

## NOTAS

### JUAN DE CUEVA Y EL DRAMA HISTÓRICO

Hasta 1935 se venía aseverando que Juan de la Cueva fue el principal representante del arte dramático en el último tercio del siglo xvi<sup>1</sup>. Entre los comienzos del teatro renacentista —Encina, Torres Naharro, Gil Vicente— y su plenitud —Lope, Guillén de Castro, Tirso— no se descubría mayor dramaturgo que Juan de la Cueva: en comparación con él, Diego Sánchez de Badajoz era un primitivo; Timoneda resultaba poco original, si no un plagiarlo; Lope de Rueda, con ser un gran entremesista, compuso comedias frías. Pero Juan de la Cueva, con excepción de sus obras grecorromanas, parecía ser el Bautista de la era de Lope<sup>2</sup> y formar parte de la gran tradición dramática española: *El saco de Roma*, *El infamador*, y sobre todo las comedias histórico-nacionales, *Los siete infantes de Lara*, *La libertad de España por Bernardo del Carpio*, *La muerte del rey don Sancho*, prefiguraban el teatro de Lope. Juan de la Cueva, por ser el primero en valerse de la historia nacional para fines dramáticos y por haber introducido el romancero en el teatro, tenía, así, un mérito extraordinario de innovador. Del efecto producido por la primera representación de *La muerte del rey don Sancho* dice don Ramón Menéndez Pidal:

Una emoción extraña y nunca sentida en el teatro debió de apoderarse de todos los espectadores cuando se dejó oír aquella voz leal de un leonés que gritaba al rey de Castilla:

*Rey don Sancho, rey don Sancho, — no dirás que no te aviso,  
que del cerco de Zamora — un traidor había salido.*

Eran los mismos versos de un romance que todos sabían y recitaban desde tiempo inmemorial y que, repetidos ahora aquí, anunciaban una nueva fuente de vida para el teatro, cuyo manantial comenzaba a gotear antes de desatarse en copiosos raudales<sup>3</sup>.

Esta valoración de Juan de la Cueva fue deshecha súbitamente en el ya citado año de 1935, cuando MARCEL BATAILLON publicó sus "Simplex réflexions sur Juan de la Cueva"<sup>4</sup>. El insigne hispanista francés le niega

<sup>1</sup> Véase por ejemplo MÉRIMÉE-MORLEY, *A history of Spanish literature*, New York, 1930, p. 326.

<sup>2</sup> RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Las máscaras*, Madrid, 1919, t. 2, pp. 121-122.

<sup>3</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*, Paris, 1910, pp. 205-206. Cf. la trad. española, Buenos Aires, 1945, p. 177.

<sup>4</sup> *BHi*, 37 (1935), 329-336. No obstante, ha habido protestas: cf. EDWIN S. MORBY, "Notes on Juan de la Cueva: versification and dramatic theory", *HR*, 8 (1940), p. 213:

a Cueva lo mismo su importancia histórica que su influencia sobre los lopistas. En primer lugar, consta que le desconocen sus contemporáneos y sus sucesores; por lo menos no se alude a Cueva en los bosquejos históricos del teatro español que se encuentran en las obras de Cervantes y Lope, aunque sí se le dedican cuatro versos en la de Agustín de Rojas<sup>5</sup>. Además, es notorio que hubo un teatro floreciente, y por lo tanto muchas composiciones dramáticas, en tiempo de Juan de la Cueva, sobre todo en Sevilla: Cueva se refiere en su *Ejemplar poético*<sup>6</sup> a las "mil tragedias" de su paisano Juan de Mal Lara. Si no se conserva la amplia producción teatral de Mal Lara y de sus coetáneos, es que no se publicó. Juan de la Cueva tuvo la buena suerte de encontrar a un editor que rescatara sus obras dramáticas del olvido. Y Bataillon no vacila en decir que Cueva, casi desconocido en el siglo xvn a pesar de las dos ediciones de su teatro —Sevilla, 1583 y 1588—, no mereció su buena fortuna. Sería uno de tantos dramaturgos de segundo orden que abundaban por Sevilla en aquel entonces.

Ahora bien, lo que hace Bataillon es teorizar respecto a una fase poco conocida de la historia literaria. ¿No sería un procedimiento más justo tratar de valorar la obra de Juan de la Cueva fuera de la historia literaria, juzgar del mérito intrínseco de sus dramas? Porque puede ser que tengan un valor independiente, y más allá de la mera innovación.

Tal, por lo menos, es nuestra pretensión en este ensayo. Pero ya que queremos demostrar que la técnica dramática de Juan de la Cueva no sólo es eficaz por sí, sino que bosqueja una concepción nacional del teatro histórico, pasamos por alto sus comedias y tragedias exclusivamente humanistas y nos limitamos a estudiar uno de sus dramas históricos: la *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez*<sup>7</sup>.

Al escoger una comedia de tema nacional no negamos que es también una obra de arte humanista, fundada en lecturas clásicas y escrita en estilo erudito con vocablos latinizantes. Si se introducen en ella versos de romance, conforme a la indicación de Menéndez Pidal, quedan sumergidos en redondillas, o sea adaptados a una métrica aconsonantada (p. 22):

GUARDA—Echa por vando preciso  
al traydor de aquesse rancho;  
rey don Sancho, rey don Sancho,  
no digas que no te aviso.  
Y por que estés advertido,  
te vengo a avisar agora  
que del cerco de Camora  
un traydor avía salido.

Y una cita más consciente del romancero (pp. 18-19):

"his *Comedias y tragedias*... rather gain than lose in significance if we regard them as typical rather than exceptional".

<sup>5</sup> AGUSTÍN DE ROJAS, en *El viaje entretenido* (ed. de Madrid, 1901, p. 144), dice que Cueva fue el primero en introducir en la comedia "reyes y reinas"; añade que "hizo del padre tirano, / como sabéis, dos comedias".

<sup>6</sup> Ed. E. WALBERG, Lund, 1904, p. 76.

<sup>7</sup> JUAN DE LA CUEVA, *Comedias y tragedias*, Madrid, 1917, t. 1, pp. 11-53.

CID—A Dios pongo por testigo,  
 si a tal quisiera venir;  
 mas puédeseme dezir:  
 “Mensagero soys, amigo”.  
 Que bien saneado esté  
 que dirán de mi llegada:  
 “Aunque traéys la embaxada,  
 no merecéys culpa, no”.

Todavía es temprano para que se hable en verso de romances en el tablado. Por pruritos pedantes, el poeta prefiere insertar ripios a dejar que hablen sus personajes en el metro vulgar.

Desde el comienzo se nota el lenguaje altisonante, encajado en octavas reales llenas de pompa clasicista (p. 14-15):

CID—Ecelso Rey, en nombre tuyo e sido  
 citado, que viniesse a tu presencia,  
 en la qual puesto, humilde estó, ofrecido  
 a tu querer, constante en mi obediencia.  
 REY—Gran Cid, de quien el Bárbaro atrevido  
 teme, y huyendo con infame ausencia,  
 desocupa los límites de España,  
 que ya opressó, y agora no los daña...

¡No se hablaba así en la épica antigua! Se da cuenta el lector de que el Cid y don Sancho han sido desarraigados del ambiente juglaresco en el que literariamente nacieron, para incorporarse a la tradición renacentista, disfrazados de soldados romanos. Nada quitan de esta literarización del Cid las parcas reminiscencias del romancero. Con el mismo estilo retumbante —aquel día de 1579, en la huerta de doña Elvira, en Sevilla— se dio fin juntamente a la fiesta, a la obra, y al cerco de Zamora. Tales palabras no se le ocurrirían jamás a un juglar (p. 53):

Que ya la pura luz que da el Oriente  
 nos falta, y por el mundo se derrama  
 la obscura sombra, y con aquesto iremos  
 a descansar, y fin a todo demos.

Lo nacional español queda de esta manera engastado en lo cosmopolita renacentista del siglo xvi.

De la tradición humanista —diálogos lucianescos— proceden también los argumentos en prosa de la obra entera y de cada jornada en particular: prueba de que la obra va destinada, más que a la representación pública, a la lectura en casas particulares<sup>8</sup>. Faltan las acostumbradas acotaciones dirigidas a los representantes; ni siquiera se indican las salidas y entradas de los personajes<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Con decir esto no negamos que se representara alguna vez la obra. El argumento general comprueba el hecho: “Esta farsa fue representada la primera vez en Sevilla, año de 1579... Representóla Alonso Rodríguez, autor de comedias, en la güerta de doña Elvira” (p. 12).—Véanse ejemplos de lectura dramática en casas particulares, en J. E. GILLET, “Torres Naharro and the Spanish drama of the sixteenth century”, *Estudios eruditos in memoriam de Bonilla*, t. 2, pp. 439 y 441.

<sup>9</sup> Sin duda se empleó para este drama el escenario múltiple, o *décor simultané*, típico del teatro del quinientos. W. H. SHOEMAKER, *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries*, Princeton, 1935, p. 56, considera algunos problemas planteados por la escena en la huerta de doña Elvira.

El hecho de que la *Muerte del rey don Sancho* no se haya emancipado de la fórmula humanista característica de Juan de la Cueva no debe cegarnos al hecho igualmente significativo de que en la comedia incorpora materia épica: el asunto dio lugar al conocidísimo refrán: "No se ganó Zamora en una hora"; los personajes derivan de la epopeya; se glosan dos romances. Si no insistimos en esto es que ya ha sido suficientemente comentado por la crítica.

Queremos enfocar bien el problema: el teatro histórico-nacional es un producto del humanismo sevillano del siglo xvi. El arte de Juan de la Cueva, en esta obra, consiste en la fusión de lo humanista y lo tradicional; la Edad Media se infiltra en un drama de concepción renacentista; la poesía y los sentimientos populares coexisten con el arte erudito. Por mucho que aluda al romancero, o lo cite, nuestro autor se sirve de una métrica, de un vocabulario, de una concepción de la poesía dramática que, siendo eruditos, se mantienen en un nivel intelectual superior al de las fuentes romancistas. Su interés por lo popular es el del artista, del estudioso, que condesciende con el pueblo, lo mismo que Erasmo o el Marqués de Santillana al recoger los adagios o refranes: procedimiento totalmente opuesto al de Lope de Vega o de Góngora, quienes asimilan lo popular identificándose, en el momento de la composición, con el pueblo. El popularismo de Cueva es fruto de la erudición renacentista, no una creación a lo popular. Podríamos resumir así su actitud: si Lope, en su primera época, reniega del *arte* para escribir según el dictado de la *naturaleza*<sup>10</sup> —para el pueblo y como el pueblo—, Cueva sólo permite que la naturaleza se asome a su teatro. Pero no por eso hay que desprestigiar su arte. El condenar a Cueva por su incapacidad de absorber lo popular nos obligaría a condenar de igual modo y por idéntico motivo a Calderón, al gran dramaturgo barroco que no logra identificarse con el pueblo, o que renuncia a ello.

Pero la defensa de Cueva no consiste sólo en señalar su manera de valerse del romancero y de temas populares: su esfuerzo por conciliar humanismo y romancismo. Estriba más bien en el arte con que supo fundir los elementos más o menos dispares de que se compone su drama. Esto lo consigue mediante una estructura ideológica y dramática que, con sus dos niveles —ideas y acción, pensar y obrar—, reúne las actitudes medieval y renacentista.

El problema ideológico que plantea la comedia, el de la relación entre la fuerza y la justicia —la cuestión de si "fuerza es derecho"—, se plantea en una forma dramática dualista. Se preguntan los personajes si la disputa sobre la herencia territorial ha de resolverse mediante la fuerza militar —un empeño colectivo: sitio y defensa— o mediante la proeza individual —el asesinato, el desafío, el duelo. Resulta ser una indagación a lo Maquiavelo de la conexión entre política y ética.

En estos dilemas históricos el autor se coloca frente a la mayor parte de sus personajes. Es decir, introduce una discrepancia entre el punto de vista adoptado por sus personajes y la realidad histórica representada por la acción. La idea, o más bien la creencia, de que Dios, el de las batallas,

<sup>10</sup> Cf., sobre esta distinción, R. MENÉNDEZ PIDAL, "Lope de Vega: el arte nuevo y la nueva biografía", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, 1940, pp. 82 ss.

favorece a los lidiadores justos, se refleja, aunque sea imperfectamente —con ciertos reparos tímidos—, en los personajes del drama. En las escenas que preceden al asesinato del rey don Sancho se habla de este tema. Doña Urraca, creyendo tener razón, reconoce que en la guerra no siempre vencen los justos, pero confía en que Dios ha de dar la victoria *final* a los enemigos de su hermano (p. 19):

Quando don Sancho aya hecho  
lo que promete en mi tierra  
y aya ganado por guerra  
lo que no por buen derecho,  
yo espero en el justo cielo  
que a de vsar de su piedad  
y castigar tal maldad,  
pues falta quién en el suelo.

El Cid, sin expresar su sentimiento sobre la creencia fundamental, le desea a doña Urraca el favor divino: "Pues el cielo sea en tu amparo" (p. 19). Arias Gonzalo, lo mismo que su señora, cree en el triunfo inevitable de los agraviados; dice a doña Urraca: "Dios a de ser tu defensa / y Él te dará la vengança" (p. 20). Vellido Dolfos ruega a Dios que favorezca a los sitiados — "¡O justíssimo cielo, tú nos guía / por donde reparemos nuestra suerte / del Rey severo en su inmortal porfia!" (p. 20)—, pero en seguida se declara, sin tener lugar a ello, instrumento del castigo que quisiera que fuera divino: "Contra el Rey crudo intento la vengança" (p. 21). Por supuesto, la creencia va acompañada de su correspondiente aglomeración de dudas y vacilaciones: no por eso deja de ser una creencia.

Pero es una creencia compleja, pues la experiencia demuestra que el Dios de las batallas no puede ayudar a todos los que imploran su ayuda. Esta complicación empírica se refleja en la acción, más que en la creencia de los personajes. La justicia, en el caso concreto del sitio de Zamora, es difícil de determinar. Y en general, aunque no queramos creerlo, la historia —ciencia tan estudiada por los humanistas— abunda en ejemplos de bárbaros injustos que salieron triunfantes. En la escena del duelo entre don Diego Ordóñez y los hijos de Arias Gonzalo, el anciano persiste en su creencia de que los justos han de triunfar (p. 40):

Que a Dios demanda a bozes la justicia.  
Él os promete cierta la victoria...

Los campeones, por su fe egoísta, ponen al cielo en los cuernos de un dilema (p. 41):

DON DIEGO—Pues sólo Dios será parte,  
traydor, para darte vida.  
PERO ARIAS—Por maldad tan conocida  
el cielo a de castigarte.

La única manera de salir de tal perplejidad es invocar una doctrina relativista de la justicia (p. 42):

DIEGO ARIAS—Padre, tened esperança,  
que ya os daré la vengança,  
si el cielo no me es avaro.

Según este concepto de un Dios "avaro", no se les puede distribuir a uno la justicia y a otro el castigo: a veces la justicia se ve amenguada por las circunstancias. El resultado dramático, en nuestra comedia, es un cuasi-empate: el valor personal de Diego Ordóñez —su brío egocéntrico— está equilibrado por la justicia zamorana, contaminada por la debilidad de la familia de Arias Gonzalo y la traición de Vellido Dolfos.

Hay, pues, una tensión ideológica entre personajes y trama, entre hombres y circunstancias. Este hecho produce en algunos de los personajes principales ciertos errores de categoría. Tres de ellos —Vellido Dolfos, Diego Ordóñez, Arias Gonzalo—, creyendo ver una injusticia en vías de pesar sobre la colectividad a que pertenecen, se fían más de sus proezas personales que del esfuerzo militar. Tratan de imponer una solución individual a un problema colectivo. Vellido Dolfos recurre a un tiranicidio cobarde que atrae sobre su comunidad la vergüenza y la deshonra. Diego Ordóñez lanza un reto individual —y por lo tanto absurdo— a la ciudad de Zamora: reto condenado, a causa de su exageración, por los dos bandos. Arias Gonzalo, impelido por la debilidad femenina de doña Urraca, emprende la defensa de la honra zamorana a pesar de que les faltan a sus hijos el vigor y la experiencia necesarios.

La intervención personal, en estos tres casos, no sólo no es eficaz, sino que implica a toda la comunidad del personaje egocéntrico en una falta moral. El grupo no rechaza la responsabilidad por los actos cometidos sin su aprobación, pero tampoco se oculta el que estos actos no convienen al estado. La colectividad, para obrar bien y eficazmente, tiene que obrar en cuanto colectividad<sup>11</sup>.

Se comete, pues, una serie de errores políticos que son a la vez tachas morales. La intrusión personal sólo es lícita si la inicia y aprueba el grupo; si no, es señal de que el mesías es víctima de la soberbia, pecado capital. Vellido Dolfos, por ejemplo, que se estima el instrumento de la justicia divina, pierde por su acto a Zamora. La ciudad está en lo justo, y él sólo, por su pecado, la priva de su justicia, de su derecho a una victoria contundente. No es que el tiranicidio esté prohibido por la ley divina (ciertos teólogos lo justifican<sup>12</sup>), pero para matar a los tiranos hay que poner por obra la voluntad general y actuar sin cobardía ni traición, lo cual no hace Vellido Dolfos cuando dice al Rey (p. 21):

Vellido soy, y tráeme mi siniestra  
suerte a pedir remedio a mi quebranto,  
y a seguir tu vandera levantada,

siendo muy otra su intención. Pero en el acto de matar a don Sancho demuestra ser víctima de otro pecado mayor (p. 26):

*La justa causa que tengo  
rige aqueste brazo fuerte*

<sup>11</sup> Véase MAURICE DE WULF, *Philosophy and civilization in the Middle Ages*, New York, 1953, p. 236. La noción de la responsabilidad colectiva, con ser esencialmente medieval, es también muy moderna. Recuérdense los procesos de Nuremberg, y las palabras de T. S. ELIOT: "The notion of communal responsibility, of the responsibility of every individual for the sins of the society to which he belongs, is one that needs to be more firmly apprehended" (*The idea of a christian society*, London, 1939, p. 73).

<sup>12</sup> Según JUAN DE SALISBURY, por ejemplo, el tiranicidio es *licitum*, *aequum* y *justum* (*Policraticus*, III, 15).

a dar al Rey fiera muerte,  
con que a doña Vrraca vengo.  
Pague su ciega codicia,  
*y páguela por mi mano;*  
muera el injusto tirano  
y viva *nuestra justicia.*

Al identificarse personalmente con la causa de Zamora, se hace reo de la soberbia, el pecado que, según la sabiduría tradicional, siempre antecede a una caída. Lo mismo cabe decir respecto a Diego Ordóñez y a Arias Gonzalo, y en mayor grado aún respecto a don Sancho.

El Rey incurre en varios pecados. En la codicia, por ejemplo: en un soliloquio acerca de los móviles de su señor, dice el Cid (p. 15):

¡O cudicia de aqueste mundo ciego!  
¡O ciego el que en el alma tiene puesta  
tu ponçoña, y, siguiendo tal camino,  
traspasa el fuero humano y el divino!

Por su codicia y por "su grande inobediencia / contra el paterno y piadoso mando" (p. 16), don Sancho pierde el respeto —pero no la lealtad— de su mayor vasallo. Poco después éste ha de acusarle también de soberbia (p. 24):

Cm— Ablanda tu crudo pecho;  
mueva tu sobervio intento  
la fuerza del juramento  
que a tu padre tienes hecho.  
Y si las cosas del suelo  
menosprecias, ten memoria  
que si desto as la victoria,  
ay quien te juzgue en el cielo . . .  
REY— ¿Aquésse es tu parecer?  
Rodrigo, ¿aqueso me dizes?  
Pues lo que me contradizes,  
esso quiero y a de ser . . .  
Cid— Señor, no te ensobervezcas  
de lo que diziendo estó.

Por su soberbia el Rey no hace caso del consejo del Cid, ni del aviso del guarda conocedor del romancero: la caída inevitable no tarda en llegar. El soberbio Vellido Dolfos mata al soberbio rey don Sancho. De esta clase son los "claros y evidentes exemplos"<sup>13</sup> del drama.

Es curioso notar que el único personaje con bastante humildad para evitar una caída trágica es Rodrigo, el héroe, aquel a quien llaman en los romances antiguos "el soberbio castellano". Si no fuera por esta revaloración de la tradición juglaresca, la *Muerte del rey don Sancho* tendría que calificarse de "tragedia" y no de "comedia" con su "fin . . . alegre, sin temor nocivo"<sup>14</sup>. El carácter recto del Cid no le deja entregarse a las debilidades que caracterizan a los demás personajes. Puesto él también en un dilema —vasallo político de un rey cuyas injusticias no desconoce; vasallo, por el amor cortés, de la enemiga de este rey, "mi señora"

<sup>13</sup> *Comedias y tragedias*, ed. cit., p. 7.

<sup>14</sup> *Ejemplar poético*, ed. cit., p. 76.

(p. 23) —, sale ileso por su lealtad para con ambos. Es el árbitro justo, aceptable a cada bando. Por su integridad ejemplar se salva la honra tanto de los zamoranos como de los castellanos; la guerra termina felizmente.

En resumen, la *Comedia de la muerte del rey don Sancho* y los demás dramas históricos de Cueva introducen en el teatro humanista para leer, temas populares ya integrados en los diálogos y tratados renacentistas. Por esta insistencia nueva en lo folklórico se desvía el teatro aristocrático hacia las formas populares —farsas y autos— comprendidas por aquella época en el *Códice de autos viejos*. La convergencia de las dos tendencias —la clásica y la popular— produce en la obra de Juan de la Cueva un drama perfectamente integral y representativo del pleno Renacimiento español. Ser popular en España es ser nacional; por esto Cueva no pudo menos de incorporar en su drama humanista problemas estéticos, éticos y legales heredados de la Edad Media. De resultados de esta fusión, peculiar al genio de Juan de la Cueva, nació el drama histórico de Lope y de Guillén de Castro.

BRUCE W. WARDROPPER

The Johns Hopkins University.

## LOS FRANCISCO DE CASTRO DEL SIGLO XVII

La existencia en el siglo xvn de varios escritores llamados Francisco de Castro ha dado lugar a cierta confusión que creo debe aclararse. Por ejemplo, Cejador atribuyó a Francisco de Castro, madrileño, las tres partes de la *Alegría cómica* (Zaragoza, 1702), el *Libro nuevo de entremeses intitulado Cómico festejo* (ed. póstuma, Madrid, 1742) y las *Metamorfosis a lo moderno* (Florenia, 1641)<sup>1</sup>. Homero Serís dice que Francisco de Castro fue autor de *El Garañón*, de los *Tercetos contra la vida de palacio* y de las *Metamorfosis a lo moderno*, dando a entender, quizá sin querer, que los autores de estas obras fueron una misma persona<sup>2</sup>. Mi propósito es mostrar que se trata de tres autores distintos e identificarlos, sobre todo al autor de las *Metamorfosis*, libro ameno del cual preparo actualmente una edición moderna.

El primero de estos autores homónimos (aunque no el primero cronológicamente) fue, como dice Cejador, entremesista madrileño. Florencia a fines del siglo xvn y durante los primeros diez años del siguiente. Compuso unas cincuenta y cinco piezas, publicadas en su mayoría en la *Alegría cómica*. Doce (entre ellas *El Garañón*)<sup>3</sup> aparecieron en el *Cómico festejo*. Además, hay varias publicadas en colecciones de otros, y algunas quedan manuscritas. Según los datos biográficos que ofrece Cotarelo y Mori, fue hijo de Matías de Castro, célebre gracioso, y de Juana Gutiérrez. Empezó a trabajar antes de 1692, se casó por segunda

<sup>1</sup> JULIO CEJADOR Y FRAUCA, *Hist. de la leng. y lit. cast.*, Madrid, 1916, t. 5, p. 173.

<sup>2</sup> HOMERO SERÍS, "Guía para nuevas investigaciones", en *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass., 1952, pp. 551-552.

<sup>3</sup> Debemos apuntar que la fecha del primer manuscrito de *El Garañón* que da HONORIO CORTÉS en *RFE*, 22 (1935), 50-51, y que repite en su artículo el profesor Serís, es errónea. Debe ser 1695 y no 1595. El segundo manuscrito data de 1708, como dicen ellos.