. 507).

⁶⁹ *tanta*: 'tan grande'.

⁷² *A*: su gran desobediencia.

[El CID ante el muro de Zamora. Salen el GUARDA y el VELA]*

GUARDA.	¿Quién vive, quién llega al muro?	75
	¡Hable o deténgase afuera!, porque de la muerte fiera entienda no estar seguro. Si trae alguna embajada, dé razón a lo que viene,	80
	y si no, la muerte tiene por respuesta aparejada.	
CID.	Guarda, el que viene es amigo, y es Rodrigo de Vivar, a quien Cid soléis llamar,	85
	y no es ningún enemigo. Diréisle de parte mía a la Infanta mi señora que quiero entrar en Zamora si de mi entrada se fía.	90
GUARDA.	¡Ah vela la del castillo, decid que el Cid está aquí!	
	¿Oísme? ¡Hola, acudí!	
VELA.	¡Ya os oigo! ¡Ya vo a decillo! ¡Hola, Guarda, que al momento mandan que le den la entrada sin que se la impida nada!	95

* El Cid llega ante la muralla de Zamora e interviene el Guarda. La escena debe representarse desde una doble perspectiva pues, mientras que el Cid habla desde el suelo, el Guarda -y también el Vela- lo hacen siempre desde lo alto de la muralla. Esta anotación resulta interesante no sólo para imaginar mejor el encuentro de estos personajes, sino también por su significación simbólica al situarse en diferentes planos: suelo / altura (cielo) y sus consecuencias y relaciones con la nobleza y justicia de sus respectivas causas.

- D^a URRACA. ¡Ay Rodrigo, quién creyera
que un dolor tan excesivo,
teniéndote yo a ti vivo,
el alma me poseyera!
- Di ¿cómo se sufre agora 115
que, estando tú de mi parte,
pueda haber fuerza ni arte
de quitarme a mí a Zamora?
¿Dó tu bondad? ¿Dó tu fe?
¿Dó está el juramento hecho? 120
¿Dó el gran valor de tu pecho,
so cuyo amparo quedé?
¿En tan extraña maldad,
no son mis ruegos oídos?
Rodrigo, ¿a muertos y a idos 125
no hay memoria de amistad?
No sé que pueda ser cierto
que a mi llanto seas esquivo,
sino que por el Rey vivo
no te acuerdas del Rey muerto. 130
¿Tanto puede la privanza
de mi hermano y su favor,

¹¹¹ Estos versos de la intervención de doña Urraca están inspirados en el romancero.

¹¹⁴ *A:* Ansina lo poseyera. *Ansina:* adv.: 'así'.

¹¹⁵ *Di:* 'Responde, Contesta'. *¿cómo se sufre:* '¿cómo se explica, cómo se siente'.

¹¹⁹⁻¹²² Obsérvese el recurso de las interrogaciones retóricas siguiendo el clásico esquema del *ubi sunt?* que enfatiza el tono trágico de doña Urraca.

¹²² *so:* 'bajo'.

¹³¹ *privanza:* "El favor, valimiento y trato familiar que el inferior tiene con el Príncipe o superior" (*Auts.*).

- que pospongas el amor
de mi padre en tu crianza,
y que, olvidándote así 135
por dádivas prometidas,
olvides las recibidas
de a quien debes más que a ti?
- CID. Señora, sosiega el llanto,
limpia tus húmidos ojos, 140
que el remedio a tus enojos
no está en afligirte tanto.
Que por la fe prometida
a tu padre y mi señor,
que no es menos mi dolor 145
que el que te trae afligida.
- Y porque tengo entendido
que estoy de mí satisfecho,
no quiero en aqueste hecho
satisfacer mi partido, 150
sino darte mi embajada
cual el Rey me lo mandó,
y en su nombre te la do,
sin quitar ni poner nada.
- El cual dice que ha enviado 155
muchas veces a rogarte
que permitas desvíarte
de tan dañoso cuidado;
y que le des a Zamora
libre, y él te dará en trueco 160
a Medina de Rioseco,

¹³³ *que*: con valor final, 'para que'.

	yo espero en el justo cielo que ha de usar de su piedad y castigar tal maldad pues falta quién en el suelo.	185
	Y a lo que dices, Rodrigo, de lo que en trueque me manda, di que cese su demanda y use ya de su castigo; que a Zamora, en tal desmán, cuando él viniere a ofendella, caballeros hay en ella que se la defenderán.	190
CID.	Al fin concluyes, señora, que a Zamora no has de dar.	195
D ^a URRACA.	No se la pienso entregar, sino morir en Zamora.	
CID.	Pues dándome tú licencia, me parto con tal recaudo.	200
D ^a URRACA.	Cid, lo dicho es decretado por inviolable sentencia.	
CID.	Pues el cielo sea en tu amparo.	
D ^a URRACA.	Él mesmo vaya contigo	

tierra puede vengar tal actuación. De hecho, tal invocación a Dios parece tener su efecto, pues el Rey don Sancho, por no rectificar sus errores cometidos, muere ajusticiado a manos de un traidor. Nótese de nuevo el contraste *cielo / suelo* (recuérdense más arriba, los vv. 203-206, y sobre todo la siguiente intervención de Arias Gonzalo).

²⁰⁴ Este breve diálogo entre doña Urraca y el Cid en el que aquélla ha decidido, sin consultar con nadie, defender a Zamora hasta el final, sustituye lo que en las crónicas eran los parlamentos de doña Urraca, sus promesas, el consejo en S. Salvador y la respuesta de D. Nuño. Decía J. M. Caso González al respecto: “El que haya desaparecido lo que podríamos llamar democratismo del cantar de gesta prosificado, sin duda obedece a las ideas políticas (absolutismo) entonces dominantes”, “*La muerte del rey D. Sancho* de Juan de la Cueva...”, art. cit., p. 135.

	y alumbre aquese enemigo ciego, tirano y avaro.	205
ARIAS G.	No puede serle gustosa a don Sancho la respuesta, y así su venida es presta ardiendo en saña furiosa.	210
	Recógete, que yo quiero recorrer el muro luego, que no es bien tener sosiego quien espera asalto fiero. Y ten firme confianza	215
	que contra tan gran ofensa Dios ha de ser tu defensa y él te dará la venganza.	

[*Vanse y sale VELLIDO DOLFOS*]

[VELLIDO]. ¡Tal sin razón, tan bárbara crüeza!

²¹⁴ *fiero*: 'cruel, terrible'.

²¹⁹ *crüeza*: 'crueldad'.

²¹⁹ Como creyó F. A. de Icaza, pensamos que esta intervención -que sigue a la de Arias Gonzalo- parece que debiera corresponder a Vellido Dolfos, como podría confirmar el hecho de aludir al deseo de venganza contra el rey Don Sancho, o a su deseo de obtener la fama por vengar la honra de su pueblo, y también el hecho de que cambie el tipo de metro y el tono respecto de sus palabras iniciales. Por otra parte, conviene añadir que esta intervención que nos describe los desastres de la guerra se refiere al cerco de Zamora, con sus muertes, ruinas y destrucciones, que ha decretado el rey don Sancho, episodios que aparecían en las crónicas y que nuestro dramaturgo alude en estos versos. Pero se produce así una importante incongruencia en la comedia de Cueva, puesto que el cerco y asedio de Zamora se ha producido antes de que el Cid haya vuelto con la respuesta de doña Urraca, habiéndose insinuado previamente que la destrucción daría comienzo si ésta no aceptaba el trueque propuesto por su

¡Tal inhumanidad, tal tiranía!	220
¡Tal insulto se sufre y tal fiereza!	
¡Oh justísimo cielo, tú nos guía por donde reparemos nuestra suerte del rey severo en su inmortal porfia.	
Ya ves que a todos nos condena a muerte, levantando con ira rigurosa la tiránica espada y brazo fuerte.	225
Ya vemos la rüina dolorosa, ya los muros al suelo derribados, ya en Zamora la llama poderosa.	230
Nuestros padres y hijos degollados, nuestras mujeres, con infamia nuestra, en poder de los pérfidos soldados.	
Pues si esto es así, si ya nos muestra el tiempo el fin de nuestra patria amada y la Fortuna a nuestro bien siniestra,	235
¿por dónde adquiriré que sea cantada con claras alabanzas mi memoria, y de gentes en gentes celebrada?	
¿Por dónde triunfaré con igual gloria que Camilo en librar del enemigo	240

hermano. Parece evidente que se trata de una prueba más de la debilidad constructiva de Cueva.

²²² Nótese la anteposición del pronombre personal átono a la forma verbal, en este caso al imperativo, como era frecuente sobre todo en poesía por razones métricas.

²²⁸ *ruina*: 'hecatombe, destrucción'.

²⁴¹ Cuando los romanos tomaron Fidenas, para explotar y consolidar su ventaja, pusieron sitio a Veyes, que duró unos diez años (desde el 406 hasta el 396), hasta que el dictador romano Camilo tomó la ciudad construyendo galerías subterráneas que permitió a sus soldados acceder directamente hasta la ciudadela.

la patria consiguiendo su victoria?
 Si en no hacerlo espero crüel castigo,
 y haciéndolo, vida y alabanza,
 ¡huya de mí el temor, no esté conmigo! 245
 Contra el Rey crudo, intento la venganza:
 ¡él, que es caudillo de la vil hazaña,
 él pague, él ensangriente aquesta lanza!
 ¡Limpiemos de tal monstruo nuestra España!
 ¡Oh cielo, seme agora favorable, 250
 y en mi justo deseo me acompaña
 para vengar maldad tan detestable!

[Sale el REY hablando solo]

REY. La tardanza del Cid me da cuidado,
 y deseo saber por su venida
 qué acuerdan, qué respuesta se le ha dado 255
 a mi demanda, dellos no admitida,
 porque estoy resolutu que, llegado,
 sí no me agrada, no ha de ser oída,
 cuando con dura y rigurosa mano
 he de asaltar el muro zamorano. 260

²⁴⁶ *crudo*: 'cruel', 'fiero'.

²⁵¹ Nótese la ya comentada anteposición del pronombre personal al imperativo verbal.

²⁵³ *cuidado*: 'preocupación'.

²⁵⁷ *resolutu*: 'resuelto, decidido'.

VELLIDO.	¡Íncrito Rey!, a quien la fama muestra por todo el orbe con excelso canto ser tu heroica virtud y fuerte diestra terror al mundo y general espanto. Vellido soy y tráeme mi siniestra	265
	suerte a pedir remedio a mi quebranto, y a seguir tu bandera levantada temiendo el filo de tu aguda espada. Doyte la fe, con firme juramento, que será preservado eternamente	270
	si me das de seguro acogimiento, cual confío de ti, ¡oh Rey clemente!, de hacer que cumplido veas tu intento poniendo el yugo a la rebelde gente, dándote la ciudad que se te cierra	275

²⁶⁰ Este monólogo del rey pone de manifiesto cómo, en efecto, la guerra y el asedio de la ciudad no se había producido a pesar de la anterior intervención de Vellido Dolfos.

²⁶² *excelso*: 'elevado, noble, heroico'.

²⁶³ *diestra*: 'la mano derecha'. La evocación de un personaje heroico se suele hacer, a través de la sinécdoque *pars pro toto* aludiendo a la *diestra mano*. Los ejemplos son numerosos desde Fernando de Herrera (en su canción a la batalla de Lepanto, vv. 3-4), pasando por Cervantes (en su canción primera a la Armada, v. 20), hasta Góngora (también en su canción primera a la misma Armada, v. 1), por mencionar algunos hitos destacados de nuestra poesía áurea.

²⁶⁴ *espanto*: 'asombro y admiración'.

²⁶⁵⁻²⁶⁶ *siniestra / suerte*: *siniestra* tiene aquí el sentido de 'contrariada, mala, adversa', y su uso conlleva una cierta alusión al mal presagio que se derivará de la intervención del traidor Vellido Dolfos. De hecho, esta idea se ve reforzada por la antítesis *diestra/siniestra* derivada del valor polisémico que adquieren ambos términos y su valor simbólico al referirse al rey don Sancho y a Vellido Dolfos respectivamente. (Véase, más abajo, la reiteración del mismo contraste en los versos 279-281).

REY. sin que gastes más tiempo en darle guerra.
 En tu razón, Vellido, has dado muestra
 de ser quien eres, y conozco claro
 que la fortuna, hasta aquí siniestra,
 quiere darme su ayuda y ser mi amparo; 280
 y así te juro por aquesta diestra
 de jamás serte en lo que pueda avaro,
 si me cumples en esto la palabra,
 y haces que Zamora se me abra.

[Sale el GUARDA]

GUARDA. Rey, ¿qué prendas de amistad 285
 tienes de aquese traidor?
 ¿Qué fe, qué lealtad, qué amor,
 para tal seguridad?
 ¿Así lo admites contigo?
 Pues óyelo y guárdate dél 290
 que es traidor y no fiel,
 tu contrario y no tu amigo.

²⁷⁶ Juan de la Cueva no ha puesto en contacto a Vellido Dolfos con doña Urraca y Arias Gonzalo, como sí ocurría en las crónicas, posiblemente de esta forma pretendía subrayar el carácter absolutamente individualista de la intervención del traidor, quedando completamente al margen de esta iniciativa los representantes de Zamora.

²⁷⁸ *conozco claro*: 'reconozco con claridad'.

²⁸⁵ *prendas*: 'señales'.

²⁹⁰ *B*: guarte.

¡Echa por bando preciso al traidor de aquese rancho! ¡Rey don Sancho, Rey don Sancho, no digas que no te aviso! Y porque estés advertido, te vengo a avisar agora que del cerco de Zamora un traidor había salido.	295
Si de ti no es conocido, ni a ti ha llegado su fama, Vellido Dolfos se llama, hijo de Dolfos Vellido. ¿Sabes, Rey, por qué me ahínco? Porque ese tu amigo estrecho cuatro traiciones ha hecho, y con ésta serán cinco.	300 305
Este consejo te cuadre, mira bien lo que te digo, no vengue aquese tu amigo	310

²⁹¹⁻²⁹² El uso de la lítotes enfatiza el carácter traidor de Vellido Dolfos, pero no embellece poéticamente el texto por estar expresamente delante de ellas los términos que pretenden sugerir.

²⁹³ En ésta y la siguiente doble redondilla nos recuerda y recrea Cueva el romance tradicional derivado de la gesta “Rey don Sancho, rey don Sancho”; también pudo servirle de inspiración el romance “Guarte, guarte, rey Don Sancho” (A. Durán, *Romancero General, op. cit.*, pp. 504-505; véase también M. Alvar ed., *Épica española medieval*, Madrid, Editora Nacional, 1981, pp. 296-7; M. Débax ed., *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982, núm. 17). Por otra parte, conviene llamar la atención que Cueva pone el aviso en boca del guardián y no de Arias Gonzalo que es lo tradicional.

²⁹⁷ *porque*: con valor final ‘para que’.

³⁰⁵ *ahínco*: ‘insisto’, ‘porfío’.

	la maldición de tu padre. Y si admitido no fuere esto que te digo agora, no te quejes de Zamora si algún mal te sucediere.	315
VELLIDO.	Oíste, Rey excelente, aquel dañoso blasón, tan falso como es razón que te sirva fielmente. Esta es astucia y concierto de aquel viejo Arias Gonzalo, que piensa que hacerme malo lo libra de verse muerto.	320
	Pues entiende, gran señor, que, temiéndose de mí, me quiere quitar de ti con nombre y voz de traidor. Y porque su prosupuesto entiendas que es falso, juro de darte entrada en su muro con que habrá fin todo aquesto.	325 330

³¹⁸ *blasón*: 'explicación' e, incluso, gracias a su valor metonímico, puede ser usado con cierto sentido irónico 'honor', 'gloria'.

³²⁸ *voz*: 'fama, renombre'.

³²⁹ Esta redondilla es diferente en A: "Y en satisfacción de aquesto / alto rey, yo te aseguro / darte entrada por su muro / con que habrá fin todo esto". *porque*: con valor final: 'para que'. *prosupuesto*: 'presuposición', 'presupuesto'.

[Sale el CID]

- CID. Poderoso señor mío,
 tu recaudo di en Zamora
 a la Infanta mi señora, 335
 y respondió con desvío
 que te diga de su parte
 que uses de tu violencia
 porque no habrás la tenencia
 de Zamora de otro arte. 340
- REY. ¿Que, con tan grande osadía,
 se atrevió a dar tal respuesta?
- CID. Señor, ella está dispuesta
 de morir en su porfía.
- REY. Sí hará, y junto con ella 345
 meteré el pueblo a cuchillo.
 Veré si hay en su caudillo
 valor para defendella.
- CID. Si mi consejo se admite,
 señor, yo doy parecer 350
 que tal no quieras hacer
 porque tanto mal se evite.
 Mira, señor, que no es justo;
 mira bien, que es inhumano

³⁴⁰ *arte*: 'modo', 'manera'.

³⁴² *A*: darte respuesta

³⁵³⁻³⁵⁶ En nuestro dramaturgo hemos visto en alguna otra ocasión esta rima con valor semántico *gusto-justo*, que será tan característica en el teatro de Lope de Vega. Véase, más adelante, en los vv. 386-388, cómo Cueva vuelve a usar las palabras aunque no al final de los versos.

matar la hermana el hermano
sin más causa que su gusto. 355

Ablanda tu crudo pecho;
mueva tu soberbio intento
la fuerza del juramento
que a tu padre tienes hecho. 360

Y si las cosas del suelo
menosprecias, ten memoria
que, si desto has la victoria,
hay quien te juzgue en el cielo.

Que si respondió tu hermana 365
que no te dará a Zamora,
eso que te niega agora
te lo ofrecerá mañana.

No quieras dejar ejemplo
de cruel; ni a tu grandeza 370
amancillar su nobleza,
que merece estatua y templo.

REY.

¿Aqueso es tu parecer,
Rodrigo? ¿Aqueso me dices?
Pues lo que me contradices, 375

³⁶¹⁻³⁶⁴ Sobre esta idea de la contraposición *suelo/cielo* y la apelación a la justicia divina, recuérdese los vv. 182-186, y su correspondiente nota.

³⁷² El Cid exalta la actitud de doña Urraca hasta el extremo de elevarla a la altura de diosa mitológica que debiera ser venerada con su estatua y templo. No es la primera vez que Cueva aplica a la materia épica y trágica motivos de la tradición amorosa petrarquista o cancioneril, característicos de la poesía lírica: en este caso, se trata de la imagen del templo para referirse a la dama cuya absoluta idealización la convierte en objeto de culto (recordemos el famoso soneto de Góngora "De pura honestidad templo sagrado", que representa el culmen de la perfección del tópico); más arriba, en el verso 285, pudimos apreciar cómo Cueva aplicaba el motivo de las prendas de amor de la dama con el sentido de las señales de amistad que el Guarda reclamaba al rey don Sancho para demostrar la supuesta amistad de Vellido Dolfos.

	eso quiero, y ha de ser. Y basta querello yo para que tú lo obedezcas.	
CID.	Señor, no te ensobervezcas de lo que diciendo está.	380
	Si aquesa es tu voluntad, quién podrá no obedecella, que pensar ir contra ella es terrible ceguedad.	
	Ponte ya en la ejecución; haz lo que gusto te diere, suceda cual sucediere, sea justo o sin razón.	385
	Pero quiérote avisar que, aunque no podré dejarte, tampoco podré ayudarte ni contra Zamora estar; que a tu padre lo juré y, habiendo jurado tal, por fuerza he de estar neutral cumpliendo mi dada fe.	390
	Cuando fueres contra moros será primero mi lanza,	395

³⁹³ En el romance “Rey don Sancho, rey don Sancho, / Ya que te apuntan las barbas” se hace mención del juramento que todos los presentes hicieron al rey don Fernando de respetar su última voluntad sobre el reparto de las tierras de su reino (C. Reig, *El Cantar de Sancho II y cerco de Zamora*, op. cit., pp. 296-297).

³⁹⁷⁻⁴⁰⁰ Como no podía faltar la fidelidad y valentía del Cid, así como su postura a favor de donde se halle la justicia, tampoco podía estar ausente su fama de *matamoros*, lo cual servía para enfatizar su patriotismo y, por consiguiente, su colaboración al engrandecimiento del país, por un lado, contribuyendo a la expulsión de los moros y, por otro, no participando en las guerras intestinas, fruto de la ambición de algunos de sus gobernantes.

	y allí te daré venganza y gastaré mis tesoros.	400
	Mas ir contra zamoranos, ser nosotros su cuchillo, ¿a quién no admira el oïllo quien querra bien castellanos?	
REY.	Id, Rodrigo, que ya entiendo el fin de vuestra piedad. Yo haré mi voluntad y veré lo que pretendo. [<i>Vase el Cid</i>]	405
	Tú, Vellido, me dijiste que a Zamora me darías; por un lugar que sabías la entrada me prometiste.	410
VELLIDO.	Señor, lo que prometí de cumplirlo te aseguro. Vamos cercando este muro do verás lo que ofrecí. De aquella parte de Duero es lugar inexpugnable; désta es algo más tratable yendo por este sendero.	415
	Allí verás un postigo desproveído de gente, que la entrada fácilmente	420

⁴⁰⁴ *querra*: “quiera” o “quería”; el verso parece imperfecto, y su sentido tal vez fuera “quien quiera bien a los castellanos”.

⁴⁰⁶ Cueva no plantea en su comedia el consiguiente destierro del Cid por confesar su intención de no ayudar al rey don Sancho contra su hermana y por no estar dispuesto a contravenir la voluntad de su padre el rey don Fernando.

⁴¹⁷ *De*: ‘Desde’.

- nos da contra el enemigo.
 Demos el primer asalto 425
 por él, porque yo sé cierto
 que al primer golpe es abierto,
 que está de defensa falto.
- REY. Flaco y bajo está este muro;
 por aquí lo batiremos 430
 y el postigo asaltaremos,
 que es camino más seguro.
 Tenme este caballo aquí,
 y en este sitio me aguarda,
 y este venablo me guarda 435
 mientras que me aparto allí.
- VELLIDO. [Ap.] ¡Bien se encamina mi hecho!
 ¡Oh cielo, agora tu ayuda
 en este paso me acuda
 y líbrame deste estrecho! 440
 La justa causa que tengo
 rige aqieste brazo fuerte
 a dar al Rey fiera muerte,

⁴²⁹ *Flaco*: 'Débil', en sentido metafórico, vale también 'abandonado', 'sin vigilancia'.

⁴³³⁻⁴³⁶ La escena del Rey apartándose para hacer una necesidad fisiológica justo en uno de los momentos más tensos y dramáticos de la obra resulta algo ridícula, aunque nuestro dramaturgo siga las crónicas y la tradición romanceril. El motivo ha dado que hablar especialmente a la crítica decimonónica; véase S.E. Leavitt, "Una comedia sin paralelo: *Las Hazañas del Cid de Guillén de Castro*", en A.D. Kossoff y J. Amor eds., *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 429-438, en concreto pp. 429-430.

Obsérvese la anteposición de las formas pronominales a sus respectivos imperativos verbales.

⁴⁴⁰ *estrecho*: 'dificultad', 'peligro', valdría también 'enemigo'.

⁴⁴² *rige*: 'conduce, manda, obliga'.

	con que a doña Urraca vengo.	
	¡Pague su ciega codicia,	445
	y páguela por mi mano!	
	¡Mucra el injusto tirano,	
	y viva nuestra justicia!	
	Seguro está y descuidado).	
	¡De la venganza estoy cierto!	450
REY.	¡Ay, traidor! ¿Por qué me has muerto?	
VELLIDO.	¡Por quedar de ti vengado!	
	¡Éste será tu trofeo!	
	¡Ésta será tu victoria!	
	¡Éstos los triunfos de gloria	455
	que encendían tu deseo!	
	El galardón de tu intento	
	has sacado dignamente	
	como tirano inclemente	
	pagando tu atrevimiento.	460

[Sale el CID]

CID.	Vellido, ¿dónde está el Rey?
VELLIDO.	Aquí estaba; allí fue cierto.
CID.	¿Dónde? ¡Oh traidor, que lo has muerto sin clemencia y contra ley!

⁴⁵⁰ En ese mismo instante, le clava el venablo del rey.

⁴⁵¹ El romance “De Zamora sale el Dolfos”, que podía haber conocido nuestro autor, recrea el proceso y consumación de la traición de Vellido Dolfos (A. Durán, *Romancero General, op. cit.*, pp. 505-506).

⁴⁶² *cierto*: ‘ciertamente, en verdad’.

- [Vase huyendo Vellido Dolfos]*
- ¡No te escaparás de mí,
aunque apresures el vuelo! 465
¡Ay de mí! ¡Ay crudo cielo!
¿Quién me lo ha quitado así?
- [El Cid arroja su lanza contra Vellido]*
- ¡Oh terrible desconcierto!
¡Oh ciego y vano dolor, 470
que deje vivo al traidor
y el caballo le haya muerto!
¡Oh traidores zamoranos,
pues de Zamora salió
el que aleve muerte dio 475
al rey de los castellanos!
- [Se dirige hacia el rey]*
- Rey y señor, ¿qué es aquesto?,
¿quién te trató de tal suerte?
- REY. ¡Vellido me ha dado muerte!
CID. ¡Ay Dios! ¿Y tú sufres esto? 480
¡Envía, gran Dios, venganza
contra tan terrible hecho!
- REY. Rodrigo, ya es sin provecho;
ya no es buena la tardanza.
Llévame de aquí al real 485
para que ordene mi alma;
goce siquiera esta palma,
pues ya me siento mortal.

⁴⁷⁵ *aleve*: 'alevosa', 'traidora'.

⁴⁸⁵ *real*: 'campamento'.

⁴⁸⁷ *palma*: 'triumfo', 'premio'.

CID. ¡Ah los del real, vení!
 ¡Vení por vuestro señor, 490
 muerto a manos de un traidor!
 ¡Vení, no se muera aquí!

[Sale un SOLDADO]

SOLDADO. ¡Gran Cid!, ¿qué es lo que nos mandas?
 CID. Que de aquí llevemos luego
 nuestro Rey, nuestro sosiego, 495
 no con triunfo, mas en andas.
 Veamos si se remedia
 su vida con medio humano,
 si no vuelve el hado insano
 nuestro gozo en tal tragedia. 500

⁴⁹⁰ *vení*: 'venid'. En la época alternaban estas dos formas del imperativo (con y sin *-d* final). Los dramaturgos aprovechaban esta alternancia para rimarlas con palabras que tuvieran una u otra terminación, pero, como vemos en este caso, también hallamos ambas formas en el interior del verso.

⁴⁹⁴ *luego*: 'de inmediato'.

⁵⁰⁰ Cueva suprime los episodios que aparecían en las crónicas y que presentaban a Vellido Dolfos, tras el crimen, ante doña Urraca y Arias Gonzalo; de esta forma, como dijimos más arriba, la traición de Vellido Dolfos se plantea como una iniciativa individual en la que nunca tuvieron nada que ver, ni tampoco al evitar este encuentro posterior, los representantes de Zamora. Por otra parte, también Cueva elimina el arrepentimiento final del rey don Sancho y su confesión de que su muerte ha sido fruto del castigo divino por sus errores cometidos.

ARGUMENTO DE LA SEGUNDA JORNADA

Acuerdan los grandes de Castilla para la venganza de la muerte del rey don Sancho que los zamoranos sean retados por traidores. Habido su acuerdo sobre ello, don Diego Ordóñez de Lara, primo del rey don Sancho, se encarga del reto, llega al muro y, llamado Arias Gonzalo, retó de traidores a todos los de Zamora. Arias Gonzalo responde al reto. Y para dar orden en el modo de la batalla, asientan treguas para que se señalen jueces de entrambas partes.

PERSONAS DE LA SEGUNDA JORNADA

CID RUY DÍAZ.

GUARDA DEL MURO.

CONDE DE CABRA.

VELA DEL CASTILLO.

DON DIEGO ORDÓÑEZ.

ARIAS GONZALO.

[*Salen el CID y los GRANDES de Castilla*]

CID. ¡Ilustres grandes, luz y honor de España!,
 bien claro veis delante vuestros ojos
 la pena rigurosa que nos daña,
 las miserias, lástimas y enojos.
 Esto mi alma, noche y día, acompaña; 505
 esto me incita a pretender despojos
 de los ministros del infando hecho,
 que nos han puesto en tan acerbo estrecho.
 Llorar ya nuestro Rey es sin efeto;
 aprestemos las armas a vengallo, 510
 que la espada, la lanza, escudo y peto
 parecerá mejor que no el llorallo.
 Esto digo, esto sólo es mi decreto:
 que ya se muestre el bélico caballo
 tascando el freno con denuedo horrendo 515
 a una y otra mano revolviendo.
 Y el enemigo que con mano airada

⁵⁰¹ Ésta es una de las pocas escenas del teatro de Juan de la Cueva, al comienzo de cada jornada, en las que no aparece un personaje solo, que suele ser el personaje central sobre el que gira la acción teatral de dicha jornada.

⁵⁰² *A*: delante de los ojos.

⁵⁰⁸ *estrecho*: 'aprieto', 'dificultad'.

⁵¹⁰ *aprestemos*: 'preparemos, dispongamos'.

⁵¹² *llorallo*: 'llorarlo'. La asimilación del pronombre enclítico al infinitivo aparece de vez en cuando en el teatro de Cueva, y es muy frecuente en todo el teatro áureo.

⁵¹⁵ *tascando el freno*: "Phrase, que vale morder los caballos, o mover el bocado entre los dientes" (*Auts.*).

- a nuestro amado Rey dio cruda muerte
sienta ya el golpe de la aguda espada
y el rigor fiero de la fiera suerte. 520
Y entienda que ha de ser tan bien vengada
que no podrá valerle brazo fuerte,
ni terrestre poder, sino el del cielo,
por milagro llevado en presto vuelo.
- Viendo que crecen cada día los llantos 525
y menguan nuestros bríos encubriendo
las fuertes armas con funéreos mantos,
ningún remedio en esto proveyendo,
os cité que, dejando los quebrantos,
las mujerieles lágrimas huyendo, 530
decretemos aquí lo que haremos
en la ocasión presente que tenemos.
- CONDE C. Gran Cid, lo que en el duro caso siento,
si mi decreto en esto es admitido,
es que, sin dilación, en el momento 535
se rete el pueblo ingrato y descreído,
y si hay alguno en este ayuntamiento
a quien lastime el caso sucedido,
tome las armas luego, rete y llame
a la batalla [a] aquella gente infame. 540

⁵²¹ A pesar de que en A y B aparece “también”, creemos que, por el contexto, debiera ser “tan bien”, puesto que, además, nos encontramos ante una proposición subordinada adverbial consecutiva.

⁵²⁵ Nótese el uso transitivo de *crecen*.

⁵²⁷ *funéreos*: ‘funestos’, ‘fúnebres’.

⁵²⁹ *que*: conjunción con valor final: ‘para que’.

⁵³⁷ *ayuntamiento*: ‘congregación’, ‘concejo’, ‘junta’.

Al rey don Sancho ya le vimos muerto
 por el traidor Vellido zamorano.
 De Zamora salió -y esto fue cierto-
 y vino a nuestro campo castellano.
 Él hizo el hecho; dellos fue el concierto, 545
 pues recibieron dentro al inhumano
 que nos dejó sin Rey; justo es se llame
 a la batalla [a] aquella gente infame.

Este parecer solo doy en esto,
 y así concluyo y mi hablar reprimo. 550
 Pido sola una cosa: que sea presto,
 que más que el hecho la presteza estimo.

D. DIEGO.

Tiéneme tal el sentimiento puesto
 de la muerte crüel del Rey mi primo,
 que no tengo valor, aunque me toca 555
 tanto y a saña ardiente me provoca.

Dejando aparte la razón forzosa
 que me levante el corazón al hecho,
 temo donde veo gente tan famosa
 ofrecer la flaqueza de mi pecho. 560
 Que en empresa tan ardua y tan dudosa,
 do la fuerza ha de hacer bueno el derecho,
 mostrarme yo, seré reprehendido,
 mas con vuestro favor lo acepto y pido.

Y, así, me encargo desto y a mi cuenta 565
 se ponga, si tal crédito merezco.
 Yo iré al lugar que al pérfido sustenta,
 por quien a la sangrienta lid me ofrezco.
 Aclararé con detestable afrenta
 su maldad y la causa en que padezco. 570

⁵⁴⁹⁻⁵⁵¹ *solo, sola*: (adjs.): 'único', 'única'.

- Cumpliendo, ¡oh ilustre cónclave!, el intento
vuestro, satisfaré mi pensamiento.
- CONDE C. Don Diego va con ánimo dispuesto
a dar principio al zamorano duelo.
Vamos nosotros a hacer sobre esto 575
lo que conviene por lo que recelo. *[Vase]*
- CID. El campo está alterado y todo puesto
a la venganza. El justo y santo cielo
lo encamine del modo que conviene,
y dé victoria al que justicia tiene. *[Vase]* 580

[Don DIEGO ante el muro de Zamora]

- D. DIEGO. Si la justicia me ayuda,
pues la tengo de mi parte,
no temo el furor de Marte
aunque contrario me acuda.
Éste es el muro. ¡Ah, soldado! 585
- GUARDA. ¿Quién llama? ¿Qué demandáis?
- D. DIEGO. ¿Sois el que el muro guardáis?
- GUARDA. Sí soy.
- D. DIEGO. Pues lleva un recaudo:
a Arias Gonzalo decí
que a hacer su maldad clara 590

⁵⁷⁷ *puesto*: 'dispuesto', 'preparado'.

⁵⁸³ De nuevo la lexicalizada alusión mitológica para referirse a la guerra (véase, más arriba, la nota al v. 46).

⁵⁸⁹ *decí*: 'decid'.

⁵⁹⁰ A: que es quien aquí se llegara / Don Diego Ordóñez de Lara, / que luego se pare si.

- don Diego Ordóñez de Lara
viene; que se pare ahí.
- GUARDA. ¡Ah, guardas, apercebidas
estad! ¡Velad a Zamora!
¡No os descuidéis que ya es hora
que se sienten las heridas! 595
¡Hola, vela del castillo,
a Arias Gonzalo llama,
que aquí un caballero está;
subí luego apercebillo! 600
¿No respondéis? ¡Hola, vela!
¡Ah del castillo, acudí!

[Sale el VELA del castillo]

- VELA. ¿Qué es lo que queréis? ¡Decí,
que mudamos centinela!
- GUARDA. ¡Que llaméis a Arias Gonzalo,
que el enemigo está al muro! 605
- VELA. ¡Guarda bien; no haya seguro;
no venga algún intervalo!
- GUARDA. ¡Ea, soldados! ¡Al arma!
¡Al arma, al arma, soldados! 610
¡No vivamos descuidados,
que ya el enemigo se arma!

⁵⁹⁸ *llamá*: 'llamad'. En estas situaciones se suceden los imperativos pues se tienen que transmitir las órdenes desde abajo hacia el muro y viceversa.

⁶⁰⁰ *apercebillo*: 'apercibirlo'.

VELA. Visto lo tenemos ya;
 decí que aguarde un momento,
 que sin más detenimiento
 Arias Gonzalo ya va. 615

[Sale *ARIAS GONZALO*]

ARIAS G. ¿Quién me busca, o qué buscáis,
 caballero castellano,
 que así al muro zamorano
 tan sin temor os llegáis? 620

D. DIEGO. A lo que yo vengo agora,
 por donde mi gloria ensancho,
 por muerte del Rey don Sancho
 a retar los de Zamora.
 ¡Oíganme todos, que a todos
 reto y llamo de traidores: 625

a los siervos y señores,
 sus vidas, artes y modos!

Porque en tratos tan nocivos
 y en tan dañosos conciertos
 fueron, yo reto a los muertos
 y reto a todos los vivos. 630

Rétoos, como a fementidos
 traidores a vuestro Rey,
 las armas, pues, contra ley,
 sois con ellas defendidos. 635

⁶³⁰ *conciertos*: 'pactos', 'acuerdos', 'complicidades'.

⁶³³ *fementidos*: "Falto de fe y palabra" (*Auts.*).

Rétoos también los caballos,
 vuestro brío y ardimiento,
 y reto el mantenimiento
 con que podéis sustentallos. 640

Rétoos las yerbas y prados,
 vuestras haciendas y tratos,
 hasta los perros y gatos,
 aves, aguas y ganados.

Reto el paño que os vestís, 645
 el pan con que os sustentáis,
 la luz con que os alumbráis
 y el aire con que vivís.
 Rétoos las piedras del muro
 que os defiende, y reto el fuego 650
 que os calienta. Y yo, don Diego,
 todo lo retado juro.

Y en aqueste campo, armado
 lo sustentaré, y aguardo
 que salga el que es más gallardo, 655
 más fuerte y más estimado.
 Que lo dicho ratifico,
 y digo que sois traidores,
 de la maldad sabidores,

⁶⁴⁰ *sustentallos*: 'sustentarlos'.

⁶⁵² El reto de D. Diego sigue los rasgos que presenta en la tradición romanceril, aunque en este caso se aumenta la serie enumerativa de personas y cosas retadas, y se enfatiza el tono agresivo y violento del reto así como la respuesta de Arias Gonzalo. Véase "Ya se sale Diego Ordóñez", "Ya cabalga Diego Ordóñez" (A. Durán, *Romancero General*, *op. cit.*, pp. 510-511) y "Salese Diego Ordóñez" (C. Reig, *El Cantar de Sancho II y cerco de Zamora*, *op. cit.*, pp. 306-307).

⁶⁵⁷ *A, B*: retifico.

	y al hecho la espada aplico.	660
ARIAS G.	Don Diego, tú has dado muestra de pasión y poco seso, pues la culpa del exceso has echado a cuenta nuestra. Y en lo que en esa maldad cometió el traidor Vellido,	665
	hablaste como atrevido, mas no dijiste verdad. Que nunca los de Zamora consintieron en tal hecho,	670
	y así tienen su derecho salvo del reto de agora. Mas aunque el hecho no toca a nosotros, y esto es cierto, tu atrevido desconcierto	675
	a responder nos provoca. Y quiérote declarar, por ser en edad más viejo, que aquel que reta Concejo con cinco ha de pelear.	680
	Y ha se de entender aquesto: que el retador combatiendo, si vence, ha de ir sucediendo el uno al otro en el puesto.	
	Y si, sin dejar ninguno,	685
	los mata a todos, alcanza el premio de su esperanza, si no queda vivo alguno. Tú nos retas, yo lo aceto; apercíbete al combate,	690

⁶⁹⁰ *apercíbete*: 'preparate'.

PERSONAS DE LA JORNADA TERCERA*

DON DIEGO ORDÓÑEZ.

JUEZ DE ZAMORA.

CID RUY DÍAZ.

DOÑA URRACA.

ARIAS GONZALO.

PEDRO ARIAS.

DIEGO ARIAS.

RODRIGO ARIAS

* En esta jornada no aparece, al principio, el argumento que habitualmente vemos en la reimpresión, de 1588, de las obras de Cueva.

que ya el fin que se aguarda se demuestra.

[*Salen los zamoranos*]

- Los zamoranos vienen, yo no niego
el premio dino a vuestra fuerte diestra,
mas ya en las manos la ocasión tenemos
donde conforme al hecho premiaremos. 740
- ARIAS G. Sobre el reto que injustamente ha sido
hecho a Zamora deste castellano
vengo, alto concilio esclarecido,
a poner mi justicia en vuestra mano.
- CID. El caso será visto y entendido, 745
Arias Gonzalo, noble zamorano,
y, visto bien, daremos el acuerdo
conforme al fuero y parecer más cuerdo.
- ARIAS G. Bien saneado estoy, bien satisfecho
que donde hay valor tan excelente 750
será guardado bien nuestro derecho,
y visto nuestro caso rectamente.
Esto quieta el conturbado pecho
que en ira arde, porque en sí no siente
culpa por donde ultraje tal padezca 755
y su antigua nobleza y ser perezca.

⁷³⁸ *dino*: 'digno', simplificación del grupo consonántico culto *-gn-*. *fuerte diestra*: véase, más arriba, la nota al v. 263.

⁷⁴⁴⁻⁷⁴⁷ *A*: "A someter debajo vuestra mano / la determinación en lo que pido". CID. "Arias Gonzalo, noble zamorano, / veráse el caso y se dará el acuerdo".

⁷⁵¹ *A*: "Que guardado será nuestro derecho".

CID.	Vista la causa, y bien considerada de todo este Senado, dan sentencia que la ley del retado sea guardada con eterna observancia y obediencia.	760
	Y manda al retador que con la espada, con escudo, con lanza, en competencia entre con cinco, sucediendo el uno al otro sin dejar sin lid ninguno.	
	Si no fuere que muerto o derribado desde el palenque el retador cayere, o de la raya o límite sacado, o de fuerza, o de grado, o como fuere, en tal caso, el combate es acabado;	765
	mas si el que en la lid entra feneciere, así ha de ir combatiendo de uno en uno a todos, sin dejar sin lid ninguno.	770
	Este parecer dan los castellanos y éste don Diego ha de guardar por fuerza.	
JUEZ Z.	Ése pedimos nos los zamoranos.	775
D. DIEGO.	Pues ese a mi deseo al hecho esfuerza.	
ARIAS G.	Dejemos ya razones, y las manos den claro testimonio de la fuerza de mi verdad, haciéndote, don Diego, que la conozcas aunque estés más ciego.	780

⁷⁵⁷ El Cid -de forma novedosa respecto de lo que se lee en las fuentes tradicionales- preside la reunión de los jueces y ya actúa de forma neutral como juez supremo. En esta sentencia se suprimen algunos detalles recogidos por la tradición, como el cambio de armas y caballo, y lo relacionado con la comida y bebida; asimismo se elude el episodio en el que Arias Gonzalo regresa a Zamora y convoca a sus habitantes para resolver el caso de la traición del rey don Sancho, y su encuentro en casa con sus hijos para preparar el reto.

⁷⁸⁰ A: muy.

ven primero armar un viejo y al mozo dejar de hacello.	800
No entenderán que va en ti, que lugar no les has dado para armarse, pues armado veniste huyendo de mí.	
Deja, deja, padre amado,	805
la espada; deja el arnés, déjalo, que tu vejez te tiene ya jubilado.	
Si nada mi ruego presta, ni de tu intento te saca,	810
considera a doña Urraca sin tí y en tal fuego puesta.	
¡Mira mi rostro herido con mis manos crudamente, y si de tí no se siente	815
estás fuera de sentido!	
¡Mira esparcidos al viento mis cabellos! ¡Oye el llanto triste! ¡Siente mi quebranto!	
¡Duélate el dolor que siento!	820
Esta obligación es tuya: morir o no me dejar.	
Y así, he de ir o has de quedar, porque nadie no te arguya.	
Y si no quieres llevarme	825

⁸⁰⁵ *arnés*: "Armas de acero defensivas, que se vestían y acomodaban al cuerpo, enlazándolas con correas y hebillas, para que le cubriese y defendiese" (*Auts.*).

⁸²² También era frecuente la anteposición del pronombre personal con un infinitivo. Recuérdese la nota al v. 222.

- por ser mujer y sin fuerza,
 contigo he de ir por fuerza
 o has de quedar a ampararme.
- ARIAS G. Señora, ¿por qué permites
 estorbarme esta jornada? 830
 ¿De mí estás desconfiada?
 ¿De mí tal flaqueza admites?
 No es hazaña esta tan alta
 que te cause alteración,
 porque suple el corazón 835
 adonde la fuerza falta.
- D^a URRACA. Estas lágrimas sean parte
 para enternecer tu pecho,
 que no es de diamante hecho,
 que no podrán ablandarte. 840
 No seas cruel cuchillo,
 que fin triste dé a su vida;
 sea de ti defendida,
 pues has sido su caudillo.
- ARIAS G. Pues no puedo disponer 845
 a lo que el deseo me pide,
 que tu mandado me impide
 lo que a fuerza he de hacer.

⁸³⁹ El dramaturgo nos ofrece de nuevo otro motivo que era muy frecuente en la poesía amorosa de la época; nos referimos al tópico petrarquista que alude a la dureza y esquividad de la amada para con su amante a través de la equiparación del pecho de la dama con la imagen del metal más duro por antonomasia, el diamante; véase M^a P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 429-436.

[Dirigiéndose a don DIEGO]

¡Don Diego, ponte en el puesto!
 ¡Ve al palenque, aguarda fiero, 850
 que yo te enviaré un guerrero
 cual tú y no menos apuesto!

D. DIEGO. [Ap.] (Arias Gonzalo dice que le aguarde
 en el palenque; allá voy a aguardallo,
 no entienda que el no ir es de cobarde, 855
 al punto que me dice que es honrallo.
 Venga el que envía, que, aunque viene tarde,
 de tal suerte confío en Dios tratallo,
 que ojos que le ven venir agora
 jamás su vuelta vean en Zamora.) 860

[ARIAS G. se dirige a sus hijos]

ARIAS G. Hijos, regalo de la vida mía,
 y vida de mi alma, estad conmigo,
 que el tiempo es breve y no me permitía
 más espacio, que os llama el enemigo.
 Ya sabéis vuestra infamia; éste es el día 865
 último en que habéis de dar castigo
 al que nos ha llamado de traidores
 y en donde mostraréis vuestros valores.
 No hay para qué traer a la memoria,

⁸⁵⁶ *al punto*: 'al tiempo'.

⁸⁶¹ *regalo*: 'deleite, consuelo'.

- hijos de mis entrañas, la injusticia 870
 que se nos hace, siendo tan notoria
 que a Dios demanda a voces la justicia.
 Él os promete cierta la victoria
 despojando al crûel que la codicia.
 Vamos, hijos, que ya el hablar es vano 875
 porque yo quiero armaros de mi mano.
 CID. [Ap.] (¡Qué gallardo y brïoso está don Diego!
 Lleno de furia y de coraje horrible,
 sin descansar ni recibir sosiego,
 deseando la lid fiera terrible. 880
 Por los ojos parece lanzar fuego;
 su denuedo promete lo imposible.
 Mira a Zamora, increpa la tardanza
 blandiendo apriesa la fornida lanza.)
- [ARIAS G. habla a su hijo Pedro]
- ARIAS G. Hijo, ya vas instruido 885
 de lo que debes hacer,
 que es morir y no volver
 con renombre de vencido.
 Ve, Pedro Arias, a entregarte
 al furor del enemigo. 890
 ¡Hijo, Dios vaya contigo!
 ¡Hijo, Dios sea en ayudarte!
- P. ARIAS. Lo que toca a ser quien soy,
 eso por mi cuenta va,
 que mi valor mostrará 895
-

⁸⁷³ *cierta*: 'segura'.

lo que debe mostrar hoy.

[D. DIEGO y P. ARIAS se enfrentan en el palenque]*

D. DIEGO. ¡En coraje estoy ardiendo,
 ah retado zamorano!
P. ARIAS. ¡Ah retador castellano,
 ya estoy tu reto cumpliendo!

900

⁸⁹⁶ B, mostrar : A, y puedo

* La lucha en el palenque es a caballo y, además, según podemos leer en la obra, los distintos combates entre don Diego y los tres hijos de Arias Gonzalo se desarrollan a la vista del espectador, pues ningún otro personaje se encarga de narrarlos, sino que toda la información nos la proporcionan directamente los contendientes. Desde luego, parece prácticamente imposible que semejantes escenas pudieran ser representadas - como se afirma en la edición de 1588- en la Huerta de doña Elvira. Así, sugiere J. M. Caso “que en la versión representada el palenque se supondría fuera de escena y serían el Cid, Arias Gonzalo, doña Urraca y otros personajes los que irían enterando al espectador con sus comentarios de todas las incidencias del combate. Esos versos, llenos de acotaciones implícitas, o mejor dicho, versos narrativos sobre lo que sucedía fuera de escena, pudieron ser transformados por Cueva antes de imprimir la comedia” (“*La muerte del rey don Sancho* de Juan de la Cueva...”, art. cit., p. 139). Podemos pensar, no obstante, que estas escenas del duelo podrían representarse de manera simultánea en dos (y puede que en tres) lugares del escenario: a) desde el muro -a un lado o al fondo del escenario-, representado por una de las galerías del teatro, donde se encuentran los zamoranos y al que se dirige Don Diego cada vez que vence a alguno; b) en el centro del escenario, donde estaría el mencionado palenque, donde se celebran los combates entre don Diego y los hijos de Arias Gonzalo, tratándose de una lucha representada de forma simbólica, de modo que algunos de los elementos utilizados en el duelo serían sustituidos por imágenes o símbolos que los evocan (y un probable tercer lugar en el que se hallaban los partidarios del Rey don Sancho; aunque éstos es posible que también presenciasen los combates desde el mismo muro en el que están los zamoranos, aunque en el lado opuesto, pues así se explica que intervenga inmediatamente después del duelo el Cid, por ejemplo).

⁸⁹⁷ A: Ardiendo en coraje estoy.

P. ARIAS. ¡Ríndete que estás vencido!
Muerto sí, mas no rendido,
aunque estoy de vida ajeno. [*Cae muerto*]

[*Se dirige a los demás que contemplan el combate desde el muro*]

D. DIEGO.	¡Ah los que estáis en Zamora, enviá otro defensor, que éste ya rindió el valor!	925
ARIAS G.	¡Ay triste, ay funesta hora! ¡Aguarda, aguarda, don Diego! ¡Diego Arias, salí al momento que el enemigo contento hace de mí escarnio y juego!	930
	Tomad la lanza en la mano, presto salid de Zamora y vengad en esta hora a Zamora y vuestro hermano.	935
D. ARIAS.	¡Vaya el cielo en vuestro amparo! Padre, tened esperanza que yo os daré la venganza si el cielo no me es avaro.	940

[*En el palenque*]

¿Don Diego, estás satisfecho?

⁹²⁸ funesta : A, fuerte.

- El final punto es llegado,
do al retador el retado
satisfará con el hecho.
- D. DIEGO. Tú verás lo que grangeas 945
en esta mercadería,
que éste es el último día
triste en que tu muerte veas.
- D. ARIAS. ¡Ésta [*Muestra la espada*] ha de ser quien lo
[haga!]
- D. DIEGO. ¡Pues ésa será tu muerte! 950
- D. ARIAS. ¡Ese encuentro ha sido fuerte! [*Le da con la*
[*espada*]
- D. DIEGO. ¡Pues deste habrás mortal paga! [*Lo golpea*]
¡No vayas atrás, aguarda!
- D. ARIAS. ¡No huyas tú, que yo aguardo!
Que en la ocasión no acobardo; 955
que tu espada no acobarda.
- D. DIEGO. ¿No?, ¿pues cómo caes tan presto?
[*D. Arias cayó del caballo*]
¿Esa es toda la braveza?
¿No hay brío ya? ¿No hay fiereza?
¿Ya estás tendido en el puesto? 960

⁹⁴¹ El romancero proporcionaba a Cueva algunas composiciones que recreaban el combate entre don Diego y los hijos de Arias Gonzalo: "Ya se salen por la puerta", "Ya está esperando Don Diego" (A. Durán, *Romancero General, op. cit.*, pp. 513-515).

⁹⁴² *punto*: 'momento'.

⁹⁵² *A*: Y el mío, ¿hízote llaga?.

⁹⁶⁰ Estos combates entre don Diego y los hijos de Arias Gonzalo difícilmente podían representarse por la razón ya comentada; pero, además, por la conocida y tácita convención que, de forma implícita, en el teatro de la época prohibía la representa-

en la justicia que tengo,
que vengaré, pues que vengo
lo que ha hecho el cielo avaro.

[*En el palenque interpela a D. Diego*]

- ¡Áspero y crüel tirano 985
 que tan confiado estás,
 con muerte me pagarás
 la del uno y otro hermano!
 D. DIEGO. Ésta [*muestra la espada*] será la respuesta
 porque así verás, cobarde, 990
 que aunque a venir fuiste tarde,
 verás presto muerte presta.
 ¿Cómo te fue deste encuentro? [*Le da un golpe*]
 R. ARIAS. Y tú ¿qué sientes del mío? [*Lo golpea*]
 ¿Vate faltando ya el brío? 995
 D. DIEGO. Es muy flaco ese recuento.
 R. ARIAS. Veamos, pues, con la espada
 si resistes mi denuedo. [*Hiere el caballo*]
 D. DIEGO. Rodrigarias, ¿ése es miedo?
 R. ARIAS. Miedo en mí no tiene entrada. 1000
 ¿Cómo te vas retrayendo?
 ¡Aguarda, no huyas tanto!
 ¡Don Diego deja el espanto!
 ¡No vayas así huyendo!

⁹⁸³ A: que con este brazo vengo.

⁹⁹⁶ *recuento*: 'reencuentro': "Encuentro u golpe de dos cosas que se juntan, haciéndose resistencia" (*Auts.*).

¹⁰⁰³⁻¹⁰⁰⁴ A: "Don Diego, ¿ansina te espanto? / ¿Tan poco te hace ir huyendo?"

- ARIAS G. El cuarto quiero yo ser,
y vengar tres hijos muertos.
- D^a URRACA. ¿Quién tan grandes desconciertos 1035
te fuerza, padre, a hacer?
Deja tan dañado intento.
Deja tan fiera intención.
Ablándete mi pasión
y oblíguete mi tormento. 1040
Si nada puede mi ruego
contigo, con quien me escudo,
llévame a mí por escudo,
en que hiera el crüel don Diego.
No me desampares, padre. 1045
Si de ti me veo dejar,
¿a quién me podré arrimar,
huérfana de padre y madre?
- ARIAS G. No me detengáis, señora, 1050
dejadme vengar la muerte
de mis hijos, de tal suerte,
que muera o libre a Zamora.
- D. DIEGO. Con vos y toda Zamora
quiero lidiar juntamente.
- JUEZ Z. No podéis ni se consiente 1055
del fuero lidiar agora.
Vos del límite salistes
y así no podéis lidiar
que se ha de determinar
de los jueces que pusistes. 1060
- CID. ¡Cese vuestra trabada diferencial!
¡Dejad las voces y el aplauso agora!
¡Fin tenga aquí por hoy la competencia!
Don Diego, ¡[d]os al real; vos, a Zamora.
Guardarseos ha justicia, y la sentencia 1065

-
- de cuál parte es en esto vencedora
saldrá de nuestro acuerdo proveído
con rectitud, sin ser de nadie ofendido.
- ARIAS G. ¡Oh injusto, oh fiero, oh riguroso hado!
 ¡Tan gran desdicha con mis ojos veo! 1070
 ¿A tal extremo triste soy llegado
 sin que muerte me haga su trofeo?
- D. DIEGO. ¿En qué pude ofenderte, cielo airado,
 que acabar no dejaste mi deseo,
 en que viese esta lid fiera acabada 1075
 con este brazo y esta fiera espada? [*Vanse*]

¹⁰⁶⁸ Cueva, de forma original, nos sitúa al final del duelo la intervención del Cid, cuya decisión, como juez supremo, es respetada y obedecida por los dos bandos contendientes.

ARGUMENTO DE LA CUARTA JORNADA*

Juntos los jueces de Castilla y Zamora, después de muchas voces entre un juez de Zamora y el Conde de Cabra, dan por sentencia que, por haber salido don Diego Ordóñez de la señal, fuese libre Zamora, y la gloria del hecho atribuida a don Diego Ordóñez. Llegan con este acuerdo al muro de Zamora y, llamado Arias Gonzalo, el Cid le toma juramento, y a don Diego Ordóñez que pasarán por la sentencia dada por ellos. Júranlo ambos, y así se lo notifican a los dos. Y, despedido el juez de Zamora, se va dando fin a la comedia.

PERSONAS DE LA CUARTA JORNADA

CID RUY DÍAZ.

DON DIEGO ORDÓÑEZ.

JUEZ DE ZAMORA.

ARIAS GONZALO.

CONDE DE CABRA.

* Resulta interesante comprobar cómo Cueva no se somete a las crónicas, pues si el final del conflicto se reducía en ellas a unas pocas líneas, el dramaturgo sevillano lo desarrolla a lo largo de la última jornada, en la que plantea un largo debate, que posiblemente sea lo más original de toda la pieza, pues, si en las crónicas el pleito surgido al vencer don Diego a los tres hijos de Arias Gonzalo al tiempo que se salía del palenque quedaba sin resolver, siendo ésta la línea que sigue mayoritariamente la tradición romanceril, nuestro dramaturgo sí nos propone una solución al conflicto.

[Salen el CID y los JUECES de Castilla y Zamora]

- CID. Claros varones, yo querría que en esto
fuese el acuerdo vuestro pronunciado,
de modo que acabase el cerco puesto,
y así el duro combate comenzado. 1080
El caso ya os es claro, y manifiesto
cómo don Diego en campo ha peleado
con tres y los ha muerto, y que el caballo
por fuerza de la raya fue a sacallo.
- Mandamos que la lid se detuviese 1085
y que el combate áspero cesase
hasta tanto que aquí se proveyese
lo que ha de ser, y visto se mandase.
A don Diego hicimos que se fuese
al Real, y a Zamora se tornase 1090
Arias Gonzalo. Y esto proveído,
el parecer sobre este caso os pido.
- JUEZ Z. Caudillo invicto de española gente,
sol de nuestra nación, terror del mundo,
¿qué parecer dará nadie al presente 1095
aguardándose el tuyo alto y profundo?
El mío, porque el bando diferente
me envió por juez, será el segundo,
oído el tuyo, y darse a corte y modo,
de suerte que se acabe con bien todo. 1100
- CID. Según el fuero que se guarda en esto
por ley inviolable en nuestra España,
es que el que reta siempre esté en el puesto,

¹⁰⁷⁷ *Claros*: 'Preclaros', 'Ilustres'.

- si el contrario el lugar mesmo acompaña.
 Mas vimos que don Diego salió desto, 1105
 aunque no pierde nada su hazaña,
 porque el caballo, viéndose herido,
 huyó sin poder dél ser detenido.
- Digo que me parece que le demos
 gloria del alto hecho que ha emprendido, 1110
 y a Zamora por libre la dejemos
 de la traición que cometió Vellido.
- JUEZ Z. Los de Zamora no lo obedecemos
 porque don Diego el límite ha salido,
 y, pues salió, es vencido, y los retados, 1115
 libres, y en su nobleza restaurados.
- CID. Salir don Diego de la raya afuera
 no debe a culpa suya atribüirse.
 Si del caballo la veloz carrera
 lo sacó, como mal sintió herirse. 1120
 Antes, en este caso, se pudiera
 a don Rodrigo Arias argüirse
 que fue cobarde, que hirió el caballo
 y al caballero no, por apartallo.
- JUEZ Z. Cualquier lid de a caballo trae consigo, 1125
 porque destreza o bizarría se entienda,
 tirar el que es más diestro a su enemigo;
 el primer golpe ha le cortar la rienda.
 Mil ejemplos trujera en lo que digo
 con que don Rodrigarias se defienda; 1130
 mas siendo vista bien su verdad pura,
 ser vencedor y libre le asegura.
- CONDE C. ¿Cómo podía vencer si derribado

¹¹²⁹ *trujera*: 'trajera' (arcaísmo)

- fue del caballo de la llaga fiera
que don Diego le dio, y muerto ha dejado 1135
brío y vida en mitad de la carrera?
- JUEZ Z. ¿Cómo puede vencer si fue sacado
del límite y huyó la raya afuera?
- CONDE C. ¿No ves tú, noble Cid, que esto es justicia?
¿No ves tú, zamorano, que es malicia? 1140
Cuando a su culpa fuera atribüido,
fuera razón; mas viste claramente
que el caballo huyó, y él, advertido,
se arrojó dél al suelo prestamente,
por donde es justa la razón que pido; 1145
y si no, dime tú qué ley consiente
que salga de Zamora y dentro viva
quien al rey nuestro de la vida priva.
- JUEZ Z. Los de Zamora no supimos nada.
- CONDE C. Pues, ¿quién lo recibió dentro en su muro? 1150
- JUEZ Z. Una guarda fue en eso la culpada.
- CONDE C. ¿Qué ejemplo distes con castigo duro?
- JUEZ Z. Temimos la ciudad alborotada.
- CONDE C. Y eso al traidor ¿lo hizo ser seguro?
- JUEZ Z. No hizo, que en prisión lo tienen puesto. 1155
- CONDE C. ¡Buen recaudo en un mal tan manifiesto!
¿En qué razón fundáis que no es justicia
venir a lo que en esto es decretado?
- JUEZ Z. Visto bien mi derecho, es injusticia,
y mi consejo en todo es agraviado. 1160
- CONDE C. Pues el mío dar fin por lid, codicia.
- JUEZ Z. El mío no está della desvíado.
- CONDE C. ¡Vengamos a las manos!
- JUEZ Z. ¡Sus, vengamos,

que aparejados para todo estamos!

[*Sale Don DIEGO*]

- D. DIEGO. ¿Dónde se sufre, ilustre Ayuntamiento, 1165
 que se me impida no acabar mi guerra,
 con tan expreso y duro mandamiento,
 que a la victoria el paso se me cierra?
 Si habiades de hacer tal mudamiento,
 si dar favor a la perjura tierra, 1170
 ¿para qué me mandastes los retase
 y, para no hacer nada, armas tomase?
 Muerto vuestro señor, vuestro rey justo,
 ¿tal venia al pueblo infame se concede?
 ¿No véis que me agraviáis, y que es injusto 1175
 que piedra enhiesta sobre piedra quede?
 Yo voy a dalle fin, que éste es mi gusto,
 y ésta es razón que muerte horrible herede
 la gente desleal que así dio muerte
 a su señor, su rey, y de tal suerte. 1180
- CID. ¿Adónde vais, don Diego, presuroso?
 Que no está dado asiento en lo que pide
 vuestro hecho, que a todos es dudoso
 que a una razón dada, otra lo impide.
 Salíos allá, aguardá, y tené reposo 1185
 mientras se ajusta y por razón se mide
 la causa, y no hagáis en contra desto.

¹¹⁶⁴ *aparejados*: 'preparados'.

¹¹⁸⁵ *aguardá*: 'aguardad'; *tené*: 'tened'.

- D. DIEGO. Yo lo obedezco, y pido que sea presto. [*Vase*]
 CID. Zamorano jüez, ya es demasía
 repugnar lo que pido que se haga. 1190
- JUEZ Z. Gran Cid, no es tan injusta mi porfía.
 CID. Sí es, y ya es razón se satisfaga
 con qué podéis pagar la alevosía
 que cometistes.
- JUEZ Z. Eso no nos llaga.
 CID. ¿No? Pues tened por bien mudar intento. 1195
- JUEZ Z. ¿Qué he de mudar, si es ley la que sustento?
 CONDE C. Honra os hacemos en hacer que sea
 libre Zamora, que, su culpa viendo,
 no es digna de perdón, mas como a rea
 darle el castigo que merece horrendo. 1200
- JUEZ Z. Pues acábese el reto por pelea,
 que por verse ya en ella están muriendo
 los que salir las treguas les impide
 a hacer lo que su ánimo les pide.
- CONDE C. ¿Qué vana confianza, qué locura 1205
 os llama a perdición tan conocida?
- JUEZ Z. Mas, ¿quién vuestro partido os asegura?
 CONDE C. ¿Quién? Quien no dejará hombre vuestro a vida.
 JUEZ Z. De otro modo será en la guerra dura.
 CONDE C. Sí será cuando sea destrüida 1210
 toda Zamora.
- JUEZ Z. Y eso ¿quién lo firma?
 CONDE C. ¿Quién? Ésta, [*Mostrando la espada*]
 [y ésta lo quiere y lo confirma.
- CID. ¡Alto, Conde, parad! ¡Jüez, teneos!
 CONDE C. Mejor será empezar por esta parte.

¹¹⁹⁰ *repugnar*: 'rechazar'.

- JUEZ Z. Quizá verás contrarios tus deseos. 1215
 CONDE C. ¿En qué, traidor? ¿Qué empresa es acabarte?
 JUEZ Z. No tienes tú más gloria ni trofeos.
 CONDE C. ¿No, traidor?
 JUEZ Z. ¡No, cobarde!
 CID. Pues, desta arte
 os pondré en paz. ¡Afuera, zamorano!
 ¡Y vos, Conde, caudillo castellano! 1220
 Yo quiero que esto acabe, y tú no impidas
 lo que es tan justo, y ven en lo que pido,
 que es derecha justicia, si admitidas
 son las leyes.
- JUEZ Z. Por ellas me he regido.
 CID. Si por ellas te riges; si entendidas 1225
 son de ti, serás dellas concluido.
 ¡Venza don Diego y líbrese Zamora,
 que así restaura el nombre de traidora!
- JUEZ Z. Yo concedo, gran Cid, lo que has mandado
 y prometo cumplir con juramento 1230
 cuanto en aquesto fuere decretado
 y Zamora me da consentimiento.
- CID. Con esto es por entrambos confirmado,
 y mi fe en la ocasión misma os presento.
 Fírmese luego el pacto.

¹²²⁴ B: soy regido.

¹²²⁷⁻¹²²⁸ Como se ha dicho más arriba, la solución al conflicto surgido a raíz del duelo no se plantea en las crónicas que dejan el pleito sin resolver. En este sentido, nuestro dramaturgo nos ofrece una propuesta original condensada en estos dos versos. Esta solución la veremos también en el romance que el propio autor escribió sobre el mismo tema y que incluyó en su *Coro febeo de romances historiales*, y también en el que recoge Lucas Rodríguez "A pie está el fuerte Don Diego" (A. Durán, *Romancero General*, *op. cit.*, pp. 516 y 515-516, respectivamente).

-
- JUEZ Z. Yo lo firmo. 1235
 CID. Yo lo afirmo, lo firmo y lo confirmo.
 [Se dirige a D. DIEGO]
 ¡Ah, don Diego, vení! Veréis agora
 la sentencia que en esto está ya dada;
 y lleguemos al muro de Zamora
 donde quiero que sea pronunciada. 1240
*[En el muro de Zamora -desde arriba o desde abajo- están todos
 los personajes]*
- D. DIEGO. Déjame, ¡oh claro Cid!, a esta traidora
 gente acabar con esta fiera espada.
 Venguemos nuestro rey, que aún no se venga
 cuando por tierra todo el pueblo venga.
- CID. ¿Quién está al muro? ¡Hola! ¿Oís de arriba? 1245
- ARIAS G. ¡Oh poderoso Cid! Yo estó aguardando
 el acuerdo de aquesta lid esquivá,
 y el parecer en ello deseando.
- CID. Arias Gonzalo, ilustre, a quien no priva
 el cielo de valor tal, que, mirando 1250
 el tuyo, iguala a todos los pasados
 y presentes que son más celebrados.
 La causa de Zamora ha sido vista
 con ánimo tan puro cual conviene
 para dar fin a la crüel conquista 1255
 que con aqueste parecer lo tiene.
 Es menester que cada cual desista
 de su derecho, y porque bien se ordene
 el nuestro, ambos nos juren al presente
 de cumplir nuestro acuerdo llanamente. 1260
-

¹²⁴¹ *claro*: 'ilustre, preclaro'.

¹²⁴⁵ *de*: 'desde'.

-
- ARIAS G. Yo, por la ley de noble caballero,
 prometo, y llamo al cielo por testigo
 en esto que pedís y jurar quiero,
 y al mismo Dios en su presencia digo,
 de cumplir llanamente y por entero 1265
 lo que acordastes, ora sea castigo,
 ora sea perdón, y esto aseguro.
- CID. ¿Y vos, don Diego?
- D. DIEGO. Yo lo mismo juro.
- CID. Claros varones, viendo la sangrienta
 batalla entre don Diego, que ha retado 1270
 a Zamora, y teniendo bien en cuenta
 todo lo que sobre ello ha resultado,
 fallamos, por lo visto, que sea exenta
 Zamora, y a don Diego le sea dado
 nombre de vencedor. Y así acordamos 1275
 lo dicho, y por acuerdo lo firmamos.
- Y tú, a quien Zamora dignamente
 envió a cobrar su clara fama,
 te vuelve a tu reposo, que es decente
 admitir el descanso que te llama; 1280
 que ya la pura luz que da el Oriente
 nos falta, y por el mundo se derrama
 la oscura sombra, y con aquesto iremos
 a descansar, y fin a todo demos.
- FIN

¹²⁷³ *exenta*: 'libre'.

¹²⁷⁸ *cobrar*: 'recobrar, recuperar'.

¹²⁷⁹ *te vuelve*: nótese una vez más la anteposición de la forma pronominal al imperativo verbal.

COMEDIA DEL DEGOLLADO

**ARGUMENTO DE LA COMEDIA DEL
DEGOLLADO**

Arnaldo, Capitán de Vélez-Málaga, cautivó en una refriega a un moro llamado Chichivalí, al cual dio libertad, después de haberlo tenido algunos días cautivo, quedando con Arnaldo de le enviar o traer el rescate dentro de cierto tiempo. Y así cumplido, y volviendo a traello, tuvo orden de cautivar a una doncella llamada Celia, que el Capitán Arnaldo servía, yendo en hábito de hombre a ver un banquete que el Capitán daba a otras damas. Sabido de Arnaldo que los moros le llevaban a Celia, se puso a donde fue también cautivo por los moros y llevado a Berbería y presentado al Rey; y asimismo lo fue Celia; los cuales estando en el servicio del Rey. Chichivalí descubrió al Príncipe, hijo del Rey, cómo aquel paje era mujer, y contándole toda la historia, el Príncipe se enamoró de Celia, y el Chichivalí, no desistiendo su propósito, hallando a Celia hablando con Arnaldo, puso mano a la espada, y el Arnaldo a la suya y mató al moro. Por lo cual fue luego preso y condenado a degollar por el Rey. Celia, viendo en tal extremo a Arnaldo, acudió al Príncipe a que lo remediase. El cual llamó a los que el Rey cometi6 la ejecución de la sentencia, mandándoles que no la ejecutasen en Arnaldo. Y así, ellos sacaron a otro condenado a muerte, y a hora que no pudiese ser visto, diciendo ser Arnaldo. Celia se fue al Príncipe querellándose dél que, habiéndole dado la palabra de librar a Arnaldo, lo habían degollado. El Príncipe le pidió que, como ella hiciese lo que él le pedía, él le daría a Arnaldo vivo. Celia, teniendo la promesa del Príncipe por imposible, concedióle que sí haría. El Príncipe mandó traer allí a Arnaldo, y viéndolo Celia, y que había dado al Príncipe su palabra de cumplir su voluntad, se puso muy triste. Sabida de Arnaldo la ocasión de su tristeza, le dijo que cumplierse la palabra que le había dado al Príncipe y, lamentándose, decía que mejor le fuera no haberle dado la vida que quererle

quitar la honra. El Príncipe, conmovido a lástima, largó a Celja la palabra y, dándoles secretamente libertad, los envió a su tierra.

Esta comedia representó la primera vez en Sevilla Pedro de Saldaña; recitóse en la güerta de doña Elvira, año de mil y quinientos y setenta y nueve, siendo asistente don Francisco Zapata de Cisneros, Conde de Barajas.

**TODAS LAS PERSONAS DESTA *COMEDIA*
*DEL DEGOLLADO***

ARNALDO, Capitán.

CRIADO.

CELIA, Dama.

CRIADA.

PRÍNCIPE MORO.

CHICHIVALÍ, Moro.

PALIQUE, Moro.

REY MORO.

JUSTICIA.

ALCAIDE.

ARGUMENTO DE LA PRIMERA JORNADA

El Capitán Arnaldo trata con un criado suyo acerca de haber dado libertad al moro Chichivalí, confiado en la palabra que le dio que le trairía el rescate. Quiere dar un banquete a unas damas, manda al criado que lo aderece. Viene[n] Chichivalí y Palique con el rescate, dándose lo al Capitán Arnaldo, y volviéndose Chichivalí a embarcarse cautiva a Celia, que en hábito de hombre iba con su criada a ver el banquete que Arnaldo daba a las damas. Avísanle dello, pónese donde el otro moro Palique lo cautive, y así lo llevaron cautivo con Celia.

PERSONAS DE LA PRIMERA JORNADA

ARNALDO, Capitán.

CRIADO.

CHICHIVALÍ, Moro.

PALIQUE, Moro.

CELIA, Dama.

CRIADA.

- ARNALDO. Pues ¿qué quieres decir que no lo dices? 25
Pues de mi parte mesma te es rogado
que lo que sientes desto me lo avises,
porque yo estoy conmigo saneado.
- CRIADO. Bien me parece, Arnaldo, que bautices
con tu opinión el yerro en que has errado 30
de haberle dado libertad a un moro,
en que no le guardaste a Dios decoro.
- ARNALDO. ¿Por qué razón? ¿No es uso de la guerra
los moros libertar a los cristianos?
¿Los cristianos, también desde su tierra, 35
dejar ir a la suya a los paganos?
- CRIADO. Entenderás que en esa ley se encierra
cuanto decir se puede, y de las manos
nunca la dejarás, pues ten memoria
que se dice que al fin cantan la gloria. 40
- ARNALDO. ¿En qué razón me fundas del derecho
que no hice bien? O dime, ¿quién te avisa
ese fin que prometes a mi hecho
que tu lengua mordaz me profetiza?
- CRIADO. ¿Quieres que yo te deje satisfecho 45
con mentiras? No sigo tal divisa.
¡Córtame aquesta lengua que no sabe
lisonjear, ni en mi firmeza cabe!
- ARNALDO. No pido que me seas lisonjero,
mas que me digas la verdad en esto. 50
- CRIADO. No tengo que decir, si por dinero

²⁸ *saneado*: 'asegurado', 'convencido'.

⁴⁴ *profetiza*: el hecho de que la rima que usa Cueva sea siempre consonante nos hace pensar que posiblemente se trate de una característica del habla andaluza, es decir, del seseo, manteniéndose así la rima *-isa*, aunque se escriba "profetiza". En cualquier caso, en *A* se lee "profetisa".

- ARNALDO. libertaras al moro, fuera honesto.
No importa, que, aunque es moro, es caballero,
y él lo enviará, cual prometió, muy presto.
- CRIADO. ¿Muy presto? ¡Plega a Dios que presto sea, 55
que él muy perdono cuando él presto vea!
- ARNALDO. ¡Oh pertinaz! ¡Oh incrédulo! ¡Oh inhumano!
¡Oh protervo satírico que estraga
el alto honor de aquel que dio la mano
jurando al cielo que él me satisfaga! 60
- CRIADO. Señor, mire, no aoje ese pagano
porque no muera de ojo nuestra paga.
- ARNALDO. No hará; deja eso y di, malvado,
para el banquete ¿qué has aderezado?
Ya sabes que al valor de quien lo ofrezco 65
es poco cuando sea lo posible,
y es muy poco a lo mucho que padezco
darle el Fénix de Arabia comestible.
Y así quiero, pues tanto bien merezco,
que lo acepte, serville lo imposible 70
de suerte que el banquete de Darío
no iguale, si es posible, con el mío.

⁵⁶ El Criado podría estar remedando, de manera burlesca, la forma de hablar del moro, al tiempo que se mofa de la ingenuidad de su señor por confiar en su palabra.

⁵⁸ *protervo*: “Tenaz, insolente, arrogante” (*Auts.*); *estraga / el alto honor*: equivale a “estragar la cortesía”: “Locución con que se significa ser uno importuno en su trato, y en cierta manera abusar de la urbanidad y atención con que ha sido tratado y favorecido de otro” (*Auts.*). Por el contrario, Arnaldo usa un lenguaje elevado como lo demuestra el uso de cultismos y, al diferenciarse lingüísticamente de su Criado, manifiesta su distinta opinión e, incluso, la diferente actitud en relación con el problema que discuten.

⁶¹⁻⁶² Nótese los juegos de palabras, basados en la paronomasia y la derivación, entre *aoje-ojo* y *pagano-paga*, con los que el criado reitera su negativa opinión acerca del moro (su religión y generosidad).

- Dime, en esto, qué has hecho; o qué respuesta
me traes; si le llevaste mi recaudo;
dónde o cuál la cogiste; si dispuesta 75
está a la ida cual está ordenado.
- CRIADO. Señor, yo entré y estaba descompuesta,
sin ningún atavío, al viento dado
el cabello del oro más subido
que la rica Dalmacia ha producido. 80
- Quíseme detener viendo que estaba
tan de revuelta, sin ningún ornato,
y ella, cuando me vio que a entrar dudaba,
mandó que entrase sin tener recato.
Ya el pecho de alabastro demostraba; 85
ya el bello brazo, de marfil retrato.
Tirando de la ropa descubriría
lo que cubrir con ella pretendía.
- Al fin, señor, por no cansarte en esto,
yo estaba embelesado deseando 90
que tú ocuparas el dichoso puesto
que yo, sin para qué, ocupé hablando.
Y, mi recaudo siéndole propuesto,
me respondió que estaba ya aguardando
para ir a otras damas que llevaba 95
consigo, y que su ida te avisaba.
- Ésta fue su respuesta, y pues que viene
acompañada y da el aviso antes,
es necesario, y a tu honor conviene,
que, de nuevo, en el gasto te adelantes. 100

⁸⁰ Obsérvese cómo el Criado habla de la dama de su señor ateniéndose a los tópicos e imágenes de la idealizada belleza petrarquista de la mujer.

- El punto sabes y el valor que tiene;
y pues lo sabes, cumple que la espantes
a ella y las demás con clara muestra
de tu magnificencia y larga diestra.
- ARNALDO. Bien me parece en esto tu decreto. 105
Yo lo quiero seguir. Toma esta llave,
ve a mi escritorio, y saca sin respeto,
que el gasto en casos de honra es muy suave.
- CRIADO. Señor, dame a entender como discreto 110
¿cómo es posible que en tu alma cabe
contento humano sin tu Celia bella,
pues publicas que está tu gloria en ella?
- ARNALDO. Muy filósofo estás, mas ya que quieres 115
que yo te dé razón, sabrás que muero
por Celia, y en Celia viven mis placeres,
y en sola Celia el bien del alma espero.
Celia es mi vida, y yerras si entendieres
que bien sin ella yo procuro o quiero;
mas que, por dar alivio a la memoria,
finjo alegrarme con fingida gloria, 120
que así cual suele a la tiniebla oscura
el claro Febo del rosado oriente

¹⁰² *espantes*: 'asombres', 'sorprendas maravillándola'.

¹¹¹ *contento*: sustantivo: 'alegría'.

¹¹³⁻¹²⁹ La intervención de Arnaldo, así como parte de su diálogo con el Criado, se inspira notablemente en el conocido pasaje del Primer Auto de la *Celestina* en el que hablan Calisto y su criado Sempronio. De hecho, la filosofía del amor cortés está muy presente en estos versos, como se pone de manifiesto a través de los recursos estilísticos empleados (juegos de palabras; derivación *-finjo, fingida-*; políptotos *-veo, vella-*; el breve amanecer mitológico usado para ponderar la belleza de la dama; y el léxico empleado -"memoria", "gloria", "pena", "dolor", "congoja", etc.-). (Véase, más adelante, la nota 153-160).

- ahuyentar con la luz de su luz pura,
 así el placer que veo de ella ausente,
 pena, dolor, congoja, desventura, 125
 ira del cielo veo, si veo presente
 cosa que de contento sea sin vella,
 ni caber puede en mí, ni lo hay sin ella.
 ¿Satisfaces con esto a tu deseo?
- CRIADO. Señor, sí; y no entiendas que ignoraba 130
 la constante firmeza que en ti veo
 y de ti sé, y el mundo pregonaba.
- ARNALDO. Pon diligencia ya, que, según creo,
 el tiempo a toda priesa nos llamaba. 135
 Haz que un batel se esquife en el momento
 a las damas, que ya alcanzarnos siento.
 Llevaránme un caballo aderezado
 porque, volviendo, correré la tierra,
 que el capitán que vive descuidado 140
 en la paz, no administra bien la guerra.
 No te detengas; presto, acelerado,
 toda tardanza al punto la destierra.
- CRIADO. Cual lo mandas, seré en obedecello.
- ARNALDO. Contigo me descuido; ve a hacello. [*Vanse*]

¹²⁷ *vella*: ‘verla’; la asimilación *-rl-* en *-ll-* era habitual en el lenguaje de la época.

¹³¹ Como se ha dicho en la “Introducción”, esta comedia recrea muchos de los conocidos tópicos amorosos de la literatura de la época. Aquí se observa la alusión a la fidelidad y la *constantia amoris*.

¹³⁵ *batel*: “Un género de barco pequeño, y lo mismo que esquife” (*Auts.*); *se esquife*: “Coronar y prevenir de remos y remeros las embarcaciones” (*Auts.*).

¹⁴² *al punto*: ‘al instante’, ‘al momento’.

[Salen CHICHIVALÍ y PALIQUE]

CHICHIVALÍ.	Favorable ha sido el viento, Palique, pues ya nos vemos en la isla que queremos, do vive mi pensamiento. Aquí me tuvo cautivo Arnaldo, Capitán della;	145 150
	Aquí nació la centella que me abrasa en fuego vivo. Aquí tuve libertad; libertad no, pues dejé presa el alma con la fe en nueva cautividad. Llevé el cuerpo miserable a mi pesar, pues dejaba quien dulce vida le daba en su pena incomparable.	 155 160
PALIQUE.	Sólo de ti saber quiero, Chichivalí, la ocasión que, saliendo de prisión, quedaste por prisionero; ¿qué fue la causa tornar y tú mesmo haber traído el rescate prometido pudiéndoselo envïar?	 165
CHICHIVALÍ.	Si supieses qué preguntas,	

¹⁵³⁻¹⁶⁰ Nótese cómo el dramaturgo se refiere al sentimiento amoroso de Chichivalí con el léxico, los juegos de palabras, las antítesis, etc. propias del amor cortés. Véase el estudio de Vicente Beltrán, *El estilo de la lírica cortés*, Barcelona, PPU, 1990.

no dudo que te admirases 170
 y sin sentido quedases,
 cual yo las fuerzas difuntas;
 porque contarte la historia
 que en tal extremo me tiene,
 aunque para el fin conviene, 175
 al fin teme la memoria.

Sabrás que siendo cautivo
 de Arnaldo, este Capitán,
 en mi congoja y afán,
 en mi pena y mal esquivo, 180
 usó conmigo de un modo
 que, aunque es la prisión molesta,
 en mí era alegre fiesta
 y descanso alegre todo.

Tomóme tal amistad, 185
 que donde iba me llevaba,
 y en todo lo que trataba
 era por mi voluntad.
 Éste -y nunca Alá quisiera-
 me llevó a ver una dama 190
 que dio tal fuerza a mi llama,
 que me ha vuelto en otra esfera.

Ha sido tan poderoso

¹⁷⁵⁻¹⁷⁶ Obsérvese el uso disémico de *fin*, en primer lugar, como 'propósito' u 'objetivo' y, en segundo lugar, como 'final' o 'término'.

¹⁸³⁻¹⁸⁴ Nótese la posición en quiasmo del adjetivo repetido, con el fin de resaltar la bondad y placer que causaba a Chichivalí su situación como prisionero.

¹⁹¹ Obsérvese la trilladísima alusión, de procedencia petrarquista, a la llama para referirse a la aparición del amor. Como ya se ha dicho, no menos tópicas fueron las alusiones anteriores que, desde el comienzo de su intervención, ha venido desgranando el enamorado moro (vv. 148, 151, 153-156, 159-160).

amor y su hermosura, que por mi corta ventura a mí mismo soy odioso. Traspaso la ley de amigo; no guardo fidelidad; sigue mi fe y voluntad sólo a Celia que amo y sigo.	195
Celia es mi bien soberano; por mi Dios a Celia adoro; por Alá he sido moro, y por Celia soy cristiano. Si Alá goza el santo cielo,	200 205

¹⁹² Se refiere a que el amor que siente por la dama lo ha transportado a otro cielo más elevado, de acuerdo con la teoría ptolemaica de las esferas.

¹⁹⁷⁻¹⁹⁸ El moro es consciente de que, al haberse enamorado de la amada de Arnaldo, quien, para colmo, se ha portado extraordinariamente bien con él, está transgrediendo los códigos de la amistad y de la caballerosidad que exigiría un comportamiento que correspondiese a tanta gratitud.

¹⁹⁹⁻²⁰⁰ Nótese el uso del poliptoton *sigue-sigo*, y al mismo tiempo su posición al principio y final del verso siguiente, todo ello con el fin de reforzar cómo el amor de Chichivalí se dirige hacia Celia, traicionando así a su benefactor Arnaldo. En esta traición se halla la causa inicial del castigo final que sufrirá el moro y, por consiguiente, el mensaje ético que se deriva de ello.

²⁰¹⁻²⁰⁴ De nuevo, el paralelismo con la *Celestina* se hace muy evidente. Recuérdese la declaración de amor de Calixto. Posiblemente, al poner Juan de la Cueva estas palabras en boca del moro Chichivalí, pretenda enfatizar aún más el carácter infiel y pérfido de un personaje que está dispuesto a transgredir no sólo las leyes de la amistad y la caballerosidad, sino también -y ello es mucho más grave- que renuncia a su propia religión. No cabe duda, de que todo ello sirve también para apreciar la fuerza y la naturaleza del amor de Chichivalí. Acerca de esta concreción de la *religio amoris*, G. Serés, *La transformación de los amantes*, op. cit., pp. 137 ss. Recuérdese también la nota a los vv. 113-129.

²⁰⁵⁻²⁰⁸ Estos versos hacen hincapié en el carácter pagano de Chichivalí, que ha vulnereado por completo todos los principios de su religión. Al tratarse de un moro, Juan de la Cueva ha ido más lejos en su ánimo de vilipendiar aún más la religión de Chichi-

sin Celia no es cielo el suyo;
 por Celia del cielo huyo,
 pues Celia hace cielo el suelo.

Al fin sabrás que se cría
 esta Celia gloriosa 210
 para ser (¡jay cielo!) esposa
 de Arnaldo, la gloria mía.

Y si en Alá hay poder,
 y Mahoma lo concede,
 yo haré que Arnaldo quede 215
 sin Celia, si puede ser.

Yo he hecho aquesta jornada,
 trayéndole mi rescate,
 y porque no se rescate
 de la que traigo ordenada. 220
 Y es que yo la he de robar
 y ha de ser en esta hora,
 porque él con otra señora

valí, cuyo mismo Dios quedará sometido a la fuerza y poder de Celia, que es la que diviniza absolutamente todo. Insistimos en que, desde esta perspectiva, el dramaturgo consigue su propósito de presentar la infidelidad de Chichivalí hacia Arnaldo, mostrarnos su perfidia contra su propio Dios y su religión -esto hubiera sido impensable en un caballero cristiano-, describimos la fuerza todopoderosa de su nuevo dios, su amor por Celia; todo ello servirá para que, mucho más adelante, veamos sin extrañeza que el amor de Chichivalí hacia Celia es insano y, por lo tanto, será bienvenido el correspondiente castigo.

²¹¹ *para ser* : parecer (*A* y *B*); seguimos a F. A. de Icaza que lo creyó un error y lo transcribió como 'para ser' ajustándose, a nuestro juicio, acertadamente al sentido del texto.

²¹³ Esta duda sobre el poder de Alá ratifica la impresión de la debilidad de Chichivalí en su creencia divina.

²¹⁸⁻²¹⁹ Nótese el uso disémico de *rescate*, por un lado, usado como sustantivo, significa 'pago', 'deuda' y, por otro, empleado como verbo, 'liberación'.

está fuera del lugar.	
Ha me dado aviso desto	225
el espía que envíe,	
y por eso te llamé	
para que tú vayas presto	
y, en hábito de cristiano,	
a mi bella Celia espías,	230
y della no te desvíes	
hasta ponerla en mi mano.	
Con la flota se entrarán	
al mar, y quede un batel	
con dos moros dentro dél,	235
y aguardando aquí estarán	
en hábito de cristianos,	
porque si Celia viniere	
y do está Arnaldo quisiere	
pasar, les venga a las manos.	240
Guárdese el orden que doy,	
y poneldo en obra luego,	
que yo, sin ningún sosiego,	
a dar mi rescate voy.	
Sólo irá conmigo un moro	245
y éste me acompañará,	
y mi intento ayudará	

²²⁹ Aparece ya uno de los recursos que tanto gustaba a Cueva, el disfraz. Véase el oportuno epígrafe de nuestra "Introducción".

²⁴¹ La palabra *orden* se usaba con género masculino, como vemos en este verso que concuerda con el artículo de igual género, y en el verso siguiente con el pronombre también de género masculino, y en este caso asimilado a la forma verbal.

²⁴² Nótese la metátesis -frecuente en la época- al ir el pronombre enclítico con el imperativo: *-ld-* por *-dl-*.

²⁴⁷ *intento*: 'propósito'.

- PALIQUE. en la fe de la que adoro.
 Así, cual de ti es mandado,
 de mí será obedecido, 250
 y sin discrepar cumplido
 todo lo por ti ordenado.
- CHICHIVALÍ. ¡Vamos presto! ¡No tardemos!
 PALIQUE. ¡Vamos, que prestos estamos,
 y el fin próspero aguardamos 255
 con que alegres nos tornemos!

[Salen CELIA y su CRIADA]

- CELIA. ¿Que es verdad lo que me dices,
 que Arnaldo llevó esas damas?
- CRIADA. Celia mía, si le amas,
 ruego no te escandalices, 260
 que bien podrá ser que sea
 su intento muy diferente
 del que te pone presente
 amor, que te señorea.
- CELIA. No sé yo con qué razón 265
 podrás desculpar tal hecho,
 si no es con que el duro pecho
 sufra la misma pasión.
 Que, conocida la culpa,

²⁵⁹ le : me (A y B). Creemos más correcto “le”, pues se debe referir a Arnaldo, amado de Celia, a quien la Criada pide que no se escandalice, si le ama.

²⁶⁴ *señorea*: ‘domina’, ‘sujeta’.

²⁶⁹⁻²⁷² Obsérvese el uso de la derivación y del poliptoton que sirve para enfatizar la culpabilidad, sin excusas, de Arnaldo.

-
- no hay disculpa que disculpe, 270
 sino que, por culpa, culpe
 cualquier modo de disculpa.
- CRIADA. Aunque el yerro es conocido,
 no siendo oída la parte,
 es bien que de ti se aparte 275
 el enojo concebido.
 Que así te vea bien lograda,
 que si de ti tal pensara
 que primero reventara,
 que osara decirte nada. 280
- CELIA. No te alteres, que no es justo
 que así te dé alteración,
 que yo muestre la pasión
 que me causa tal disgusto.
 Y pues tú gustas que encubra 285
 lo que el alma siente en esto,
 desde este punto protesto
 que ni aun a mí lo descubra.
- CRIADA. Beso, señora, tus manos
 por tan colmado favor, 290
 que al fin muestras en amor
 no ser mis servicios vanos.
 Y espero en Dios que algún día,
 digo, el día de tu boda,
 mostraré en la fiesta toda 295
 si te ama el alma mía.
- CELIA. Dejemos eso, y vengamos
 a lo que pienso hacer,
 y dame tu parecer,
-

²⁸⁷ *protesto*: 'declaro', 'confirmo', 'aseguro'.

pues solas las dos estamos. 300
 Yo estoy ya determinada,
 y esta determinación
 mueve amor, que la razón
 priva al alma enamorada.

Arnaldo se está holgando 305
 con las damas en su güerta;
 quiero ir allá encubierta,
 este traje mío dejando.

Iré vestida de paje
 a servir en la comida, 310
 que, no siendo conocida,
 no hago a mi honra ultraje.

Veremos las combidadas
 los servicios que se dan,
 cómo las sirve el galán, 315
 del modo que están sentadas.
 Y, habiéndolo visto todo,
 con secreto nos saldremos,
 y despacio lo reiremos,
 y esto es fácil deste modo. 320

CRIADA.

Señora, dándote gusto
 eso que pides que haga;
 a mí el gusto no me estraga
 sino lo que te es disgusto.
 Vamos a hacello luego, 325
 que será gracioso hecho.

³⁰³⁻³⁰⁴ Se alude a la idea perteneciente prácticamente a todas las corrientes amorosas de la época según la cual los enamorados se guían, no por la razón, sino por su apasionado sentimiento amoroso.

³²³ *estraga*: 'pierde', 'destruye', 'daña'.

no es sin gran causa ordenada.

[Sale el CRIADO de Arnaldo]

- CRIADO. Arnaldo!, ¡Arnaldo!, ¿no te armas?
 ¿No sales al enemigo?
 ¿No ves en el pueblo amigo 355
 ya las enemigas armas?
 ¡Oye tocar a rebato!
 ¡Oye el clamor de la tierra!
 ¡Aprieta, aprieta! ¡A la guerra!
 ¡A Vélez! ¡No seas ingrato! 360
- ARNALDO. ¡Ay cielo! ¡Ay de mí! ¿Qué hago
 ausente en tal coyuntura?
 ¡Ay extraña desventura!
 ¡Ay triste! ¡Ay amargo trago!
 ¡Daca mi caballo, aprieta! 365
 ¡Ármate tú! ¡Ven tras mí!
- CRIADO. ¡Moros vienen por allí!
- ARNALDO. ¡Moros, cierta es nuestra presa!
- CRIADO. ¡A ellos con osadía!
 ¡Cojámosles este paso! 370
- ARNALDO. ¡No hables! ¡Detente! ¡Paso,³⁷¹
 que a nosotros hacen vía!
 Dos moros son, y no más,
 y con prisa acelerada
 vienen la bandera alzada, 375

³⁶⁵ *Daca*: 'Trae acá', 'Dame acá'.

³⁷¹ *Paso*: "Silencio, en voz baja".

que son insignias de paz.

El un moro he conocido;
no hay para qué me recate,
sin duda me trae el rescate
cual me dejó prometido.

380

CRIADO.

¿No ves que es Chichivalí?
Señor, bien claro lo veo,
y, aunque lo veo, no lo creo.

ARNALDO.

Bien claro lo ves aquí.

[Salen CHICHIVALÍ y el acompañante]

CHICHIVALÍ.

¡Valeroso Capitán,
digno de ser comparado
con el que es más celebrado,
y al que más gloria le dan!
Mi palabra prometida,
gran señor, vengo a cumplir,
porque bien podía morir
o había de ser cumplida.

385

Recibe aquesta pobreza
del que te quisiera dar
don tan alto y singular,
cual se debe a tu grandeza.

390

Mas supla la voluntad
lo que el posible me niega
que el alma el deseo te entrega
con igual facilidad.

395

400

¹⁷⁵ *vienen*: con valor transitivo, 'traen'.

- ARNALDO. Chichivalí, tú has cumplido
 con la fe de caballero,
 y no en traerme el dinero,
 mas en haber tú venido.
 Y así te ruego que quieras 405
 holgarte este día conmigo,
 que yo al seguro me obligo
 de tu gente y tus galeras.
- CHICHIVALÍ. Eso no será posible;
 beso, gran señor, tus manos, 410
 porque en todos los cristianos
 hay alteración terrible.
 Otro día volveré
 en que tal merced reciba,
 ya que agora me lo priva 415
 la ocasión que dicho he.
- ARNALDO. Pues niegas lo que demando,
 sigue en buen hora tu vía.
- CHICHIVALÍ. ¡Alá sea en tu compañía,
 y a mí me vaya guiando! *[Vanse]* 420
- ARNALDO. ¿Ves *[a su criado]* cómo el moro cumplió
 su palabra? Es caballero;
 nunca fuerza de dinero
 al que es bueno corrompió.

[Sale la CRIADA]

- CRIADA ¡Ay triste acaecimiento, extraño duelo! 425
 ¡Ay caso no pensado! ¡Ay suerte dura!
 ¡Ay miseria crüel! ¡Ay desconsuelo,
 donde no iguala humana desventura!

	Señor, ¿qué haces que el airado cielo tu miserable fin y mal procura?	430
	¡Tu bien se acaba ya! ¡Ya tu esperanza defraudó la Fortuna con mudanza!	
ARNALDO.	¿Qué dices? ¿Qué declamas? ¿Qué te altera? ¿Qué te trae desa suerte lamentando?	
CRIADA.	¿Qué quieres que te diga? ¡Ay muerte fiera! ¿por qué mi duro fin vas dilatando?	435
ARNALDO.	¡Sosiegate! ¿Qué mal te desespera?	
CRIADA.	Mas ¿qué bien te descuida? ¡Ay hado infando! ¡Ay Arnaldo, que ya murió tu gloria, y empieza tu llorosa y triste historia!	440
ARNALDO.	¡Aclárate! ¿Qué dices? ¡Que no entiendo el fin que dices que a mi gloria vino!	
CRIADA.	¡Celia va en poder del moro horrendo! ¡En alto mar la lleva su destino!	
ARNALDO.	¡Cielo airado!, ¿qué es esto que está oyendo? ¡Dime! ¿Cómo ese mal le sobrevino? ¡Aprieta, aprieta! ¡Ay miseria humana, que tu gloria mayor es sombra vana!	445
CRIADA.	Sabrás, señor, que siéndole informado a Celia que tú estabas en tu güerta, quisote ver, el hábito dejado, en traje de hombre por venir cubierta. Halló un batel del moro aparejado a la lengua del agua, y ella, incierta, creyó que eran cristianos los que estaban en él, porque la lengua nuestra hablaban.	450 455

⁴⁵³ *aparejado*: 'preparado', 'dispuesto'.

⁴⁵⁴ *lengua del agua*: "La orilla y parte de tierra que toca y lame el agua del mar u de los ríos" (*Auts.*).

Incauta de su daño, entró primero
 que yo, que iba algún tanto desviada,
 y el moro, que la vio, alzó ligero
 la plancha, y ella, viéndose engañada, 460
 arremetió arrojarse al mar, y el fiero
 moro, viendo la presa deseada,
 asido della con violencia esquivá,
 echarse al mar, cual procuró, le priva.

La bella Celia, no medrosa en esto, 465
 con varonil esfuerzo resistía
 el bárbaro que le era tan molesto,
 que su querer con fuerza le impedía.
 ¡Vieras al viento el oro descompuesto,
 que por el cuello y hombros se esparcía, 470
 y revolviendo al moro daban luego,
 que lo enlazaban y encendían en fuego!

De aqueste modo, en vuelo presuroso,
 el batel de mi vista desviaron,
 y dentro dél tu gloria y tu reposo, 475
 y el alma que con ella te llevaron.

⁴⁵⁷ *primero*: 'antes'.

⁴⁵⁸ *desviada*: desviado (*B*)

⁴⁶⁰ *plancha*: 'artilugio que servía para acceder al barco'.

⁴⁶⁴ *priva*: 'impide'.

⁴⁶⁹⁻⁴⁷² Era muy tópica la referencia al cabello de la amada, rubio según la culta tradición petrarquista, con la imagen del oro, cuyo color servía para ponderar el de la dama. En estos versos, Cueva demuestra su capacidad lírica al describirnos el alborotado cabello de Celia que, al enredarse en el moro Chichivalí, lo incendiaban, bella hipérbole que enfatiza aún más su rubio cabello e insinúa, asociando dicha metáfora, con una imagen petrarquista y también de la lírica del amor cortés, la pasión erótica del moro.

	¡Éste es el triste caso doloroso!	
	¡Éste es el premio, Arnaldo, que guardaron los rigurosos hados a tu suerte!	
	¡Ésta es la historia de tu cierta muerte! <i>[Vase]</i>	480
ARNALDO.	¡Oh suerte, la más esquiva que se vio! ¡Suerte inhumana, pues a Celia soberana llevan los moros cautiva!	
	La fuerza de mis enojos crece viendo, ¡ay cielo airado!, que a los moros les has dado prendas del cielo en despojos.	485
	¡Dichosos podéis llamaros, moros, por tan alta gloria, y en señal de tal victoria, las cabezas coronaros!	490
	No pudo vuestro deseo llegar a lo que tenéis, ¡oh bárbaros!, si entendéis lo que lleváis en trofeo.	495
	Chichivalí, di, ¿por qué usaste tan gran maldad quebrando fe y amistad? Mas ¿quién pide a un moro fe?	500
	Yo te quiero disculpar, que si tuya Celia fuera, que cualquier maldad hiciera si la pudiera gozar.	

¹⁷⁶ De la tradición horaciana fundamentalmente proviene la idea de que los enamorados tienen una misma alma; por ello, cuando uno de los dos está ausente, se dice que el otro se ha quedado sin el alma. Véase G. Serés, *La transformación de los amantes...*, *op.cit.*.

Bien has granjeado, moro,
pues sin guerra ni debate,
en trueque de tu rescate,
llevas ángel, dejas oro;
llevas vida y dejas muerte;
llevas el bien, dejas pena;
llevas mi alma en cadena;
¡trionfas de divina suerte!

Moro, áspero enemigo,
alcance de ti por palma
que vaya el cuerpo del alma
que llevas presa contigo.
Deja juntarse los dos;
no procures impedillos,
que no puede dividillos
si no es el poder de Dios.

¡Celia, allá he de acompañarte
en tu miseria terrible,
porque el morir es posible
y no es posible el dejarte!
Esto es Celia lo que puedo,
y eso será eterno en mí,
porque si quedo sin ti,
sin cielo, sin Celia quedo.

Aquí determino estar.
Tú, criado, en Vélez, di
cuál quedo, y que quiero aquí
morir, o a Celia alcanzar.
Toma, lleva esta jineta,

⁵¹⁶ A: contigo; B: conmigo.

⁵²⁶ A: esto.

	di que ya de mí no curen, y que capitán procuren de más dichoso planeta.	535
CRIADO.	¿Con tanta riguridad quieres la muerte vecina?	
ARNALDO.	¡No me respondas, camina, que aquesta es mi voluntad!	540
CRIADO.	Del modo que lo has mandado, señor, así lo haré.	
ARNALDO.	Guárdame en eso la fe, como bueno y leal criado. [<i>Vase el criado</i>]	
	Echado en esta marina quedaré, do me faltó mi alma; quizá quedó fusta alguna convecina que me lleve adonde va mi vida, cautiva y presa, y haciendo de mí presa, vida a mi muerte dará.	545 550

⁵³³ *jineta*: “Cierta especie de lanza corta con el hierro dorado, y una borla por guarnición, que en lo antiguo era insignia y distintivo de los Capitanes de infantería” (*Auts.*).

⁵³⁴ *B*: de. *curen*: ‘preocupen’.

⁵³⁷ *riguridad*: ‘rigor’; “Crueldad o exceso en el castigo, pena o reprehensión” (*Auts.*).

⁵⁴⁵ *marina*: “La parte de tierra inmediata al mar” (*Auts.*).

⁵⁴⁸ *fusta*: ‘barco de carga’ (*Auts.*).

[Salen PALIQUE y sus soldados]

- PALIQUE. ¡Esforzada compañía!,
ya que por paz, ni por guerra,
no llevamos desta tierra 555
ninguna presa este día,
al punto nos recojamos,
y marchad por do camino,
podrá ser que en el camino
alguna cosa cojamos. 560
- ¡Tenéos, que a un hombre veo!
¡Paso, moros, no habléis!,
que yo creo que no iréis
de aquesta vez sin trofeo.
¡Arremeted presto a él, 565
no se vaya de las manos!
- ARNALDO. ¡Oh mis gozos soberanos!
PALIQUE. ¡Atándolo, y al batel!
- Chichivalí es ido ya
con otra presa escogida. 570
- ARNALDO. Con el alma de mi vida,
que en su dura prisión va.
- PALIQUE. ¿Qué hablas, perro cristiano?
 ¡Que te sacaré la lengua,

⁵⁵⁷ *al punto*: 'al instante'.

⁵⁶² *paso*: 'silencio, en voz baja'.

que tal presa ha sido mengua
al ejército pagano!

ARGUMENTO DE LA SEGUNDA JORNADA

Presentan los capitanes moros a su rey a Celia, en hábito de hombre, y al capitán Arnaldo. Chichivalí, porque no descubra su hecho y le impida gozar de Celia, pídele al Rey la libertad de Arnaldo, y otórgasela, y él no quiere acetalla por no dejar a Celia. Descubre Chichivalí al Príncipe toda la historia, y cómo Celia era mujer y no hombre. Aírase el príncipe dél por su traición. Pídele a Arnaldo que quiere oír cantar a su hermano Celio, y hácelo de su cámara.

PERSONAS DE LA SEGUNDA JORNADA

REY MORO.

PALIQUE, *capitán moro.*PRÍNCIPE.
*tiano.*ARNALDO, *capitán cris-*CHICHIVALÍ, *capitán moro.*CELIA, *dama.*

[Salen el REY y el PRÍNCIPE]

- REY. Movido por edad larga y cansada,
 quiero, viendo la muerte que me llama,
 darte mi cetro, y sea gobernada
 de ti la dulce patria que te llama. 580
 No digo en lo que debes hacer nada;
 ya sabes la excelente y viva fama
 de tus predecesores, cuya gloria
 consagra al tiempo la inmortal historia.
- A todo el reino tengo ya mandado 585
 que te jure en solemne juramento;
 y mi real acuerdo fue otorgado
 con firme y general consentimiento.
 Agora resta ser efectüado,
 y verte, ¡oh hijo!, en el sublime asiento 590
 que merece tu esfuerzo valeroso,
 y se debe a tu nombre glorioso.
- PRÍNCIPE. Magnánimo señor, usar conmigo
 tal magnanimidad, yo firmo y juro
 que no es hazaña igual, y ante Alá digo, 595
 echar al mundo todo el yugo duro.
 No tengo en esto que citar testigo;
 el hecho lo será que en lo futuro
 se cantará, y en nuestra edad presente
 se esparcirá y se oirá de gente en gente. 600
 Adquerir con las armas la potencia

⁵⁸⁰ *de*: 'por'.

⁵⁸² *sabes*: 'conoces'.

⁵⁹⁰ *sublime*: 'el más elevado, el más noble'.

del regio cetro es cosa muy usada,
 mas darlo con tan gran magnificencia
 caso es que admira y cosa no esperada.
 Y así, tu Majestad no haga ausencia 605
 de gobernar la dulce patria amada.
 REY. Ésta es mi voluntad, y sea la tuya.
 PRÍNCIPE. La mía es que la tuya se concluya.

[Sale CHICHIVALÍ con Celia apresada y aún disfrazada de paje]

CHICHIVALÍ. Alto rey, de mi viaje 610
 no tengo que hacer memoria
 de haber habido victoria
 ni traer grande pillaje.
 Porque, aunque la costa anduve,
 y en Vélez de la Gomera
 entré, no hallé manera 615
 de robar, ni ocasión tuve.
 Fuele a pagar mi rescate
 [a] Arnaldo, capitán fuerte,
 y fue tan buena mi suerte

⁶⁰² regio cetro : religioso (B). usada: 'común', 'habitual', 'frecuente'.

⁶⁰⁴ Nótese la paronomasia *caso-cosa* cuyo efecto se ve reforzado por ir al principio de las dos partes de la bimetración.

⁶¹⁴ Obsérvese cómo Chichivalí dice a su Rey que estuvo en Vélez de la Gomera, que, en lo sucesivo, será el nombre que se emplee en lugar de Vélez Málaga, como se había dicho en el argumento general de la obra.

⁶¹⁷ Fuele: 'Fuile'; vulgarismo frecuente en Cueva: fue por fui.

⁶¹⁸ fuerte: 'valiente'.

- que sin cuistión ni combate 620
 este mancebo prendí,
 que te traigo, gran señor,
 digna empresa a tu valor,
 desigual a otro que a ti.
- REY. ¿Dónde hicistes esta presa? 625
 CHICHIVALÍ. En Vélez la cautivé,
 y luego la señalé
 para tu aposento y mesa.
- REY. ¿Qué es de la demás armada?
 CHICHIVALÍ. No puede, señor, tardar. 630
 Mas, a Palique veo entrar,
 que ya debe ser llegada.

[Sale PALIQUE con Arnaldo preso]

- PALIQUE. De mi jornada dudosa,
 excelente señor, vengo,
 y de toda ella no tengo 635
 que poder darte otra cosa
 si no es este prisionero
 que cautivé junto al mar;
 tráigotelo a presentar
 por parecer caballero. 640
- REY. ¡Buen lance echastes los dos,

⁶²⁰ *cuistión*: 'combate', 'riña'.

⁶²¹ *prendí*: 'detuve', 'apresé'.

⁶²⁷ *A*: y al momento la asigné.

⁶²⁹ *demás*: 'otra', 'restante'.

- un niño y un solo hombre!
 ¡Entrada ha sido de nombre,
 honra a vos y gloria a vos!
 ¿Esto pueden vuestras manos, 645
 que cien presos traéis atados?
- PALIQUE. Señor, los dos apreciados
 valen más que mil cristianos.
- CHICHIVALÍ. [Ap.] ¡Oh triste! Arnaldo es aquel,
 que, ardiendo en celosa llama, 650
 viendo cautiva la dama,
 se dejó cautivar él.
 Mas yo daré orden tal,
 que no pueda hacerme guerra
 enviándolo a su tierra, 655
 con muestras de liberal.
- [Se dirige a Arnaldo]
 Señor Arnaldo, ¿qué es esto?
- ARNALDO. ¡Chichivalí, mi fortuna!
 CHICHIVALÍ. No tengas pena ninguna
 que el remedio verás presto. 660
 Su Majestad hará en ti
 su acostumbrada grandeza,
 usando en ti la franqueza

⁶⁴¹ Era frecuente la alternancia en la forma verbal de la segunda persona del plural del pretérito indefinido *-es / -eis*.

⁶⁴⁷ A: Señor, los apreciados. *apreciados*: 'apresados'; el dramaturgo posiblemente podría estar jugando con un valor disémico otorgado a la palabra que significaría *apreciado* y *apresado*.

⁶⁵⁶ *liberal*: 'generosidad'.

⁶⁵⁸ *fortuna*: 'suerte', 'destino'. Obsérvese cómo se alude a la recurrente idea en la época de aceptar estoicamente el destino que tenemos fatalmente marcado.

que tú, Arnaldo, usaste en mí).

[*Se dirige al Rey*]

Alto rey, tu majestad
sabr  que aqueste cautivo
que aquí está en tu yugo esquivo
es quien me dio libertad.

Es Arnaldo, el Capitán
de Vélez de la Gomera,
temido en cualquier frontera
de cuantos corsarios van.

En un trabado combate
me cautiv  este cristiano,
y con generosa mano
me envió por mi rescate.

 l us  desta grandeza
conmigo. Tu Majestad
la misma facilidad
use, y la propia largueza.

REY. Yo apruebo, Chichivalí,
lo que dices: libre vaya,
con que su rescate traya
o lo envi  presto aquí.

ARNALDO. Beso tus pies, alto Rey,
por merced tan generosa;
mas juntamente otra cosa
me otorgues, que es justa ley.

Y es que también en prisión
un hermano mío trujeron,

⁵⁸⁰ *largueza*: 'generosidad'.

⁵⁸¹ *apruebo* : pruebo (*B*).

⁵⁹⁰ *trujeron*: 'trajeron'.

y a tu Majestad lo dieron
por único y raro don.
Que permitieses que él fuese
y yo quede en su lugar,
porque él vaya a negociar
que el rescate se trujese.

Porque será mal contado
que salga yo de la pena
y deje en dura cadena
a mi tierno hermano atado.

CHICHIVALÍ. Eso es ya demasíaros,
Arnaldo; yo buscaré
ocasión y os lo enviaré;
vos, procurá despacharos.

ARNALDO. Eso será de la vida,
mas no de salir de aquí.

CHICHIVALÍ. [*Ap.*] (En pie se está el Rey allí,
y es cosa descomedida.
Yo me encargo de tratallo
de modo que libre sea).

REY. Hací que se le provea
recaudo para envíallo. [*Vase*]

PRÍNCIPE. Arnaldo, ¿de dónde eres?

ARNALDO. De Vélez de la Gomera,
capitán fui en su frontera.

PRÍNCIPE. Y lo serás, si quisieres.
¿Cómo fue tu hermano preso?

ARNALDO. No te sabré dar razón.
Sé que yo fue la ocasión

⁶⁹² raro: 'extraordinario'.

⁷⁰¹ demasíaros: 'excederos'.

	del infausto y duro exceso.	720
	Y, pues yo lo fui, yo quiero morir con él, pues él muere.	
PRÍNCIPE.	¿Tanto un hermano se quiere?	
ARNALDO.	Quiérollo, pues por él muero.	
PRÍNCIPE.	¿Qué partes tan excelentes le dio el generoso cielo?	725
ARNALDO.	Que, que lo tiene en el suelo, porque en cielo estén las gentes.	
PRÍNCIPE.	¿Deseas verlo, cristiano?	
ARNALDO.	Señor, no deseo otra cosa.	730
PRÍNCIPE.	Pues, ésa te es tan gustosa, entra y habla con tu hermano, que no es justo a un afligido afligir con nueva pena, ni congojar al que pena	735
	si puede ser guarecido. [<i>Vase Arnaldo</i>]	
CHICHIVALÍ.	Si me asegura tu Alteza que me guardará secreto, un caso contar prometo que te agrade su extrañeza.	740
PRÍNCIPE.	Yo te lo doy libremente, y con firme juramento.	
CHICHIVALÍ.	Pues, señor, oye mi cuento sin divertirte al presente.	
	Sabrás que aquel paje es dama,	745

⁷¹⁹ fue: 'fui'.

⁷²¹ fui : fue (B)

⁷²⁵ partes: "las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona" (Auts.).

⁷⁴⁴ divertirte: 'entretenerse', 'sin dejar de prestar atención'.

no paje, aunque lo parece;
 por ésta Arnaldo padece
 y arde, cual yo, en viva llama.
 Cuando fui cautivo dél,
 él a vella me llevaba,
 y en amistad me contaba
 los trances de amor crüel.

Era tan igual conmigo
 en obras y en tratamiento,
 que del alma y pensamiento
 me hacía su testigo.
 De contino me decía
 que esta Celia se criaba
 para su mujer, y estaba
 aguardando el dulce día.

De tal comunicación
 vino a encenderse tal fuego
 en mi alma, que sosiego
 no tuvo mi corazón.
 Contábame partes della,
 que la menor era tal,
 que daba fuerza a mi mal,
 nuevo fuego a mi centella.

Entre mí me consumía
 sin osar mostrar mi pena,
 puesto el cuello en la cadena
 por quien libertad huía.
 Hizo amor que quebrantase
 de amistad la fuerza inmensa,

⁷⁴⁷ padece : padre (*B*).

⁷⁵⁷ *De contino*: 'Continuamente'.

y a Arnaldo con tal ofensa
las buenas obras pagase. 775

Determiné, y no fui yo
el que me determiné;
amor fue, y por amor fue,
ante quien me cautivó. 780

Y estando Arnaldo presente,
le rogué que sin debate
me dejase ir por rescate;
lo cual hizo fácilmente.

Partíme luego al momento; 785
llegué aquí; junté en un punto
mi rescate y, con él junto,
volví a Vélez como el viento.

Fue tan dichosa mi suerte
que pudiese cautivar 790
a quien me hizo tornar
y ofrecer a dura muerte.

Arnaldo, sin duda alguna,
como viese cautivalla,
determinó acompañalla 795
y ofrecerse a la Fortuna.

Ésta es, Príncipe, la historia
de Celia, en Celio mudado.
Cumple la fe que me has dado
de no dar desto memoria. 800

PRÍNCIPE.

¡Oh perro, infiel, mal moro!
¿Tan gran maldad cometiste?

⁷⁸⁶ junté : junto (B). *un punto*: 'un instante'.

⁷⁸⁸ como el : con buen (B). Se refiere a que regresó a Vélez tan veloz como el viento.

⁷⁹¹ tornar : tomar (B).

en cautividad extraña?
 Tú de mí eres elegida,
 y Chichivalí y tu esposo, 830
 ambos en deseo amoroso,
 podrán consumir su vida.

Nadie presuma seguirte,
 porque, siendo tú divina,
 cuál persona humana es dina 835
 de poder, Celia, servirte.

Yo solo te he de servir;
 tú sola en mí tienes parte;
 yo solo debo adorarte;
 tú sola darme el vivir). [*Vase*] 840

[*Salen ARNALDO y CELIA*]

ARNALDO. Celia, luz del alma mía,
 ¿cuál cielo airado os ha puesto
 en tan infelice puesto
 por tan miserable vía?

CELIA. No sé, Arnaldo, mi señor, 845
 en qué Celia ofendió al cielo,
 que viese a vos mi consuelo
 vencido, de vencedor.

ARNALDO. Gloria mía, no os dé pena 850
 ver mi cautiverio duro,
 que, en fe de ser vuestro, os juro

⁸³⁷⁻⁸³⁹ Obsérvese el uso de *solo* ('único') como adjetivo. En el verso 838 aparece "solo" en (B) en lugar de "sola" como vemos en (A).

- que no siento mi cadena;
 porque teniéndos presente,
 y ver, viendo mis enojos,
 esos regalados ojos, 855
 mi esquivo mal no se siente.
- CELIA. No sé qué poder deciros
 del grave dolor que siento,
 y por testigo os presento
 mis lágrimas y suspiros. 860
 Éstos crecen viendo (¡ay suerte
 buena, pues la quiere Dios!)
 la miseria de los dos,
 viéndos tal fin ver mi muerte.
- ARNALDO. Celia, cielo mío, ¿qué modo 865
 tenéis para que se encubra
 quién sois, y no se descubra
 porque no se pierda todo?
 Usad, ángel mío, en el trato
 de libre afabilidad; 870
 habló con facilidad,
 sin dar muestra de recato.
- También os permitiré
 usar de desenvoltura,
 cosa a vos pesada y dura, 875
 y más a mi pura fe.
 Con el Rey, sed diligente
 cuando estéis en su presencia;
 no olvidéis vuestra prudencia
 en tratar la demás gente. 880

⁸⁵⁵ *regalados*: 'dulces', 'deliciosos'.

⁸⁶³ *miseria*: 'desgracia'.

- Todos os tienen por hombre,
 engañados por el traje;
 ven que al Rey servís de paje
 y que Celio es vuestro nombre.
 Con esto será encubierto 885
 lo que conviene encubrirse,
 y así podrá conseguirse
 el reparo al bien incierto.
- CELIA. Todas las artes posibles
 uso, y cautelas no usadas, 890
 ficciones disimuladas
 y cosas de mí increíbles.
 Y esto hago de manera
 que aun a mí misma me engaño,
 con un disimulo extraño 895
 que se engañará quienquiera.
- El Rey me queda aguardando,
 Arnaldo mío, yo voy,
 y no voy, que en vos estoy
 con el alma contemplando. 900
- ARNALDO. Testigo, Celia mía, es Dios,
 si, cuando ausente me veo,
 no me arrebatara el deseo
 que transformar me hace en vos.
- CELIA. Seguro estaréis de mí. 905
- ARNALDO. Sí lo estoy, y muy seguro.
- CELIA. Arnaldo, yo os aseguro
 que seré cual siempre fui.
- ARNALDO. Pues yo no podré mudarme.
- CELIA. Ni yo, aunque muera, no amaros. 910
- ARNALDO. Yo morir, y no olvidaros.
- CELIA. Yo, aunque me vo, no apartarme. *[Vase]*
- ARNALDO. ¡Ay, mi Celia, luz del cielo!

¿Qué poder hay tan bastante
 que os me quite de delante
 para dar fuerza a mi duelo? 915
 ¿Es posible? No es posible,
 que Celia se fue. ¡Ay de mí!
 No se fue que, aunque ir la vi,
 a mis ojos es visible. 920

[Sale el PRÍNCIPE]

PRÍNCIPE. Arnaldo, ¿hablaste a tu hermano?
 ARNALDO. Señor, sí, ya le hablé,
 y mi duelo reparé
 con un bien tan soberano.
 PRÍNCIPE. ¿Tanto amor tienes con él? 925
 ARNALDO. Ámolo más que a mi vida.
 PRÍNCIPE. ¡Oh hermandad bien conocida
 en un trance tan crüel!
 Tu hermano ¿qué partes tiene
 para tú quererlo tanto? 930
 ARNALDO. Señor, de oírte me espanto;
 querer bien, por razón viene.
 Y después de ser mi hermano,
 por donde de mí es amado,
 es gentil hombre avisado 935
 y es músico soberano.
 PRÍNCIPE. ¿Músico? Muy gran contento

⁹³¹ *me espanto*: 'me asombro'.

⁹³⁶ *soberano*: 'excelente', 'insigne', 'extraordinario'.

⁹³⁷ *contento*: (sust.) 'alegría'.

ARNALDO.	tengo que Celio lo sea. Pues es cuanto se desea en la tierra oír su acento.	940
PRÍNCIPE.	¿De qué es músico? ¿Es de voz, o de tañer juntamente?	
ARNALDO.	De ambas es tan excelente, que lo hizo solo Dios.	
PRINCIPE.	Pues, tanto me lo engrandeces, Arnaldo, en faltando el día, una música querría dar, y que tú la adereces. Traerás tu hermano contigo, su instrumento aderezado.	945 950
ARNALDO.	Cual de tu alteza es mandado, así a cumplillo me obligo.	
PRÍNCIPE.	De mañana en adelante en mi cámara estarás, y el más privado serás, pues hay razón tan bastante.	955
ARNALDO.	Beso tus reales manos, Príncipe, cuya alta gloria será en el mundo notoria, cantada de los cristianos.	960

⁹⁴⁴ *solo*: (adj.) 'único'.

⁹⁴⁸ *adereces*: 'entretengas', 'preparaes'.

⁹⁵⁰ *aderezado*: 'preparado', 'afinado'.

⁹⁵⁵ *privado*: 'honrado en el tratamiento'.

⁹⁵⁶ *bastante*: 'suficiente', 'grande'.

⁹⁶⁰ *de*: 'por'.

ARGUMENTO DE LA TERCERA JORNADA

Enamorado el Príncipe de Celia, la lleva a dar una música; descúbrela su afición y aclárase con ella, como sabe que es mujer. Después de haber pasado muchos donaires, vase el Príncipe [a] acostar. Chichivalí, hallando sola a Celia, quiere forzalla; acude Arnaldo; ponen mano a las espadas y mata al moro; préndelo la justicia. Sale el Príncipe al ruido; hace dejar a Celia; llevan a la cárcel a Arnaldo.

PERSONAS DE LA TERCERA JORNADA

PRÍNCIPE.

CHICHIVALÍ.

CELIA.

JUSTICIA.

ARNALDO.

[Sale el PRÍNCIPE]

PRÍNCIPE. Amor, bien justamente
 al cielo pñadoso
 me quejaré de ti y tu insolencia,
 como aquel que ya siente
 tu fuego riguroso 965
 y se ve, siendo libre, en tu obediencia.
 No pudo mi potencia
 ni mi cetro real, amor tirano,
 que la crñel fiereza,
 la ira y aspereza, 970
 la poderosa y vengativa mano
 volvieses contra aquella
 Celia inhumana, dura, ingrata y bella.
 ¿No me ves cómo ardo?
 ¿No ves que no es posible 975
 descubrir lo que siente el alma mía,
 y solamente aguardo,
 en mi dolor terrible,
 que tú me abras saludable vía?
 Ya sabes que me guía 980
 tu dulce fuego a la inmortal belleza
 de Celia. ¡Ay amor fiero,
 cuán sin remedio muero
 por no mostrar al mundo mi flaqueza!

⁹⁶¹ El Príncipe confiesa en este monólogo su pasión por Celia y nos describe su sentimiento conforme a los tópicos del amor cortés y petrarquista (la tiranía del amor, la necesidad de guardar el secreto amoroso, el fuego como símbolo de su pasión, etc.).

⁹⁷⁶ el : al (B).

	Mas ¿quién me pondrá culpa si amor me absuelve y Celia me disculpa?	985
	Yo determino en esto no mirar qué se diga, pues nadie siente el mal que triste siento. Sea ya manifiesto	990
	el dolor que me instiga. Redímase mi esquivo y cruel tormento. Diré mi pensamiento a Celia, causa de que yo padezca. Y si no consintiere,	995
	y mi querer no hiciere, por fuerza le haré que lo obedezca. Mas, ya viene mi cielo, mi Celia viene a remediar mi duelo.	
	[<i>Se dirige a CELIA que sale</i>]	
	Celia, ¿venís a cumplir lo que os envié a mandar, que viniéseis a cantar porque os deseaba oír?	1000
CELIA.	Señor, siéndome avisado que tu alteza lo mandaba, aunque mal dispuesto estaba, vine a cumplir tu mandato.	1005
PRÍNCIPE.	¿Mal dispuesto? ¿Qué sentís?	
CELIA.	Dolor en el corazón.	
PRÍNCIPE.	[<i>Ap.</i>] (¡Fuera por mí esa pasión!)	1010

⁹⁹⁶ y mi querer hiciere (*A* y *B*). Hemos optado por corregir de este modo el verso porque el sentido y la correspondencia semántica y sintáctica con el verso anterior así parece confirmarlo.

CELIA. Decí, Celio, y ¿cuál venís?
 Mejor me siento, señor.
 PRÍNCIPE. Yo me huelgo que lo estéis.
 Pues cantá y aliviaréis,
 que el canto alivia el dolor. 1015

(Canción)*

CELIA. *No hay esperanza en que espere
 quien vive desconfiado,
 que amor y un duro cuidado
 le hacen que desespere.*

Dar cabida a la esperanza 1020
 es dar al cuidado fuerza,
 por donde a ofender se esfuerza
 de amor la esquiva mudanza.
 ¿Qué bien espera el que muere
 de su bien desconfiado? 1025
*Que amor y un duro cuidado
 le hacen que desespere.*

Fabrica el ciego amador
 mil vanas torres de viento
 fundadas sobre un cimiento 1030

¹⁰¹¹ *cuál*: 'cómo'.

* Se trata de una canción que mantiene los rasgos y características propias de la poesía cancioneril española. La canción presenta, desde un punto de vista métrico, sus propiedades características con su cabeza o pie, mudanza y la vuelta final; asimismo, el dramaturgo recrea los recursos propios de la poesía de cancionero (repetición, antítesis, derivación, etc.).

tan frágil como es amor.
 Dícele el deseo que espere
 con el cual vive engañado,
que amor y un duro cuidado
le hacen que desespere. 1035

PRÍNCIPE. ¡Oh voz para el dios que adoro!
 ¡Celio divino y no humano!
 Celio, el cielo soberano
 ¿qué vale sin ti su coro?
 Celio, agravio te hace el cielo 1040
 que la tierra te posea,
 si no es que quiere que vea
 por ti su grandeza el suelo.

CELIA. Dar tan subido favor,
 gran Príncipe, a mi bajeza, 1045
 es propio de la grandeza
 que corresponde al dador.
 Indigno soy de tal nombre;
 no sé quién pueda alcanzallo,
 ni quién otro que tú dallo, 1050
 haciendo divino a un hombre.

PRÍNCIPE. Darte, Celio, lo que es tuyo;
 ninguna cosa te doy.

CELIA. Casi por correrme estoy.
 PRÍNCIPE. Celio, ser cielo concluyo. 1055

CELIA. ¡Ojalá que yo lo fuera!
 PRÍNCIPE. ¡Ojalá que tú lo fueras

¹⁰⁴⁷ corresponde : corresponda (B).

¹⁰⁵⁴ *correrme*: 'avergonzarme'.

	porque al cielo me subieras!	
CELIA.	No sé en eso qué hiciera.	
PRÍNCIPE.	¿No me llevarás contigo?	1060
CELIA.	El cielo no tiene mando.	
PRÍNCIPE.	Dime sí, aunque sea burlando.	
CELIA.	Burlando, que sí te digo.	
PRÍNCIPE.	Contento me da hablarte.	
CELIA.	Señor, ya parece hora, y por mejor tendré agora que ese contento, acostarte.	1065
PRÍNCIPE.	No es tan fácil mi cuidado que me deje reposar.	
CELIA.	Bien podrás imaginar, en tu cuidado acostado. Que estar a tal hora así, y en la calle, es cosa injusta.	1070
PRÍNCIPE.	¿Si dello mi alma gusta?	
CELIA.	Si gusta, no guste aquí.	1075
PRÍNCIPE.	Celio, a ti solo me da deseo de hablarte, y quiero contarte el mal de que muero. ¡Vosotros entraos allá! [<i>Vanse los músicos</i>]	
CELIA.	Ya te he dicho que no es hora y que está tu alteza en pie.	1080
PRÍNCIPE.	Justo es que el cuerpo lo esté	

¹⁰⁵⁸ *porque*: (con valor final) 'para que'.

¹⁰⁶⁴ *Contento*: (sustantivo) 'Alegría'.

¹⁰⁶⁸ *cuidado*: 'preocupación amorosa' o 'amor'.

¹⁰⁷⁰ *imaginar*: 'pensar', 'soñar'.

¹⁰⁷⁶ *solo*: (adjetivo) 'único'.

	ante quien el alma adora.	
CELIA.	Tu alteza no se detenga.	
PRÍNCIPE.	Quiero mostrarte una dama.	1085
CELIA.	Más es hora de la cama que de materia tan luenga.	
PRÍNCIPE.	¿No te holgarás de vella?	
CELIA.	Señor, dándote a ti gusto, a mí no será desgusto.	1090
PRÍNCIPE.	No, porque en extremo es bella. Tiene más: que es conocida de ti, y de ti es amada; fue dentro en Vélez criada, y en Vélez también nacida.	1095
CELIA.	¿En Vélez de la Gomera?	
PRÍNCIPE.	Sí, y allí la cautivaron, y con ella me enlazaron vida y alma hasta que muera.	
CELIA.	¿Está muy lejos de aquí?	1100
PRÍNCIPE.	No, que muy cerca la veo.	
CELIA.	Tú quieres, a lo que creo, que el día nos coja aquí.	
PRÍNCIPE.	¡Vamos!, ¿que es tarde, señor? Vamos, mas por una piesa quiero que tú seas princesa y yo ser tu servidor.	1105
CELIA.	No entiendo lo que me dices; a ser príncipe, lo hiciera, mas, princesa, ¡guarda fuera!	1110
PRÍNCIPE.	Selo, y no te escandalices,	

¹⁰⁸⁷ *luenga*: 'larga'.

¹¹⁰⁵ *piesa*: 'pieza': 'espacio o intervalo de tiempo'; se trata de otra muestra de seseo.

	que a trueque de irme mandando bien lo puedes aceptar.	
CELIA.	Que... ¿te tengo de mandar?	
PRÍNCIPE.	Sí, y yo hacer tu mandado.	1115
CELIA.	Sea [e]n[h]orabuena así.	
	Yo empiezo: ¡hola, criado!, ¿has mi sala aderezado?	
PRÍNCIPE.	Antes que viniese aquí.	
CELIA.	¡Más crianza y más respeto al responder, majadero!	1120
	¿Habláis a algún escudero?, ¡decí, bárbaro, indiscreto!	
	¡Toma aquí! ¿No os destocáis? ¿Quién os enseñó a servir?	1125
PRÍNCIPE.	¿Quién? Quien me obligó a morir.	
CELIA.	¡Badajo!, ¿devaneáis? ¿Llevastes aquel recaudo a la dama que os mandé?	
PRÍNCIPE.	Señor, sí, ya lo llevé.	1130
CELIA.	¿Todavía habláis tocado? De hoy, más serviréis de copa al mozo del cocinero; ¡y ayudad al barrendero!	
PRÍNCIPE.	¡Y aun seré su guardarropa!	1135
CELIA.	¡Bailá, que me daréis gusto!	
PRÍNCIPE.	Eso no lo sé hacer.	
CELIA.	¡Pues, habéislo de saber!	
PRÍNCIPE.	Ya lo sé, no hayáis disgusto.	

¹¹³⁰ ya : yo (B).

¹¹³² De hoy: 'Desde hoy en adelante'.

¹¹³⁹ hayáis: 'tengáis'.

- CELIA. ¿Qué desgusto? ¡Pasá aquí!
 ¿A mí habíais de desgustarme?
- PRÍNCIPE. Señor, quered perdonarme,
 que de necio hablé así.
 Y el no serviros al fin,
 cual debo, es porque yo he sido
 continuamente servido.
- CELIA. No moriréis de rüin.
 Sin deteneros más punto,
 mando que os vais [a] acostar.
- PRÍNCIPE. Eso podéis perdonar
 que con vos tengo de ir junto.
 No sufre el dolor que siento,
 ángel mío, en mal tamaño,
 que viva con más engaño
 por tan largo sufrimiento.
 Vos sois mi bien y tesoro;
 vos mi gloria, y si ser tengo
 es por vos, y por vos vengo
 al martirio que yo adoro.
 No queráis que desespere;
 dad remedio a mi cuidado,
 que en la fe de que os he amado
 manda amor que el premio espere.
- CELIA. ¿Qué premio quiere de mí?
 ¿Está fuera de razón?
- PRÍNCIPE. No lo estoy; ni de pasión,
 desde el momento que os vi.
- CELIA. ¿En eso viene a parar

¹¹⁴⁸ *punto*: 'tiempo'.

¹¹⁵⁶⁻⁵⁸ Nótese el eco del soneto V de Garcilaso.

	la burla de nuestro juego? Pues, hermano, ¡guarde el fuego que lo debe de llamar!	1170
PRÍNCIPE.	¿Fuego?, ¡en él estoy ardiendo! ¡Cuerpo y alma en fuego arde!	
CELIA.	¡Llegará el socorro tarde!	
PRÍNCIPE.	No hará, ¡que estoy muriendo!; ¡Celia mía, por vos muero, a vos adoro, a vos amo!	1175
CELIA.	Celio, y no Celia, me llamo.	
PRÍNCIPE.	Celia sois, y a Celia quiero. Permitidme, Celia mía, que ya las burlas dejemos y los mandos destroquemos porque ya no se sufría. Volved, Celia, a vuestro traje, y a mí volvedme mi mando,	1180
	que, en virtud de amor, os mando que seáis Celia, y no seáis paje.	1185
CELIA.	Buen modo de no cumplir la palabra que me distes cuando princesa me hecistes prometiéndome servir.	1190
PRÍNCIPE.	Mi palabra cumpliré si amor me diere lugar, pues él me ha de gobernar, pues él enciende mi fe.	1195
CELIA.	Dejad razones, ¿no oís, mozo, que habláis entre vos?	

¹¹⁸³ *sufría*: 'sufra': mantenemos la palabra por respeto a la métrica del verso y a la rima con el v. 1179.

privando de tu luz pura mis ojos?
 ¿Quién contra mí y en daño mío conspira
 tanto mal? ¿Quién con ira corresponde
 a mi fe ardiente, y causa mis enojos? 1225
 ¿Quién goza los despojos
 que yo gané en virtud de amarte tanto?
 ¿Gózate, Celia, el cielo?
 Celia, ¿dejaste el suelo?
 ¿Subióte allá Mahoma o Alá santo 1230
 por privar de consuelo
 los hombres, y a mí triste, a quien tú dejas
 ardiendo en celo, ausencia, en llanto, en quejas?
 ¿No rompí yo las ondas de Nereo
 con designio amoroso, procurando, 1235
 Celia, verme en el cielo de gozarte?
 Pues, si fui los peligros contrastando,
 y por ti iré ardiendo en mi deseo
 varias navegaciones a buscarte,
 ¿quién hay que sea parte 1240
 de apartarme de ti? ¿Qué nos divide?
 ¿Qué mando poderoso,
 qué fuego riguroso,
 qué rayo ardiente aqueste bien me impide?
 ¿Qué Dios, contra mí odioso, 1245
 de mí te asconde y deja, pues te alejas
 ardiendo en celo, ausencia, en llanto, en quejas?

[Sale CELIA hablando sola]

¹²³⁴ ondas: 'aguas'. Nereo es el dios del mar.

¹²³⁷ contrastando: 'combatiendo'.

- CELIA. ¿Quién se podrá defender
de tan peligrosos daños?
Y contra tantos engaños, 1250
¿dónde hay fuerzas ni saber?
Descubierto es mi secreto;
Chichivalí lo aclaró,
con que al Príncipe encendió
y a mí puso en duro aprieto. 1255
 No sé qué forma tenerme,
recios enemigos tengo,
y aunque la guerra sostengo,
no sé cómo defenderme.
El Príncipe me persigue, 1260
que entiende el perdido moro
que Arnaldo, el bien que yo adoro,
dejaré porque él me sigue.
 Esta noche me ha traído
con mil arengas hablando, 1265
y yo, oyéndolo y burlando,
al fin lo dejo dormido.
Mas, ¡ay fortuna enemiga!,
allí está Chichivalí,
porque no me falte a mí 1270
quien me ofenda y me persiga.
- CHICHIVALÍ. ¡Luz del cielo, Celia mía,

¹²⁵⁷ *recios*: 'fuertes', 'importantes'.

¹²⁶¹ *perdido*: con un valor disémico, por un lado, 'desvergonzado sin ética', 'depravado' y, por otro, 'derrotado' en tanto que no tiene nada que hacer en su ánimo de conseguirla.

¹²⁷⁰ *porque*: (con valor final) 'para que'.

- que el cielo me dio en despojos!,
 ¿por qué negáis a mis ojos
 los vuestros, luces del día? 1275
 ¿Es posible que con ira
 los levantéis cuando os miro,
 y que mi tierno suspiro
 os ensaña y os aíra?
- CELIA. Bien excusada estuviera, 1280
 Chichivalí, esa razón.
- CHICHIVALÍ. A excusarse mi pasión,
 razón justísima fuera.
 Dime, Celia soberana,
 por qué mi dolor consentes. 1285
- CELIA. Mas, ¿cómo mi humor no sientes,
 pues me pides que sea humana?
- CHICHIVALÍ. Quiero que entiendas de mí
 que he de gozar tu belleza
 o seré, con aspereza, 1290
 crüel verdugo de ti.
 Abriré ese bello pecho,
 duro a mi mal y obstinado,
 y por mí despedazado,
 yo quedaré satisfecho. 1295
- CELIA. Eso no pone temor
 a mi firme y casto intento,
 que el morir por gloria siento
 por dejar vivo mi honor.
- CHICHIVALÍ. No sabes que mi deseo 1300

¹²⁷⁹ ensaña : enseña (B).

¹²⁸⁰ excusada : excusado (B).

¹²⁹⁰ aspereza: 'crueldad'.

- me llevó, Celia, a buscarte,
y él me hizo cautivarte
y traerte a do te veo.
- CELIA. ¡Buen premio fue el que saqué
de libre verme cautiva! 1305
- CHICHIVALÍ. Eso no te haga esquivá,
que yo so el que preso fue.
Tú sola eres ocasión
que reniegue de ser moro
y Alá deje, el Dios que adoro, 1310
y a ti dé mi corazón. [*Se acerca a ella*]
- CELIA. Chichivalí, no te muevas
ni uses descomedimiento,
que no moverás mi intento.
- CHICHIVALÍ. ¡Mi brazo hará que lo muevas! 1315
[*Intenta forzarla*]
- CELIA. ¡No es tu fuerza poderosa
si mi Dios la mía ayuda!
- CHICHIVALÍ. ¡Aunque en tu favor acuda,
no saldrás hoy victoriosa!

[*Sale ARNALDO*]

- ARNALDO. [*Ap.*] ¡Oh, cielo! ¿Tal se consiente, 1320
que se atreva un perro moro
a un ángel del alto coro
sin que con muerte escarmiente?

¹³²⁰⁻¹³²² Aunque la pelea tenga una causa claramente amorosa, los argumentos de tipo religioso se esgrimen también en la disputa.

	¡No verás lo que deseas, perro! ¡Yo lo estorbaré, y el alma te sacaré	1325
CHICHIVALÍ.	antes que tal gloria veas! [<i>Lo agarra</i>] ¡No porfies, que es locura!	
	¿No ves que a mi fortaleza se rinde ya tu flaqueza? [<i>Forcejean</i>]	1330
CELIA.	¡No el alma firme y segura!	
CHICHIVALÍ.	La débil fuerza te falta. Celia, ven en lo que quiero.	
CELIA.	¡No, perro, morir primero que a Celia pongan tal falta!	1335
ARNALDO.	¡Desvíate! ¡Afuera, perro! ¡Deja a Celia! ¡Vente a mí! ¡Que tú morirás aquí pagando tu grave yerro!	
CHICHIVALÍ.	¡Oh, perro, bajo cristiano! ¿A Chichivalí te atreves?	1340
ARNALDO.	¡Sí, moro, y haré que lleves premio de tu intento vano!	
CHICHIVALÍ.	¡Si Mahoma descendiera, tu vida no reparara!	1345
ARNALDO.	¡La suya y tuya quitara, y a entrambos la muerte os diera!	
CHICHIVALÍ.	¡Perro!, ¿así blasfemas dél, siendo el Dios del Alcorán?	
ARNALDO.	¡Dile que de aqueste afán	1350

¹³³¹ Nótese de nuevo la elisión del verbo *está, sigue*.

¹³³⁴ *primero*: 'antes'.

¹³⁴⁸ *dél*: 'contra él'.

¹³⁵⁰⁻¹³⁵¹ Al tiempo que habla le clava la espada.

	Yo soy el que lo maté, y no Arnaldo, ciertamente.	
ARNALDO.	En la espada está reciente la sangre que le saqué.	
JUSTICIA.	Ambos iréis a prisión, y allá os descargá los dos.	1380
CELIA.	Yo debo ir presa, y no vos.	
ARNALDO.	Yo sí, no vos, ni es razón.	
JUSTICIA.	Averigüemos cuál es en este hecho el culpado.	1385
CELIA.	Ha delito confesado. ¿Qué más demanda un jüez?	
ARNALDO.	Yo lo maté, y esto es cierto.	
CELIA.	Yo lo hice y no vos, hermano.	
ARNALDO.	Esta sangre desta mano indicio es de haberlo muerto.	1390

[Sale el PRÍNCIPE]

PRÍNCIPE.	¿Qué es esto? ¿Qué novedad es esta de tal ruído, que de casa me han traído con tanta celeridad?	1395
JUSTICIA.	Es la cosa más extraña	

¹³⁸⁰ a : en (B).

¹³⁸¹ *descargá*: (forma verbal en imperativo) 'descargad'; nótese de nuevo la anteposición del pronombre personal a la forma verbal de imperativo.

¹³⁹³ *tal*: 'semejante', 'tan gran'.

- que los hombres jamás vieron;
ni todos los que escribieron,
escribieron tal hazaña.
- Yo vine a un ruido incierto 1400
y a estos dos hombres hallé,
y, asidos, les pregunté
quién aquel hombre había muerto.
Cada uno se condena
descargando el uno al otro; 1405
éste dice que él, y esotro
pide del hecho la pena.
- Pues ha venido tu Alteza,
provea qué se hará,
porque mi juicio está 1410
perplejo en tal extrañeza.
- PRÍNCIPE. ¿Quién dio la muerte a este hombre?
CELIA. Señor, yo, con esta mano.
ARNALDO. No des crédito a mi hermano,
yo soy digno de ese nombre. 1415
- JUEZ. Ambos confiesan el hecho,
paguen ambos igualmente,
que ésta es razón concluyente
y fundada en buen derecho.
- PRÍNCIPE. Decíme, ¿cómo es posible, 1420
si este muchacho ha un momento
que salió de mi aposento?
¿No veis vos que es imposible?
- Llevad a esotro en prisión
que estotro no debe nada, 1425
y la causa substanciada
-

- JUSTICIA. ponelda en ejecución.
Será de mí obedecido
de tu Alteza el real decreto.
- PRÍNCIPE. ¡Id, poneldo por efeto, 1430
pues ya queda convencido! [*Vanse Just. y Arn.*]

[*Se dirige a Celia*]

- CELIA. Celia mía, ¿así querías
ofrecerte a dura muerte?
Tú me ofreces a esa suerte,
pues la vida me desvías. 1435
- PRÍNCIPE. Volved los ojos, señora,
a quien os está adorando.
- CELIA. Aún no se acaba mi mando,
que las doce son agora.
Dejá agora de tratar 1440
en cosa tan excusada,
y su alma sosegada
se vaya luego [a] acostar.
- PRÍNCIPE. ¿Cómo puede haber sosiego
un alma triste que pena, 1445
que ve el cuerpo en la cadena,
y ella ardiendo en vivo fuego?
No pido, Celia, a mi Dios,
más de que mi mal os duela.
- CELIA. ¿Que es cierto que eso os desvela? 1450
- PRÍNCIPE. Alma, decíselo vos.

¹⁴²⁷ *ponelda*: 'ponedla'.

¹⁴²⁸ *de*: 'por'.

¹⁴⁴⁸ a mi dios : mi Dios (*A*).

CELIA. Váyase con eso agora,
y amanecerá mañana.
PRÍNCIPE. Voyme, Celia soberana.
CELIA. Vaya con el dios que adora.

ARGUMENTO DE LA CUARTA JORNADA

El Príncipe sale muy enamorado de Celia; Palique lamentando la sentencia de muerte que contra Arnaldo había dado el Rey por la muerte de Chichivalí. Viene Celia, pide al Príncipe favorezca a Arnaldo. Otórgaselo: manda llamar al alcaide que lo tenía en prisión; conciertan que ejecuten en otro condenado a muerte, diciendo ser Arnaldo, a hora que no fuese conocido. Hácelo así. Muestran al Rey el degollado diciendo que es Arnaldo. Velo Celia. Pídele al Príncipe la palabra, teniendo por cierta la muerte de Arnaldo. Certificado del caso, el Príncipe hace llevar a Arnaldo a su aposento; pídele a Celia que se lo dará vivo si hace su voluntad. Concédesele Celia, porque le parecía imposible, por haber visto al otro degollado. Llaman a Arnaldo, queda Celia convencida de la promesa que hizo al Príncipe, el cual le larga la palabra y, dándoles libertad a entrambos, los envía a su tierra.

PERSONAS DE LA CUARTA JORNADA

PRÍNCIPE.

ALCAIDE.

PALIQUE.

REY.

CELIA.

JUSTICIA.

[Sale el PRÍNCIPE]

- PRÍNCIPE. Áspero amor, ¿por qué me traes muriendo
sin dar remedio [a] aquesta miserable
alma, que en tu cruel fuego vive ardiendo?
¿No das tú oído al llanto lamentable
que ejercitó la noche y largo día 1460
con pena eterna y mal intolerable?
¿Por qué no abres una estrecha vía
que al bien me lleve y me desvíe del daño
que crece en la crueldad de Celia mía?
Si tú no le revelas el engaño 1465
en que vive, y le dices mi firmeza
al mal que siento, por su causa extraño.
¿Qué premio esperaré de mi tristeza?
¿Qué regalo a mi esquiva desventura?
¿Qué favor de su inmensa gentileza? 1470
Mas, ¡ay de mí!, que aunque el deseo procu-
ra
mi remedio, él enciende el fuego ardiente
que va en aumento con mi pena dura.
Amor, amor, ¿por qué tu ley consiente
tal inhumanidad, y viene en ella 1475
que muera yo por quien mi mal no siente?
Haz, pues mi alma abrasa la centella
de su divina luz, que mi alma sienta,
igualmente que yo, la causa della.
Razón será, pues contra ti sustenta 1480
obstinación eterna el firme pecho
que no estima tu fuego ni mi afrenta.
Líbrame deste peligroso estrecho,
amor benigno, amor sùave y tierno,

amor por quien so en lágrimas deshecho. 1485

De mi alma te he dado ya el gobierno,
de ti se rige, tú la guías y llevas
a la aspereza de aquel seno eterno,
por quien tu ira sobre mí renuevas.

[Sale PALIQUE hablando solo]

PALIQUE. ¡Oh, inhumanidad jamás oída! 1490

¡Terrible ejecución, ley rigurosa
que así condenas a privar de vida
a quien merece vida gloriosa!
Arnaldo ilustre, cuya esclarecida
virtud canta la Fama generosa, 1495
hoy el severo Rey manda que mueras,
hoy morirás, mas gloria eterna esperas.

Si mueres hoy, hoy muere y hoy fenece
de la marcial milicia la memoria,
que, con tu vida, Arnaldo, se engrandece, 1500
y, con tu gran virtud, vive en su gloria.

Muriendo tú, la piedad parece,
con los vencidos dándoles victoria.
¡Ay poderosa España, si supieras
el mal que te hacen, cuánto más hicieras! 1505

Por dar a un falso moro digna muerte,
¿tal sin razón el justo Alá permite,
y da lugar que tan horrible suerte
se ejecute sin que haya quien la evite?

El Rey no mueve el pecho esquivo y fuerte 1510
que, humilde, ruego; ni descargo admite,
diciendo «muera, muera el cruel cristiano,

- que puso en mi Bajá violenta mano.»
- PRÍNCIPE. Pali que, ¿dónde vas? ¿de quién te quejas,
esparciendo tus lástimas al cielo? 1515
- PALIQUE. Príncipe excelso, di, ¿por qué te alejas
de remediar tan miserable duelo?
Dar muerte al Capitán Arnaldo dejas,
cuya inhumanidad admira el suelo.
Derogue tu piedad tal insolencia. 1520
Tu valor tan tiránica sentencia.
- Yo voy con toda instancia, que al momento
vaya el alcaide que en poder lo tiene
ante el airado Rey, que el crudo intento
pone en que muera, y dice que conviene. 1525
- PRÍNCIPE. ¿Y dó el alcaide? ¿Qué es su pensamiento?
- PALIQUE. Que la severa ejecución ordene,
y luego le dé muerte al desdichado,
que con rigor su ira ha condenado.

[Sale CELIA]

- CELIA. Príncipe, ¿en tal desventura 1530
te hallo ausente de mí?
Si tu favor falta aquí,
triste, ¿qué bien me asegura?
Airado se muestra el cielo;
tu padre, duro y severo, 1535
condena a martirio fiero

¹⁵²⁰⁻¹⁵²¹ Nótese el paralelismo sintáctico de estos dos versos. Así mismo, puede verse cómo se ha elidido en el segundo verso el verbo que aparecía en el primero (*Derogue*).

- a mi hermano y mi consuelo.
- PRÍNCIPE. Celia, si en mi mano está,
cuanto es posible haré.
- CELIA. Con menos remediaré 1540
el mal que me acaba ya.
- PRÍNCIPE. Al alcaide da el recaudo
que mi padre te mandó,
y que venga a donde esté
antes que le haya hablado. 1545
- PALIQUE. Señor, yo voy a cumplir
lo que mandas, sin tardarme. *[Vase]*
- PRÍNCIPE. Pues, si quieres agradarme,
procura presto venir.
[Se dirige a Cel.] Celia mía, ¿en tal extremo 1550
te pone el mal de tu hermano?
Pues yo quiero que veas llano
cuánto tu desgusto temo.
- CELIA. No pongo duda ninguna,
que la vida des [a] aquél, 1555
que vive mi vida en él,
y mi muerte en su fortuna.
- PRÍNCIPE. Más que eso puede mi pena,
y más tu poder conmigo,
más amor que, por quien digo, 1560
el alma a fuego condena.

[Sale el ALCAIDE]

- ALCAIDE. Un recaudo se me dio,
Príncipe, del Rey, y luego
otro, que sin más sosiego

	donde estás viniese yo.	1565
	Aquí estoy aparejado; mira, Príncipe, qué quieres, que haré lo que pidieres como tu más obligado.	
PRÍNCIPE.	Donde está mi padre irás, alcaide, y en el momento que diga su pensamiento, aquí donde estoy vendrás.	1570
ALCAIDE.	Eso será obedecido, cual me lo manda tu Alteza.	1575
PRÍNCIPE.	Con gran secreto y presteza.	
ALCAIDE.	Con todo serás servido. [<i>Vase</i>]	
PRÍNCIPE.	Celia mía, lo posible por servirte intentaré, que amor y mi firme fe me obligan a lo imposible.	1580
	Da lugar a mi remedio, cielo mío; Celia mía, deja la tenaz porfía.	
CELIA.	No busques en mí tu medio.	1585
PRÍNCIPE.	¿Tan poco vale mi ruego? Dulce Celia, ¿no respondes? ¿El rostro divino escondes, después que me has puesto en fuego? Enternézcate mi llanto.	1590
CELIA.	No ejercito en otra cosa esta alma triste y penosa a quien sigue el cielo tanto	
PRÍNCIPE.	El remedio está en tu mano,	

	de tu bien, ¡oh dura suerte!	1595
CELIA.	Mi bien consiste en mi muerte, mi vida en vivir mi hermano.	
PRÍNCIPE.	Eso tú podrás hacello, con sólo condescender, Celia mía, en mi querer.	1600
CELIA.	Ya huyo de libre vello.	
PRÍNCIPE.	Mas ofrezco a tu servicio este reino a ti obediente, y por don más excelente, el alma mía en sacrificio.	1605
	Si tanto a tu hermano quieres, en esto lo mostrarás, y así el vivir le darás si mi querer consintieres.	
CELIA.	Ya te tengo respondido que eso no será aunque muera.	1610
PRÍNCIPE.	¡Haréle dar muerte fiera!	
CELIA.	¡Muera, y no viva ofendido!	
PRÍNCIPE.	Pongamos en esto tregua, que no me dejes por otro, porque me has de dar el potro o te [he] de matar la yegua.	1615
CELIA.	No tengo qué responder, cuando no quemare el fuego y el sol tuviere sosiego,	1620

¹⁶¹² *fiera*: 'cruel'.

¹⁶¹⁶⁻¹⁶¹⁷ El uso del refrán o frase hecha de procedencia popular era frecuente en el teatro de Juan de la Cueva; Véase también los vv. 139-140 y 423-424.

¹⁶¹⁹⁻¹⁶²¹ Las condiciones que impone Celia al Príncipe para acceder a sus deseos son, como se puede observar, imposibles de materializarse.

verás cumplir tu querer.
 Y mientras esto no fuere,
 Príncipe, ten por muy cierto
 que más lo quiero ver muerto,
 que afrentado si viviere. *[Vase]* 1625
 PRÍNCIPE. ¡Oh, constancia varonil,
 ánimo jamás movido,
 valor de mujer no oído,
 esfuerzo no femenil!
 No quiero dejar mi estrella, 1630
 pues queda sin su luz pura,
 en triste tiniebla oscura,
 el alma que adora en ella.

[Sale el ALCAIDE]

ALCAIDE. Príncipe, ¿a dónde es tu ida?
 PRÍNCIPE. Alcaide, a buscarte voy, 1635
 que en gran sobresalto estoy
 aguardando tu venida.
 Dime lo que el Rey quería,
 no me tengas desta suerte.
 ALCAIDE. Que [a] Arnaldo le den la muerte, 1640
 luego que nos falte el día.
 Voy al castillo a entregallo
 a la justicia crüel,
 para que ejecute en él
 sin más momento aguardallo. 1645
 PRÍNCIPE. Agora quiero yo ver
 lo que tú harás por mí.
 ALCAIDE. Lo imposible haré por ti.
 PRÍNCIPE. Esto posible ha de ser.

	El Rey, mi padre, ha mandado que Arnaldo muera; yo quiero que dese castigo fiero por mí sea libertado. Mira tú si hay modo alguno que no muera, Alcaide amigo.	1650
ALCAIDE.	Señor, aunque lo investigo, no puedo hallar ninguno.	1655
PRÍNCIPE.	Pues tú lo tienes de dar, si gustas darme contento.	
ALCAIDE.	En esto, cierto, no siento cómo poderte agradar.	1660
PRÍNCIPE.	Mi palabra tengo dada y se tiene de cumplir.	
ALCAIDE.	¿Que no tiene de morir?	
PRÍNCIPE.	No, ni su muerte me agrada.	1665
ALCAIDE.	Pues, tú gustas que no muera, yo haré un trueque, de suerte que él quede libre de muerte, y a otro le den muerte fiera. ¿Tu Alteza manda más que esto?	1670
PRÍNCIPE.	Esto mando, y esto sea.	
ALCAIDE.	Mi alma así lo desea, y cumplir lo verás presto. <i>[Vase]</i>	
PRÍNCIPE.	Si el alcaide hace mi mando, yo quedo obligado a él, y si no muerte crüel le está por ello aguardando. Celia, esto es redimirte;	1675

¹⁶⁵⁹ *contento*: (sustantivo) 'alegría'.

¹⁶⁶⁰ *cierto*: 'ciertamente'; *siento*: 'encuentro'.

Celia, esto hago por ti,
que yo no puedo de mí
más que adorarte y servirte. 1680

[Salen el REY, la JUSTICIA y CELIA]

REY. ¿Habéis en aquel fiero ejecutado,
 decí, Justicia, mi real violencia?
JUSTICIA. Alto Rey, ya lo tengo degollado,
 y cumplido el tenor de la sentencia. 1685
REY. ¡Alzá!, que quiero ser certificado.

[Descubren al degollado]

¡Oh, traidor!, que quitaste a mi presencia
el más valiente moro que ha nacido,
y el que en servirme más leal ha sido.

CELIA. ¡Ay, cielo airado! ¿Tal desdicha veo 1690
 para remate de mi triste vida?
 ¡Éste es el fin de todo mi deseo!
 ¡Cielo, recibe esta alma dolorida!
REY. Siendo su hermano del infame reo,
 ¿por qué no le evitaron la venida? 1695

[Vanse el Rey y Celia]

PRÍNCIPE. ¡Levantado de ahí al desdichado,
 y a palacio al momento sea llevado!
 [Sacan al degollado. Se dirige al Alcaide]
 Di, perro, ¿quedas contento
 de la fe que no cumpliste?
 La palabra que me diste, 1700

- traidor, ¿llevósela el viento?
 ¿No te mandé que guardases
 [a] Arnaldo sin darle muerte?
 Moro, di, ¿de aquea suerte
 mi voluntad satisfaces? 1705
 ¡Vive Alá que has de morir
 por mi mano degollado!
- ALCAIDE. ¡Sosiega el pecho alterado!
 ¡No me mates sin me oír!
- PRÍNCIPE. ¡Enemigo!, ¿qué he de oírte, 1710
 pues mi mando traspasaste?
- ALCAIDE. Señor, lo que me mandaste
 lo hice sin deservirte.
 Y suplicote que quieras
 la cólera sosegar, 1715
 para que te pueda dar
 razón, si razón esperas.
- PRÍNCIPE. ¡Perro!, ¿razón hay que darme?
- ALCAIDE. Sí, señor, razón daré,
 y contento te haré 1720
 y aún que quieras perdonarme.
- PRÍNCIPE. ¡Di, perro, sin detenerte!
- ALCAIDE. Digo, señor, que el cautivo,
 cual lo mandaste, está vivo,
 que otro fue a quien se dio muerte. 1725
- PRÍNCIPE. ¿Qué dices? ¿Estás en ti?
 ¿No lo vi yo degollado?
- ALCAIDE. Otro fue el ejecutado.
- PRÍNCIPE. ¿No es Arnaldo el que vi allí?
- ALCAIDE. Cuando a pedirme vinieron 1730

¹⁷⁰² guardases : aguardases (A).

justicia y verdugo el preso,
cumpliendo tu mando expreso,
luego que a la cárcel fueron,
otro que le parecía,
preso y también sentenciado, 1735
aquél les hube entregado
por el que se me pedía.

Ayudó la sombra oscura
a mi hecho, y desta suerte
al otro dieron la muerte, 1740
y a Arnaldo libró ventura.

Allí lo tengo, señor;
mira qué mandas que haga,
que lo que te satisfaga
haré, cual tu servidor. 1745

PRÍNCIPE. Alcaide, ¿qué estás diciendo?

ALCAIDE. Príncipe, lo que has oído.

PRÍNCIPE. Para ser de ti creído,
ve y tráemelo aquí corriendo.

ALCAIDE. Señor, así lo haré. [*Vase a por Arnaldo*] 1750

PRÍNCIPE. ¡Oh Alcaide, leal vasallo,
cuán atajado me hallo

¹⁷³¹⁻¹⁷³² Obsérvese la construcción de ablativo absoluto, con el verbo elidido ('*estando cumpliendo*'). Aquí se pone de manifiesto, una vez más, el proceder hiperbático de Cueva: en el verso anterior se aprecia cómo coloca el verbo (*vinieron*) entre el verbo principal (*pidieron*) y su complemento directo (*justicia*); y en este verso puede verse cómo se intercala el artículo (*el*) entre el adjetivo (*verdugo*) y su sustantivo (*preso*).

¹⁷³² mando : mandado (*B*). En este caso se observa una corrección errónea, pues al sustituir *mando* por *mandado* el verso se convierte en eneasílabo.

¹⁷³³ a : en (*B*).

¹⁷³⁹ *desta suerte*: 'de esta manera'.

¹⁷⁵² *atajado*: 'avergonzado'.

- Y así refreno la lengua
que no pase más [a]delante
porque no se atreva y cante
y quede, aunque diga, en mengua. 1785
- PRÍNCIPE. Bien está, Arnaldo, id agora
adonde os dije que vais.
- ARNALDO. Yo voy donde me mandáis
y el alma va a quien adora. [*Vanse el Alc. y Arn.*]
- PRÍNCIPE. Amor, ábreme camino. 1790
¿Qué podré hacer en esto?,
pues ves cuál me tiene puesto
mi amoroso desatino.
¿Qué haré? No sé qué haga.
¿Olvidaré el cielo mío? 1795
¡Oh, traidor, tal desvarío
cupo en alma que amor llaga!
Pues, ¿qué medio he de tener?
A Arnaldo quiero enviar,
y, él ido, podré gozar 1800
de mi Celia a mi placer.
Harto bien le tengo hecho,
mas no llega el bien al mal
sí, en trueque de vida tal,
quito el alma de su pecho. 1805
Celia viene.

[Sale CELIA]

¡Ay, Celia mía!,

¹⁷⁸⁴ *Porque*: con valor final: 'para que'.

- ¿quién te ve que libre quede?
 ¿Quién hay que pueda, si puede,
 ver tu luz que ilustra el día?
- CELIA. ¡Ay, Príncipe ingrato y fiero!, 1810
- ¿Quién de tu valor creyera
 que la fe no me cumpliera
 dada en fe de caballero?
 No sé a quién crédito dé,
 si los príncipes jurando 1815
 las palabras quebrantando
 no curan guardar la fe.
- PRÍNCIPE. Celia, vida de mi alma,
 sosiega el acerbo llanto,
 y a mí no me culpes tanto 1820
 porque no gané esta palma.
 Mas si a tu dolor esquivo
 remedio quieres poner,
 deja cumplir mi querer,
 y [a] Arnaldo te daré vivo. 1825
- CELIA. Restituílo en la vida
 no lo podéis hacer vos,
 que solamente de Dios
 ser puede restituída.
 Yo lo vi descabezado; 1830
 a mí Arnaldo yo lo vi.
- PRÍNCIPE. Si vivo os lo doy aquí,
 ¿daréisme lo demandado?
- CELIA. Cuando pudiera eso ser,
 jamás te lo concediera, 1835

¹⁸¹⁷ *curan*: 'procuran'.

¹⁸²¹ *palma*: 'victoria', 'premio'.

- mas viendo su muerte fiera
yo lo quiero conceder.
- PRÍNCIPE. ¿Que harás lo que demando,
si [a] Arnaldo vivo te doy?
- CELIA. ¿Ves, Príncipe, cuál estoy,
y estaste de mí burlando? 1840
- PRÍNCIPE. Jura de cumplir mi ruego
y veráslo en tu presencia.
- CELIA. Loco estás en mi conciencia.
- PRÍNCIPE. Que lo estoy, yo no lo niego. 1845
Si haces lo que te digo,
vivo aquí te lo trairé.
- CELIA. Si lo cumples, lo haré,
y a Dios pongo por testigo.
- PRÍNCIPE. Aguárdame aquí un momento, 1850
iré por él do lo tengo. [*Vase el Prín. a por Arn.*]
- CELIA. Cielo, ¿a tal miseria vengo
sobre el duro mal que siento,
que haga burla de mí
un bárbaro desta suerte, 1855
que al triste a quien dieron muerte
prometa traerme aquí?

[*Entra el PRÍNCIPE con ARNALDO*]

- PRÍNCIPE. Celia, ¿es éste tu deseo?
- CELIA. ¡Sí, Príncipe, ésta es mi gloria!
¡Ay confusión! ¡Ay memoria 1860
cautiva! ¿Es él? ¡No lo creo!

¹⁸⁴⁰ *cuál*: 'cómo'.

- ARNALDO. Yo soy, Celia soberana,
Arnaldo. ¡Vos sois mi cielo!
- CELIA. ¡Vos, mi Arnaldo, mi consuelo,
de donde mi vida mana! 1865
- PRÍNCIPE. ¿Cumplí lo que prometí,
Celia? ¿Está Arnaldo con vida?
- CELIA. ¡Ay, que yo soy convencida,
por la palabra que di!
¡Ay cuitada! ¿Qué haré? 1870
¿Debo cumplir lo propuesto,
si no es morir más honesto
que en esto cumplir la fe?
- ARNALDO. Celia mía, ¿qué tristeza
os ha dado? ¿Qué tenéis? 1875
¿Qué sentís o qué queréis?
¿Qué os mueve a tal extrañeza?
¿Viéndome libre, lloráis?
No sé, Celia, lo que os diga.
- CELIA. Arnaldo, aquesta fatiga 1880
vos solo me la causáis.
Y, así, quiero brevemente
que entendáis el fundamento
de la pena y mal que siento,
si en tal paso el alma siente. 1885
Sabréis, Arnaldo, bien mío,
que, como os vi degollado,
al llanto acerbo fue dado
de mi alma el señorío.
- Viendo el Príncipe que andaba 1890
siempre en un llanto excesivo,
me dijo: «si te doy vivo
a quien tu dolor causaba,
qué me prometes de dar,

	y vivo te lo daré».	1895
	«¿Vivo?», dije, «yo haré cuanto me quieras mandar».	
	El Príncipe, que había dado orden de guardar tu vida, querrá ver mi fe cumplida y el juramento guardado.	1900
	Esto me ha entristecido, pensar que le he de cumplir la promesa. Y el morir quiero, y no verte ofendido.	1905
ARNALDO.	¡Oh terrible confusión! ¡Oh dura y soberbia manda! ¡Oh justísima demanda! ¡Oh mi nueva perdición! Celia, ¡ay!, cómo diré lo que decir no querría, que cumplas tú, Celia mía, aunque en mi ofensa, tu fe.	1910
	Goce el Príncipe la gloria que yo por fe he merecido. Coja el fruto a mí debido, y triunfe de mi victoria. ¡Pluguiera al divino Dios que yo primero muriera, que con estos ojos viera a otro gozar de vos!	1915
PRÍNCIPE.	Celia, ¿por qué lloráis tanto? Limpia los divinos ojos;	1920

¹⁹¹⁹⁻¹⁹²⁰ primero ... que: 'antes que'. Nótese, por otra parte, el pleonismo "con estos ojos viera".

- no deis al suelo despojos
de esos ojos; dejá el llanto. 1925
¿Habéis dicho a vuestro hermano
la palabra que me distes
y el don que me prometistes
si os lo daba libre y sano?
- CELIA. Señor, sí, ya le he contado 1930
la palabra que te dí.
- PRÍNCIPE. Y qué responde, me di.
CELIA. Que te cumpla lo mandado.
Que goce por él tu Alteza
el bien por quien ha sufrido 1935
tantos males y ha venido
a tan mísera bajeza.
- Y dice que si la vida
le diste porque viviese,
o porque su honra fuese 1940
deste modo escarnecida,
que más merced le hicieras
darle muerte rigurosa,
que vivir vida afrentosa,
pues, muerto, no le ofendieras. 1945
- PRÍNCIPE. Nunca Alá quiera, señora,
que a tan leal amador
yo haga tal sinsabor,
cual de mí recela agora.
Él se os debe sola a vos, 1950
y por fe lo merecéis.
¡Largos años os gocéis
en gran descanso los dos!
- ARNALDO. Beso tus pies, gran señor, 1955
por tan alto beneficio,
y el cielo te sea propicio.

-
- PRÍNCIPE. Arnaldo, en vuestro favor.
- ARNALDO. Tan magnífica largueza,
¿cómo puede engrandecerse?
- PRÍNCIPE. La vuestra ha de encarecerse
por más subida franqueza. 1960
- ARNALDO. Dar la vida ¿hay que le iguale?
- PRÍNCIPE. Dar el alma ¿qué igual tiene?
¿Qué loor igual conviene
a cosa que tanto vale? 1965
[Arnaldo se dirige al público]
- ARNALDO. Digan cuantos hay presentes
cuál es digno de más palma:
¿quien da vida o quien da alma?
Respondan los más prudentes.
- PRÍNCIPE. Arnaldo, ya es bien que os vais
a vuestra patria y reposo,
y a gozar el bien glorioso
que dignamente lleváis.
Solo este premio remedia
vuestro dolor, caro amigo. 1970
- ARNALDO. Príncipe, tus pasos sigo,
dando fin a la comedia. 1975

FIN

¹⁹⁵⁷ *favor*: 'beneficio'.

¹⁹⁵⁸ *largueza*: 'generosidad'.

¹⁹⁶² *hay*: al (B).

¹⁹⁶⁷ *palma*: 'premio', victoria'.