




HACIA UNA VERIFICACIÓN DEL LEGADO GIRALDINO EN LOS DRAMAS DE JUAN DE LA CUEVA

Víctor Cantero García 
Universidad Pablo Olavide
cantero91@hotmail.com

RESUMEN: Hasta la fecha, la crítica ha considerado que la mayor aportación del dramaturgo sevillano Juan de la Cueva (1543-1612) al teatro áureo fue su labor como precursor de la llamada “comedia nueva” puesta en práctica por Lope de Vega. Sin embargo, no podemos olvidar su importancia como innovador y reformador del teatro hispano del último tercio del siglo XVI. La presente colaboración trata de subrayar la capacidad de Juan de la Cueva para asimilar tanto los postulados teóricos, como la praxis dramática que Giambattista Giraldi Cinthio (1504-1573), ejemplifica en su tragedia *Orbecche* (1541), y ponerlos en práctica en su drama *El Príncipe tirano* (1583). Mediante un análisis contrastivo de ambos dramas demostramos que Cueva no solo conoció los las tesis reformistas de Cinthio, sino que trasladó las innovaciones del legado giraldino a sus obras, con el objeto de hacerlas cercanas y entendibles por un público no ilustrado.

PALABRAS CLAVE: teatro áureo, preceptiva dramática, Juan de la Cueva, Giraldi Cinthio.

TOWARDS A VERIFICATION OF GIRALDINE LEGACY IN THE DRAMAS OF JUAN DE LA CUEVA

ABSTRACT: To date, critics have traditionally agreed that the greatest contribution of Sevillian playwright Juan de la Cueva to Golden Drama was his role a precursor of the so-called “new comedy” implemented by Lope de Vega. However, we should not undervalue his importance as an innovator and reformer of Spanish Theatre in the last 16th Century. This collaboration tries to highlight de la Cueva’s ability to assimilate both the theoretical postulates and the dramatic praxis that Giambattista Giraldi Cinthio (1504-1573) exemplifies in his tragedy *Orbecche* (1543) and put them into practice in his drama *The Tyran Prince* (1583). Through a contrastive analysis of both dramas, we show that Cueva not only knew Cinthio’s reformist theses, bat also transferred the innovations of the Geraldine legacy to his plays in order to make them accessible to an uncultivated spectator.

KEYWORDS: golden theater, dramatic prescriptive, Juan de la Cueva, Giraldi Cinthio.

VERS UNE VÉRIFICATION DE L'HÉRITAGE DE GIRALDINE DANS LES DRAMES DE JUAN DE LA CUEVA

RESUMÉ : À ce jour, les critiques ont considéré que la plus grande contribution du dramaturge sévillan Juan de la Cueva (1543-1612) au Théâtre d'Or était son œuvre en tant que précurseur de la soi-disant « nouvelle comédie » mise en œuvre par Lope de Vega. Cependant, nous ne pouvons pas oublier son importance en tant qu'innovateur et réformateur du théâtre hispanique du dernier tiers du XVI^e siècle. Cette collaboration tente de valoriser la capacité de Juan de la Cueva à assimiler à la fois les postulats théoriques et la pratique dramatique que Giambattista Giraldi Cinthio (1504-1573) illustre dans sa tragédie *Orbecche* (1541) et de les mettre en pratique dans son drame *Le Prince tyran* (1583). À travers une analyse contrastive des deux drames, nous montrons que Cueva ne seulement connaissait les thèses réformistes de Cinthio, mais transférait aussi les innovations de l'héritage giraldine à ses ouvrages, afin de les rendre proches et compréhensibles à un public peu éclairé.

MOSTS-CLÉS : théâtre d'or, préceptes dramatiques, Juan de la Cueva, Giraldi Cinthio.

Recibido: 21/05/2024. Aceptado: 03/09/2024

1. Introducción

Muchas y diversas han sido las pistas que los estudiosos del teatro áureo han plasmado en sus escritos, a lo largo de los últimos años, sobre la necesidad de comprobar el influjo que el legado dramático giraldino pudo tener tanto en la concepción del drama acuñada por Juan de la Cueva, como en su praxis de la tragedia. Dichas insinuaciones no han pasado inadvertidas para este articulista, pues ellas son, en gran parte, las causantes de la presente colaboración. Así, cuando Irene Romera Pintor al hacer alusión a la notable huella dejada por Giraldi Cinthio en el teatro español del siglo XVI, precisa que:

Los historiadores del teatro español hace tiempo que fijaron su atención tanto en su obra dramática como en sus *Novelle* y *Discursi*. Así podemos rastrear la huella de su influjo, desde los argumentos de sus *Novelle*, hasta sus teorías dramáticas en las obras y tratados preceptivos de los más significativos creadores de nuestro Siglo de Oro (Romera Pintor, 2017: 355)

Abre la puerta a quienes consideramos que la suya es una clara invitación a comprobar de modo fehaciente la presencia de la herencia giraldina en los autores hispanos que

podieron seguirla, como es el caso del sevillano Juan de la Cueva.¹ Esta huella se hace más explícita cuando al releer su *Epístola II*, del *Exemplar poético* (1606), compruebo que nuestro dramaturgo conocía muy bien a Giraldi Cinthio, pues en esta obra lo cita:

Scalígero hace el paso llano

con general ensañamiento y guía;

lo mismo el doto Cintio y Biperano (Cueva, 1606: vv.1544-1546)

Puesto sobre la pista de aquellas menciones que aluden a los posibles vínculos entre Giraldi Cinthio y Juan de la Cueva, cual no fue mi sorpresa al comprobar la existencia de un nexa contrastado entre el *Orbecche* (1541), drama de Cinthio y *El Príncipe tirano* (1583), drama de Cueva, tal como precisa Juan Mata Caballero:

En este aspecto del gusto desmesurado por el horror se observa cómo la tragedia de *El Príncipe tirano* de Cueva hunde sus raíces también en la tragedia senequista pasada por el tamiz de las tragedias italianas, de forma concreta por el *Orbecche*, de Giraldi Cinthio, que se había convertido en santo y seña de los poetas dramáticos del último cuarto del siglo XVI (Mata Caballero, 2001: 86)

Este nexa me proporcionó el impulso definitivo para localizar de forma empírica la huella que el pensamiento dramático giraldino pudo dejar en el modo de comprender e interpretar el drama por parte de Juan de la Cueva. Y este es precisamente el objetivo de esta aportación: verificar las evidencias que demuestren que Juan de la Cueva toma de fuentes giraldinas gran parte de los presupuestos teóricos y de las técnicas dramáticas con las que escribe tanto su *Exemplar poético*, como su drama de *El Príncipe tirano*. Unas fuentes que a su vez se nutren del manantial de la tragedia senequista, un venero del que Cueva toma su aprecio desmesurado por el horror, tal como se aprecia en *El Príncipe tirano*, una vez filtrado dicho interés por los trágicos italianos del momento, en concreto Giraldi Cinthio y su *Orbecche*. Esta inclinación por la tragedia senequista propia del drama hispano del último tercio del siglo XVI es mencionada por Francisco Ruiz Ramón, al precisar que dicho drama:

Hay que tratar de verlo como representación, en función catártica, o a lo menos de conjuro, de esos mismos terrores— reales o imaginarios, conscientes o subconscientes— de toda una sociedad. Objetivados casi emblemáticamente, en los fantasmas, cercos,

¹ Y ello sin dejar de lado, como indica esta estudiosa, la repercusión que el pensamiento dramático de Giraldi Cinthio pudo tener en Lope de Vega, así como en todos aquellos que siguieron la estela de Giambattista Giraldi Cithio (1504-1573), como es el caso de Lupericio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués y Andrés Rey de Artieda, entre otros.

persecuciones y sacrificios rituales que llenan los espacios escénicos o verbales de la tragedia renacentista (Ruiz Ramón, 1983: 5)

Este afán del dramaturgo sevillano por realizar una labor de sincretismo dramático, adaptando las diversas fuentes y modelos en los que se inspira para elaborar, a partir de ellos, su propio canon dramático, confiere a Cueva un valor inestimable como autor de tragedias, toda vez que en modo alguno dicha labor debió resultarle fácil, puesto que tuvo que conjugar:

Por una parte, la adaptación de la tragedia clásica (senequista) pero sin afán purista — pues suprimió los coros y redujo las jornadas teatrales, etc. —, ya que le interesó su moralidad estoica cristianizada, su tono sentencioso, su efectismo del horror, provocativo y violento; y, por otra, la asimilación de la tragedia italiana, de forma evidente el *Orbecche* de Giraldi Cintio; además intentó adaptarse a las circunstancias teatrales del momento y a su propia concepción dramática (Mata Caballero, 2011: 106)

Una vez expuestas las pesquisas iniciales, así como el móvil y el propósito de nuestro trabajo, procedemos a precisar la secuencia lógica de los contenidos que integran el cuerpo del mismo. En un primer momento abordamos la herencia del pensamiento dramático giraldino recibida por Cueva. Un rédito que no nos debe sorprender, toda vez que Cueva había leído el *Orbecche*, al ser editado en 1543:

Giraldi Cinzio, concluyendo con los versos que llevan por título «*La tragedia a chi legge*», de *Orbecche* (1541), única tragedia que pudo leer Juan de la Cueva, editada en 1543 (y reimpresión en los años sucesivos 1547, 1551, 1558, 1560, 1564 y 1578, mientras que las otras obras fueron editadas en 1583 de modo póstumo) indican claramente que no quiso seguir servilmente los principios aristotélicos y que quiso crear una tragedia nueva, que correspondiera a los tiempos cambiantes y al gusto mudado del público (Froldi, 1999: 19)

Se trata de una primera aproximación a dos dramaturgos que comparten puntos de vista, tanto teóricos como prácticos sobre la tragedia. Cueva no es ajeno al influjo ejercido por Cinthio sobre los autores españoles de tragedias de finales del siglo XVI, de aquí que cuente con el saber dramático giraldino a la hora de escribir su propio tratado sobre la compasión de la comedia y la tragedia: el *Exemplar poético* (1606), sin dejar por ello de aportar sus innovaciones y mejoras, tanto en la concepción de ambos géneros dramáticos, como en la puesta en escena de los mismos.

En un segundo momento tratamos de modo explícito el análisis de los tratados teóricos de ambos dramaturgos: el *Discursi in torno al comporre delle Comedie delle Tragedie* (1533) y *El Exemplar poético* (1606). En ambos tratados de preceptiva dramática se contemplan todos los elementos sustanciales del arte dramático. Nuestro

cometido consiste en desvelar cuáles son los principios giraldinos que son contemplados, incorporados y modificados por Cueva en su texto. Y lo hacemos con el ánimo de demostrar que Cueva no copia, sino que perfecciona y pone al día muchas de las sugerencias de Cinthio.

En consecuencia, con la secuenciación lógica de los contenidos, pasamos en un tercer momento de la teoría a la práctica. En este apartado realizamos un estudio contrastivo entre el *Orbecche* y *El Príncipe tirano* y mediante un análisis minucioso de ambos dramas pretendemos demostrar hasta qué punto la huella giraldina está presente en uno de los dramas más emblemáticos de Cueva. Es decir, que, si tal como Cinthio precisa en los versos titulados *La tragedia a chi legge*, que corresponden al soliloquio de la Tragedia como personaje al final de la obra:

Tragedia: No debes despreciarme por nacer
yo de algo nuevo y no de historia antigua:
pues quien con buen ojo la verdad mira,
verá que no se condena y se deja
que de nueva materia y nuevos nombres
nazca nueva Tragedia. Ni tampoco
porque traiga el prólogo separado
debo ser criticada, porque el tiempo
en el que he nacido y mi novedad
y algún otro aspecto escondido me hacen
llevarlo conmigo: bien loco fuera
aquel que, por no hacer uso de nada
que no fuera usanza de los antiguos,
dejase lo que tiempo y lugar piden
sin deshonor (Cinthio. 1541: vv.3170-3184)

Cueva sigue las recomendaciones giraldinas. Damos fin al estudio con el apartado de las Conclusiones.

2. Dos preceptistas, dos dramaturgos: lo que Giraldi inicia, Cueva lo culmina

Sobre la influencia que el humanista sevillano Juan de Mal Lara pudo tener en los inicios de la carrera dramática de Juan de la Cueva, uno de sus más distinguidos discípulos, Sánchez Arjona comenta lo que sigue:

A la influencia que pudo ejercer Malara sobre sus numerosos discípulos y el acertado impulso que consiguió dar a los estudios literarios, se deben en gran parte los lauros alcanzados por la escuela sevillana de la que puede considerarse como una de sus más legítimas glorias, y de quien dice Juan de la Cueva en su *Viaje de Sannio*:

El tesoro latino, la elocuencia,
El alto ingenio y musa soberana,
El culto estilo, la profunda ciencia,
Cuanto puede alcanzar la vida humana,
Aquí lo puedes ver en la presencia
De gran Malara, de quien esta mana,
Cual de Pirene fuente de agua pura,
Así de dulcísima escritura (Sánchez Arjona, 1887: 215)

Un magisterio que marca el camino a seguir por Cueva como autor consagrado a la comedia y a la tragedia, pero que no condiciona su talante inconformista respecto a los principios dramáticos establecidos. Cueva altera los preceptos clásicos en todo aquello que sea preciso a fin de conformar sus obras a los usos y costumbres de los tiempos en que estas se iban a representar. Una actitud innovadora y un carácter rebelde que hereda de Juan Mal Lara, su maestro, a quien Cueva no deja de reconocer sus enseñanzas en su *Exemplar poético*:

El maestro Malara fue loado
porque en alguna cosa alteró el uso
antiguo, con el nuestro conformado.
En el teatro mil tragedias puso,
con que dio nueva luz a la rudeza
della apartando el término confuso (Cueva, 1606: *Epístola II*, vv: 697-703)

Y es precisamente este interés por poner al día ambos géneros dramáticos lo que impulsa a Cueva a tomar buena nota de la importancia que las compañías italianas

de teatro afincadas en España estaban teniendo en la transformación del teatro hispano. Tal como señala Ignacio Arellano, en estos momentos las relaciones entre España e Italia son muy fluidas en ambas direcciones hasta el punto de que “se traducen y adaptan directamente textos teatrales, y las compañías italianas transitan por España” (Arellano, 2005: 23). Esta presencia de los autores italianos en suelo hispano despierta la curiosidad del dramaturgo sevillano, pues las innovaciones y los cambios introducidos por estos en sus textos dramáticos, en concreto los efectuados por Giambattista Giraldi Cinthio, concuerdan con sus ansias de reforma y sus intentos por configurar un espectáculo teatral abierto y capaz de llegar a mayores sectores del público, algo que no ocurría con el teatro elitista y cortesano al estar encorsetado por los preceptos aristotélicos. Y en este propósito de cortar las amarras que sujetaban al drama hispano a las normas aristotélicas en pro de la doctrina horaciana, Cueva encuentra en Cinthio a su mejor aliado. Y lo calificamos como el mejor porque Giraldi Cinthio parece conocer la literatura española del momento, tanto es así que en su tratado *Discursi intorno al comporre. Revisti dall'autore nell'esemplare ferrarese*, 1554, dedicado a Ercole II; d' Este, III Duque de Ferrara cita en varias ocasiones *La Celestina*. (Cinthio, 1554 [2002]: 233 y 298).

Establecidos los antecedentes y el contexto en relación con la repercusión de las tesis dramáticas del autor de Ferrara en la concepción del drama formulada por Cueva, así como en la praxis de dichas tesis en su tragedia de *El Príncipe titano*, pasamos a comprobar cuáles son las semillas sembradas por Cinthio, cuyos frutos son cosechados por Cueva. El primero de los puentes entre el drama giraldino y la tragedia de Cueva es su coincidencia en el llamado teatro de inspiración senequista. Resulta claro que Cinthio parte de la preceptiva aristotélica a la hora de elaborar su propio tratado sobre el drama, pero como precisa en el Preámbulo de la Dedicatoria del *Orbecche*, las normas de Aristóteles no tienen por qué ser intocables; al contrario, deben ser modificadas y adaptadas a la composición de las obras para que estas sean comprendidas por el público. Cinthio cuestiona la autoridad de Aristóteles, y así se lo hace saber a Ercole II d'Este, a quien le dedica su drama:

Y aunque Aristóteles nos de la manera de componerlas, él, además de su oscuridad intrínseca, la cual (como sabéis) es suma, resulta además muy oscuro y lleno de muchas tinieblas porque no conocemos a los autores de los cuales aduce las autoridades y los ejemplos para confirmar los órdenes y las leyes que él impone a los escritores de éstas, lo que dificulta la comprensión, no diré del arte de lo que enseña, pero sí de la definición que da de la tragedia (Cinthio, 1541: 1)

Sabe Cinthio que transita por un terrero problemático y que su atrevimiento por desafiar los dictados aristotélicos le puede salir caro. Sin embargo, no se amilana, pues

que es necesario contar con una adecuada interpretación de los preceptos aristotélicos, de la que en su momento se carecía, ya que:

Existe una dificultad para interpretar los preceptos aristotélicos, por un lado, por falta de una correcta exegesis al comienzo de los años 40, y, por otro, aquellos textos de la preceptiva aristotélica que se habían propuesto como modelos a seguir en cuanto a la definición de la tragedia, se habían perdido (Villari, 2005: 16)

Esta falta de actualización de los textos aristotélicos es solventada por Chintio gracias a traducción que Alessandro di Pazzi hizo de la *Poética* de Aristóteles, en la que se precisa que el fin último de la tragedia es el de purgar la mente del espectador bien por la compasión, bien por el terror y conducir a este por la senda de la buena moral. Cinthio se suma a esta interpretación de la definición de la tragedia, pero introduce dos novedades con respecto al canon aristotélico: de un lado, que pueda tener un final feliz y, de otro, que predomine en ella la finalidad pedagógica encaminada a la eliminación de los vicios del espectador a través del sobresalto, la compasión y el terror. En suma, para Giraldi Cithio la catarsis es un elemento esencial de la tragedia, toda vez que ha comprobado que la desproporción entre el error involuntario cometido por el protagonista y el castigo recibido por ello. es percibido por el público como una clara premonición de lo que le pueda pasar si incurre en lo mismo. Asume, por tanto, Cithio el reto de escribir tragedias aun “teniendo en cuenta que tal cosa es difícil en cualquier tipo de composición, es ya sumamente difícil cuando alguien se propone escribir en formas poéticas que han sido abandonadas durante tantos siglos que apenas queda de éstas sino una leve sombra” (Cinthio, 1543: 1). Y lo hace recogiendo el testigo de griegos y romanos, en clara alusión al legado senequista sobre la tragedia, que es seguido por el teatro italiano de la época aun a sabiendas de que:

Es casi imposible que escapen de los mordiscos de la envidia los que se dedican a componer nuevas tragedias en este tiempo, cuyo uso, que es el único maestro en cualquier materia, ha sido abandonado, según creo, por la gran lascivia del mundo, después de que los Griegos la inventasen, y que los Romanos, tomándola de éstos, la hiciesen sin duda todavía más grave (Cinthio, 1543: 1)

Un reto que es asumido por Cinthio, dando así lugar a las primeras representaciones escénicas de la tragedia nueva italiana. Todos estos ingredientes del nuevo modelo la tragedia establecidos por Cinthio, circulan por España de la mano de las compañías italianas que van dejando en suelo hispano la impronta de *Commedia d'ell arte* a lo largo del último tercio del siglo XVI. Así con la llegada a España de Ganassa en 1574 se abre un periodo de diez años de pleno éxito en nuestro país del modelo italiano de la tragedia. En Sevilla se representaron sus obras entre 1575 y 1578, años que coinciden con la puesta en escena de los textos de Cueva. Ganassa es un ejemplo del

autor-actor que actuó en representaciones religiosas, comedias y tragedias italianas, entremeses jocosos, de tal modo que:

La época de los autores/actores y la actuación de Ganassa y de otros cómicos italianos abrieron el camino hacia una reflexión sobre la naturaleza y la finalidad del espectáculo teatral, no sin influjos a causa del contacto directo con textos italianos y la reflexión teórica sobre el teatro, de procedencia italiana en su mayor parte. De este modo, en torno al año 80 parece significativamente intenso el empeño de realzar el texto escrito en su valor literario y poético, pero no en el sentido humanístico-renacentista. Ya en Italia hacia los años 40 se había superado el aristotelismo trissiniano en el ámbito de la tragedia (Froldi, 1998: 18)

He aquí en nexo de unión entre Cinthio y Cueva; a saber: el grupo de autores-actores italianos que, como Ganassa, ponen en práctica en nuestro país los postulados dramáticos giraldinos. Cueva recoge el testigo de Cinthio en cuanto a la orientación senequista de la tragedia y asume la definición que de este género nos da Alfonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596) al calificarla de “imitación activa de acción grave, hecha para limpiar los ánimos de perturbación por medio de misericordia y miedo” (López Pinciano, 1894: 331), de aquí que el escritor sevillano forme parte de los que Alfredo Hermegildo cataloga como autores de “la tragedia del horror” (Hermenegildo, 2003: 482), que es cultivada por la “generación de los ochenta”, la cual tiene como seña de identidad;

El deseo de dar al teatro la dignidad que tenía en la Antigüedad, una operación que conllevaba un distanciamiento del teatro anterior, el de los autores-actores, pues pretendieron escribir un tipo de obras que tuvieran en cuenta los gustos del público pero también una utilidad moral. Se distinguen también por ser los primeros profesionales de la escritura teatral, al componer piezas que luego venden a una compañía de la que ellos no forman parte (Burguillo, 2010: 82)

Y entre los miembros de este grupo destaca Juan de la Cueva, el cual de los dos formatos en los que López Pinciano subdivide la tragedia: la “pathetica”: que procede de la tradición aristotélica y se preocupa principalmente por el efecto estético del drama; y, la “morata”: de origen senequista y que contiene y enseña costumbres, opta por la segunda. La tragedia senequista es la fórmula dramática más seguida en el siglo XVI. Son piezas que destacan por el provecho reformador de las costumbres que propician. De acuerdo con ello, las obras de Cueva forman parte del impulso reformador de la citada generación de los 80, la cual se esfuerza por superar el clasicismo aristotélico y el rigor de la preceptiva dramática emanado de la *Poética* del filósofo griego. Una reforma que ya en Italia había dado sus primeros pasos de la

mano de Giraldi Cinthio o Lodovico Dolce. Estos teóricos del drama ya habían escrito sendos tratados sobre la composición de la comedia y la tragedia y habían alumbrado un teatro nuevo en Italia cuyos ecos llegan a España justo en el momento en el que Cueva pone en escena sus tragedias. Es decir, lo sembrado por los teóricos italianos del drama es recogido por Cueva, quien:

Seguramente conoció alguno de los dramas que contenían prólogos o coros en los que se manifestaba con claridad el distanciamiento de los ideales de la armonía renacentista por una visión más cruda y angustiada de la existencia que buscaba un patetismo deseado por el público, por la búsqueda de formas expresivas menos rigurosas y versos más libres. La tradición temática y formal clásica se respeta sólo en parte; se advierte su presencia, aunque la mayoría de las veces el dramaturgo parece que quiera competir con ésta para superarla. A la tragedia griega se prefiere la latina. Séneca se yergue como modelo a través de su moral estoica cristianizada, de su sentenciosidad retórica, de su efectismo que se manifiesta sobre todo a través del elemento agresivo, violentamente provocativo, del horror (Froldi, 1999: 18)

Es decir que si Giraldi Cinthio fue el creador de una fórmula nueva de componer y representar el teatro, la cual busca acompasar lo antiguo con lo moderno y actualizar las propuestas dramáticas senequistas, Cueva hace lo propio en sus tragedias, pues en ellas no acepta el modelo clásico de la división en cinco actos y las acorta a cuatro, no respeta la regla de las tres unidades, pone en escena una misma obra en distintos géneros dramáticos, practica la plena libertad compositiva y aboga por una búsqueda constante de la finalidad moral de sus obras. En suma, que si Giraldi Cinthio se anticipó a adoptar el modelo senequista de la tragedia, Cueva sigue sus pasos, ya que en su tragedia de *El Príncipe tirano* está presente la huella de Séneca, tanto en la retórica efectista, como en el uso frecuente de monólogos, efusiones filosóficas, excursiones líricas, transcendencia de lo sobrenatural y de la magia y pasiones desbocadas como la venganza, el horror y el crimen.

Otra de las aportaciones giraldinas relativas a la composición del drama es la que se refiere a admitir que la vida es el único modelo válido y digno a seguir por el autor dramático. Una vida y un destino que no tiene por qué estar condenados por el *fatum* o el *ananké* de la fatalidad griega. En los dramas del ferrarense no existe ninguna divinidad o fuerza superior que determine la vida de los personajes, sino que cada uno de ellos es responsable de sus actos y asume las consecuencias de sus equivocaciones porque lo que hacen depende únicamente del libre albedrío. A estas innovaciones giraldinas alude Claudia Castorina, cuando precisa que:

Con l'Orbecche Giraldi si colloca in una posizione fortemente innovativa nella storia del teatro cinquecentesco, per la scelta di un soggetto di nuova invenzione, per il

distacco da moduli ellenizzanti, per l'adozione del modello della tragedia senecana, per l'originale interpretazione dei principi desunti dalla Poetica di Aristotele, in linea con la concezione di un teatro moderno, conforme alle esigenze eticopolitiche dell'età coeva (Castorina, 2017: 235)

Esta idea de que la vida a la única fuente de imitación para las acciones que se representan en la tragedia es expresada, de forma explícita, por Giraldi Cinthio en su *Discurso sobre la composición de la comedia y la tragedia*, cuando señala que:

La imitación de una acción es una característica común a la tragedia y a la comedia, pero existe una diferencia, pues la tragedia imita una acción ilustre y propia de reyes, mientras que la comedia imita acciones comunes y particulares, por eso es por lo que Aristóteles señala que la comedia imita acciones peores. Con ello no quiere decir viles o viciosas, pero si menos ilustres, las cuales en términos de nobleza, son peores si las comparamos con las que son propias de tragedia (Cinthio, 1553 [2011]: 208)

Esta imitación de la vida misma por medio de las acciones que conforman la trama de la tragedia es la que le lleva a añadir a Cinthio, por boca de la Tragedia — personaje en el epílogo del *Orbecche* — que dichas acciones no precisan de ningún adorno a no ser el de la propia naturaleza:

A los que amantes de los circunloquios
andan mendigando con ansiedad
palabras vanas y epítetos graves
y ciegos de horror y sangrientas muertes,
(...)
diría que para eso me hizo inepta
la fuerza del dolor que me oprimía;
y más bien he preferido plasmarlo
con el adorno adecuado a natura,
que con voz pomposa de arte fingida (Cinthio, 1553 [2011]: vv. 3247-3249; 3255-3260)

Y Cueva recoge el testigo giraldino en lo que se refiere a que la vida es la única fuente de imitación para la tragedia. Así lo expresa el autor sevillano en su *Epístola Dedicatoria a Momo*, incluida en la *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva*:

Pues la comedia es imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad, en que se nos representan las cosas que debemos huir o las que nos conviene

elegir, con claros y evidentes ejemplos, poderosos cada uno de ellos a confundir las cavilosas intenciones de los que condenan este género de Poesía (Cueva, 1588: fol. 4r-fol. 4v)

Es decir, que tanto las comedias como las tragedias han de contener ejemplos para la vida, de aquí que en sus obras hayan de incluirse hechos heroicos “de esclarecidos varones, como castísimos amores de constantes mujeres” (*Ibidem*, fol. 5r). Una idea que repite en *El viaje de Sannio* “donde parte de la premisa aristotélica de la literatura como imitación de la naturaleza y describe la comedia mediante la definición consagrada y atribuida por Donato a Cicerón” (Reyes Peña, 2008: 47-48)

¿Qu'es, dize Apolo, cómica poesía?

Sannio responde: de la vida umana

es la comedia espejo, luz i guía,

de la verdad pintura soberana;

en ella se describe la osadía

del moço, la cautela de l'anciana

alcagüeta, las burlas de juglares

i sucessos de ombres populares (Cueva, 1585 [1990]: 108)

3. Dos teóricos del drama y una única pretensión: adaptar los textos a los usos de los tiempos

Damos un paso más en nuestro intento por evidenciar el poso que la concepción teórica del drama moldeada por Cinthio dejó en la teorización que hizo Cueva sobre la misma cuestión. Mediante un análisis comparativo de sus dos tratados: *Discurso sobre la composición de la comedia y la tragedia*, del ferrarense y el *Exemplar poético*, del sevillano² hacemos aflorar las concomitancias existentes en lo que respecta a la factura del drama por ambos autores, tomando al efecto solo los postulados teóricos giraldinos que hacen al caso, dado que Cueva tanto en su *Exemplar poético* y como en su *Epístola Dedicatoria a Momo* alude tan solo a una pequeña parte de la preceptiva giraldina. Comenzamos nuestro cotejo por las cuestiones de mayor calado relativas a la composición de ambos géneros dramáticos.

² Dedicado a Fernando Afán de Ribera y Téllez-Girón (1583-1637), quien fue un noble, diplomático y hombre de estado. Fue III duque de Alcalá de los Gazules, VIII conde de los Molaes y V marqués de Tarifa.

Cuando el escritor sevillano al aludir a la comedia y a la tragedia lo hace en los siguientes términos:

Resolviendo esas comedias y tragedias, la variedad de cosas de tanto gusto que en ellas hallarás, así de hechos heroicos de esclarecidos varones como castísimos amores de constantes mujeres, sin otros muchos ejemplos que dinamente lo pueden ser de nuestra vida, a quien no podrá la envidiosa murmuración, enemiga de toda virtud, ofender, si no es desviándose de la razón, justicia y templanza, cual tienen de costumbre los que siguen tan abominable uso, cuyo parecer no es aprobado del justo, ni yo lo procuro, porque no se puede disputar la lealtad con el traidor, las letras con el ignorante, ni la piedad con el tirano (Cueva 1588: ff. 3v', 4v y 5r)

Lo hace teniendo bien en cuenta que ya en 1553, Giradi Cinthio había dejado muy claro en su *Discurso sobre la composición de la comedia y de la tragedia*, que en ambos géneros el poeta debía presentar al lector y al espectador ejemplos prácticos de los que se desprendieran muestras de buena moral acordes con la finalidad didáctica de tales composiciones:

Sin embargo, uno tiene que considerar cuáles son las acciones apropiadas para la tragedia. Dado que este tipo de obras pretenden provocar terror y compasión, para inculcar la buena moral, el poeta debe escoger aquellas acciones aptas para producir el efecto didáctico que se desea (Cinthio, 1553 [2011]: 215)

A partir de esta coincidencia inicial se van a producir una serie de concurrencias entre ambos dramaturgos, las cuales forman una tupida red de concordancias que a todas luces nos muestran que el pensamiento dramático de Cueva se elaboró bebiendo en las fuentes giraldinas. En relación con los elementos constitutivos que dotan a la comedia y a la tragedia de su identidad, ya hemos señalado cómo Cueva retoma la finalidad didáctica como objetivo primario a cumplir por ambos géneros dramáticos. Y ejercita en sus obras una labor didáctica elemental no moralizante. De este modo no solo sigue las huellas de Cinthio, — quien practica una didáctica moralizante — sino que hace suya la definición ciceroniana de la comedia que el ferrarense hace extensiva a la tragedia. Y esto es justo lo que Cueva expresa en su *Exemplar poético*, al señalar que “la comedia es retrato del gracioso/ y risueño Demócrito, y figura/ la tragedia de Eráclito lloroso”. (Cueva, 1606: vv. 667-669)

Otro elemento a considerar en la composición de la tragedia y de la comedia es la fuente de dónde han de ser tomadas las acciones que el autor pone sobre las tablas y que conforman la trama de la obra. Sobre esta cuestión Cinthio no deja lugar a dudas, pues para él:

La trama de la tragedia ha de tomarse de la historia y la trama de la comedia puede ser inventada. Y la razón de ello se basa en que dado que la comedia alude a acciones corrientes, particulares u ordinarias y la tragedia a acciones propias de los reyes y se las clases altas, y dado que a los ojos del espectador las acciones de estos son conocidas antes de ser representadas, por lo que no cabe invención alguna. Mientras que las acciones vulgares y cotidianas de la comedia pueden ser inventadas, pues por lo general no van más allá de lo cotidiano y pronto se olvidan (Cinthio, 1553 [2011]: 211)

Unas fuentes con las que Cueva coincide, al señalar que:

Y si este precepto no se advierte
la Historia en que se funda la tragedia
se ofusca, y, de lo cierto se divierte.
De fábula procede la comedia
y en ella es invención licenciosa
cual vemos en Naharro y Heredia.
El cómico no puede usar la cosa
de que el trágico usó, (a) un solo nombre
poner, y ésta fue ley la más forzoza (Cueva, 1606 [1995]: *Epístola III*, vv. 712-720)

Unas coincidencias que no deben extrañarnos, pues ya Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* (1603), deja muy claro al escribir su “Loa de la comedia” que es Cueva el primero que introduce figuras graves como reyes y reinas en sus obras:

Luego los demás poetas
metieron figuras graves,
como reyes y reinas.
Fue el autor primero desto
el noble Juan de la Cueva;
hizo del *Padre tirano*,
como sabéis dos comedias.
(Rojas Villandrando, 1603: *Libro I*)

No menos significativa es la coincidencia de ambos dramaturgos en el asunto de la verosimilitud de las acciones que se escenifican. Giraldi Cinthio saca a colación el tema del respeto a la verosimilitud con ocasión de dejar claro a Giulio Ponzio

Ponzoni, demandante de su tratado, que el hecho de introducir las acciones de las divinidades para forzar la resolución de los conflictos en las tragedias, no es solo un atentado a la verosimilitud, sino que desmerece la credibilidad de la trama a los ojos del público, y que este peligro ya lo había advertido Cicerón en su *De natura deorum*, al indicar al público que recelase de aquellos poetas trágicos, que incapaces de llevar a buen puerto la trama de sus obras, recurren a los dioses. Una intromisión de la divinidad que es rechazada por Cinthio, puesto que:

Este modo de dar solución a la trama ha de evitarse, porque el espectador queda insatisfecho cuando se introduce a un dios en el escenario que resuelve el conflicto simplemente diciendo: yo quiero que la acción acabe de este o de otro modo. Y si tú me dices que entre los latinos, Horacio permitió la intervención divina para resolver la trama de las tragedias, y que tomada de los griegos, los latinos heredaron esta costumbre, no lo puedo reprochar. Te diría que Horacio actúa de forma correcta. Lo verdaderamente difícil es saber cuándo dicha intervención es necesaria y cuándo no (Cinthio, 1553 [2011]: 213-214)

Por su parte, Cueva recoge el testigo giraldino sobre esta cuestión, cuando señala que “en la tragedia alguna vez afean/ los sucesos contados de otra suerte/dando ocasión a que la verdad no crean” (Cueva, *Ibidem*, vv: 709-711)

En lo que se refiere al itinerario que ha de seguir la acción de la comedia y de la tragedia, Cueva sigue los pasos de Cinthio al considerar que la comedia ha de transitar desde un principio problemático e incluso grave hacia un final feliz, dando a entender que en la tragedia ha de suceder justo lo contrario:

Con el cuidado que es posible evita
 que no sea siempre el fin de casamiento
 ni muerte si es comedia se permita,
 Porque debes tener conocimiento
 que es la comedia un poema activo,
 risueño, y hecho para dar contento.
 No se debe turbar con caso esquivo
 aunque el principio sea rencilloso,
 el fin sea alegre sin temor nocivo.
 (Cueva, *Ibidem*, vv: 658-666)

Sin embargo, Cueva no se queda en la simple emulación de dictado giraldino, sino que al amparo de éste va más allá y expone que pueden existir comedias con

conclusión amarga y tragedias con final feliz. La prueba de ello la tenemos en la composición de su *Comedia y tragedia del Príncipe tirano*, la cual es una pieza de trama doble, pues la tragedia es continuación de la comedia, y en ambas actúan los mismos personajes. Y por más que Cinthio señale que “en la comedia no puede haber muertes ni sucesos terribles, y se tiene que llegar al final con placer y no con desgracia” (Cinthio, 1553 [2011]: 214), Cueva lleva su *Comedia del Príncipe Tirano* hasta un final trágico, puesto que el Príncipe Licímaco, hijo de Agelao es conducido a la muerte, aunque la intervención de los Grandes del Reino ante el monarca, impida su ejecución, sin embargo, el final no deja de ser trágico. Por su parte, en la *Tragedia del Príncipe tirano*, Licímaco si es asesinado por Doriclea y Teodosia, las cuales son recompensadas por Agelao, al admitir este como justa la muerte del tirano, resolviendo la tragedia con un final feliz.

Dentro de los aspectos de segundo orden, comenzamos haciendo mención a la importancia del decoro, entendido como adecuación de la acción representada, del lenguaje de los personajes, de los caracteres que interpretan al contenido de la trama. El decoro aconseja acomodar todo lo que conlleva el hecho teatral al momento en el que la obra se representa. Una norma que Cueva, como innovador, aplica en sus tragedias al tomarla de su maestro Juan de Mal Lara “el maestro Malara loado, / porque en alguna cosa alteró el uso/antiguo, con el nuestro conformado” (Cueva, *Ibidem*, vv. 697-799), y que luego invita, al igual que Cinthio, a seguir por todo poeta que se dedique a estos menesteres:

De aquella suerte la tragedia hallas
 en que las hizo su inventor primero
 aunque algunos osaron mejorallas.
 No traspasando el inviolable fuero
 de los actos, y cenas, y decoro
 de las personas, y del suceso fiero.
 (Cueva, *Ibidem*, vv. 685-699)

En esta atención al decoro, Cueva sigue los pasos de Giraldi Cinthio, quien al respecto precisa lo siguiente:

Sr. Giulio, el decoro no solo ha de presidir las acciones y respetarse en cuanto a las cualidades de los protagonistas, sino que tiene que respetarse en lo que afecta al lenguaje (...) Dado que el lenguaje revela mejor que ninguna otra cosa el interior de las personas, has de poner especial cuidado en que dicho lenguaje esté de acuerdo con los méritos de las personas que actúan en la escena. La gente joven ha de hablar como gente

joven, y la gente mayor como tal. Los jóvenes han de hablar del amor, de los asuntos de juventud, que tienen que ver más con el deseo que con la razón. La gente mayor ha de hablar de cosas graves y materias serias, temas que transmitan prudencia y consejo (Cinthio, 1553 [2011: 214])

No menos significativa es la importancia que los dos dramaturgos dan al uso del verso para la composición de ambos géneros. En el caso de Cinthio:

La tragedia y la comedia imitan con el lenguaje dulce, es decir con el verso (al que Aristóteles llama metro) y no en prosa. Cualquier género que no sea compuesto con el verso carece de mérito. El verso es una parte constitutiva de sus cuerpos. Si en la antigüedad se dio alguna excepción entre los griegos, que las escribieron en prosa, o porque el género estaba en sus inicios y necesitaba ser perfeccionado, y precisaba de nuestra diligencia y de nuestra labor para alcanzar la perfección (Cinthio, *Ibidem*: 209)

Un precepto giraldino que es recogido por el escritor sevillano, quien en la *Epístola I*, de su *Exemplar poético*, señala que:

El verso advierta el escritor prudente
Que ha de ser claro, fácil, numeroso
De sonido, y espíritu excelente.
Ha de ser figurado, y copioso
De sentencias, y libre de dicciones
Que lo hagan humilde u escabroso.
(Cueva, *Ibidem*, *Epístola I*, vv: 46-54)

Ponemos fin a este cotejo con una breve alusión a cómo debe de ser la estructura o partes de la tragedia, que a juicio de Cinthio ha de tener cinco actos, al seguir el modelo horaciano. Sobre dicha estructura, el ferrarense precisa que:

Aristóteles en su *Arte Poética*, divide la trama en actos y los concreta en cinco (...) Los latinos dividen la trama en cinco actos, ya que en el primero cuentan el argumento, en el segundo los contenidos de la trama progresan hacia el final, en el tercero aparecen los obstáculos y las complicaciones, en el cuarto se comienza a ver una posible solución al conflicto y en el quinto se alcanza el final de toda la trama (Cinthio, *Ibidem*: 237-238)

El escritor sevillano toma nota de las indicaciones de Cinthio, pero va más allá al innovar y reducir la extensión de las obras a cuatro jornadas, como paso previo a los tres actos a los que quedarían sujetas:

A mí me culpan de que fui el primero
que reyes y deidades di al tablado
de las comedias traspasando el fuero.
Que el un acto de cinco le he quitado
que reducí los actos en jornadas,
cual vemos que es en nuestro tiempo usado.
(Cueva, *Ibidem*, *Epistola III*, vv: 505-510)

Destaca Cueva, por tanto, no solo por ser un seguidor de los dictados giradinos, sino por innovar e introducir cambios con los que acerca la tragedia a los tiempos que le tocaron vivir. En todo caso, Cueva supo aprovechar el legado dramático de Cinthio, quien:

Junto a Badio Ascensio y Francesco Luisini, fue uno de los principales glosadores de la *Epístola a los Pisones*, de Horacio. Autor que fue especialmente influyente en el ámbito hispánico. De hecho, la tragedia senequista de Cueva encontraría un báculo teórico en la obra del italiano (Pastor Comín, 1999: 194)

4.-De la teoría a la praxis: la huella del *Orbecche* en *El Príncipe tirano*

En este apartado pasamos de las explicaciones teóricas a las propuestas prácticas. A través de un análisis contrastivo entre ambas tragedias pretendemos demostrar hasta qué punto el dramaturgo sevillano plasma en su tragedia *El Príncipe tirano* los ingredientes del *Orbecche*. Se trata de arrojar luz sobre los componentes dramáticos de ambas piezas que constituyen el entramado teatral de las mismas y con los que se pusieron en escena. Piezas que con cuarenta años de diferencia cuentan con notables semejanzas. No hemos de olvidar que, tal como indicamos en su momento, Cueva conocía el drama de Cinthio.

Partiendo del resumen argumental que encabeza ambos textos, y que en el caso del *Orbecche*, es el siguiente:

Orbecche, hija de Sulmón, rey de Persia, siendo niña, infantilmente dio indicios al padre de que Selina, su esposa y madre suya, yacía con su primogénito. Sulmón, encontrándolos juntos, los mató. Algunos años después, Orbecche, sin que lo supiese el padre, tomó por marido a un joven de Armenia, llamado Oronte. Cuando Sulmón la quiere casar con un Rey de los Partos, se descubre el matrimonio oculto y que de ellos han nacido dos hijos. Sulmón finge que esto lo satisface y después mata a Oronte y a

los hijos. Después regala la cabeza y las manos del marido a su hija, la cual, vencida por la indignación y el dolor, mata al padre y luego a sí misma. La escena es en Susa, ciudad real de Persia (Cinthio, 1553 [2011]: 4)

Y que en el *El Príncipe tirano* es el que a continuación se cita:

Agelao, rey de Colcos, hace dejación del reino a su hijo el Príncipe Licímaco. El cual luego que recibió la corona comenzó a hacer grandes tiranías, y, al fin, haciendo una, que fue hacer que le trujesen a Doriclea noble doncella, y a su padre Ericipio y, asimismo a Teodosia, mujer de Calcedio, su primo hermano, y, traídas mandó poner en la cárcel a Ericipio y a Calcedio, y aderezar la cena; y, asentado a la mesa con ellas, hizo que sacasen de la cárcel al Ericipio y al Calcedio, y allí, junto a la mesa adonde estaba cenando con la hija del uno y la mujer del otro, hiciesen dos hoyos y los enterrasen vivos de medio cuerpo abajo, y, acabando de cenar, mandó que se las llevasen a su aposento para dormir con ellas; y fue a matar al Rey su padre y, no pudiendo haberlo, volvió a donde las damas estaban en su aposento, las cuales se determinaron darle la muerte y, dada, vista por el Rey la muerte de su hijo y la causa porque ellas se la dieron, fueron perdonadas por el padre (Cueva, 1588: fol. 219 v)

Queda claro que Cueva tiene en cuenta el *Orbecche* a la hora de redactar la trama argumental de *El Príncipe tirano*, pues el autor sevillano coincide con Cinthio tanto en el tema, como en el trasfondo ideológico que subyace en la pieza giraldina: el tiranancio. De un lado, Sulmone, en el *Orbecche* es un tirano incapaz de permitir que Orbecche, su hija, se case sin su consentimiento con Oronte y que con ello arruine sus expectativas de anexión de su reino con el de Salino de Parti, a quien ha prometido a mano de Orbecche, la cual:

Sin embargo, ha preferido casarse en secreto con Oronte, un armenio de origen humilde de quien ha concebido ya dos niños a espaldas de su padre. Al descubrir Sulmone el desafío y la traición de su hija, decide vengarse a pesar de los innumerables argumentos persuasivos de su consejero real. Maleche, para que perdona a la pareja y ceda el poder a Oronte, alguien a quien en rey antes apreciaba y en quien había delegado en el pasado la responsabilidad del reino (Méndez Oliver, 2007: 72)

Sulmone en todo momento se comporta como un auténtico tirano, de aquí que Giraldi Cinthio nos lo presente como un ser sin escrúpulos. Este monarca tan solo gobierna para satisfacer sus ansias de poder y dar rienda suelta a sus ambiciones, recurriendo para ello a la muerte y al terror. Este binomio tirano/terror le lleva al extremo de entregar a Orbecche, en el Acto V, como regalo la cabeza de Oronte y los cuerpos de sus hijos. Un regalo macabro, el cual causa en el espectador un sentimiento de piedad y de terror por lo desproporcionado del castigo infligido a Orbecche, a la par que sirve de aviso al público para que escarmiente en cabeza ajena:

Sulmone: Me he quitado aquella mancha que Oronte
en mi cara había impreso. Ha sentido
junto a su innoble y malnacida prole
lo que conlleva faltar al honor
de un Rey, como soy yo. Si no son necios,
los otros que por él hay en la corte
podrán tener delante tal ejemplo
que sabrán qué camino tomar deben
para esquivar tan cruel y fiero escollo.
(Cinthio, 1553 [2011], vv. 2440-2448)

Un escarmiento que es promovido no solo por el horror que provoca tamaño castigo, sino por el pavor que se desprende de la crueldad del tirano Sulmone, a quien no le tiembla el pulso para cometer las mayores atrocidades entre los miembros de su propia familia, pues a él lo que le importa es mantenerse en el poder mediante la práctica del terror:

Sulmone: Dicen algunos que la violencia
consume los estados y que sólo
el amor los mantiene y que un Señor
debe asir la brida con mano leve
y que un Rey debe temer sobre todo
el ser temido, Pero yo sostengo
que es mucho más cierto que es el temor
la columna de un reino y que sin este
caminen los imperios a la ruina.
(...)
Ten seguro que haré cualquier cosa
que esté en mi mano que temor infunda.
Puedes odiarme, y que también me teman
Todos mis súbditos. De un solo parto
nacieron, como hermanos reino y odio,
y quien no intenta ser temido, quiere

dejar el reino pronto y tornar siervo.

(Cinthio, *Ibidem*, vv. 2465-2474; 2480-2482)

Se fija Cueva en cómo Cinthio trata figura del tirano Sulmone y emula al ferrarense en la descripción que hace del príncipe Licímaco en su drama, el cual ya desde la escena primera de la primera Jornada y ante la posibilidad de que su hermana Eliodora le arrebate el trono — tras su casamiento con Lidio, rey de Lidia, tal como ha dispuesto Agelao — la asesina, siguiendo el consejo de Trasildoro:

Trasildoro: Con ese prosepuesto, te aconsejo,
si alcanzar quieres la paterna suerte
y ser rey, que siguiendo mi consejo
a tu hermana Eliodora le des muerte.

(...)

Príncipe: Tú me das consejo que conviene
a mi remedio, Trasildoro amigo.
Hágase así, pues nada me detiene
y desta suerte mi deseo consigo.

(Cueva, 1588 [2008]: 141-142, vv. 145-148; 161-164):³

Vista semejante crueldad, Agelao, su padre, se opone a entregarle el cetro. Sin embargo, los Grandes del Reino de Colcos convencen al monarca para que lo haga, pese a la total oposición de los demás cortesanos y del pueblo. Una vez que Licímaco toma el poder, su tiranía y su crueldad se desatan y no tienen límite. Hace despeñar a Gracildo y Cratilo, partidarios del bando contrario. Manda atar los brazos izquierdos de Beraldo y Leutonio, dos Grandes del Reino, y que con dos dagas se hieran el uno al otro, para de esta guisa poner fin a sus disputas:

Príncipe: ¿Qué Gracildo y Cratilo así han querido
mostrarse contra mí? Yo les prometo

³ Cueva, Juan de la, *Tragedia del Príncipe Tirano*, en *Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva. Dirigida a Momo*, Sevilla, Ioan León, 1588. Citamos por Mercedes de los Reyes Peña et al. (eds.), *El Príncipe tirano, Comedia y tragedia de Juan de la Cueva*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, Centro de Documentación de las Artes Escénicas, 2008. vv. 145-148 y 161-164, pp. 141-142.

que no les falte el premio merecido.

(Cueva, *Ibidem*: 276, vv. 791.793)

Un premio que no es otro que la muerte por haber conspirado contra él y haber incitado al pueblo a rebelarse contra el tirano, quien no duda en proclamarse deidad a quien todos deben venerar y obedecer:

Príncipe: Entienda el mundo que ha de ser mi nombre

no menos que deidad reverenciado,

y que en cualquier parte que se nombre

han de temer como de Iove airado.

(...)

¿Es posible que al mando expreso mío

Cratilo, así, y Gracildo se mostrasen

en contra y con un ciego desvarío

a resitirlo el vulgo apellidasen?

Hoy morirán o en mi poder no fio

Si en vida los sacrílegos quedasen.

(Cueva, *Ibidem*: 276, vv. 1031-1033; 1038-1046)

En suma, si en el *Orbeche*, Sulmone encarna la figura del tirano, en *El Príncipe tirano*, Licímaco ejerce la tiranía hasta extremos insospechados, sin adivinar el final amargo que le espera. Cueva sigue los pasos de Cinthio y escenifica para el público el castigo que reciben aquellos que someten al pueblo al yugo de la tiranía y a la imposición del terror y la crueldad sin freno.

Otro de los aspectos en los que el autor sevillano sigue al ferrarense es en el recurso a “el caso ficticio”, “que floreció durante el Imperio romano y al cual podemos acceder gracias a las recopilaciones de Séneca” (Méndez Oliver, 2007: 64), es decir el no sometimiento a las normas clásicas que establecían que las tragedias debían tomar el asunto de los hechos históricos y no que sus acciones fueran objeto de invención. Y ello, teniendo en cuenta que “el caso ficticio busca probar la aplicabilidad o validez de las leyes antiguas o contradictorias a la luz de una situación extrema que parece exceder los límites contemplados por la ley” (Rabell, 2003: 3) Para Giradi Cinthio la trama fingida no atenta contra la verosimilitud al presentar asuntos propios de los hábitos naturales y no apartarse de lo que puede suceder en la

realidad, por lo que atrapa más el ánimo del espectador que la trama basada en hechos históricos. En los dramas que reflejan hechos históricos, el público ya conoce los sucesos de antemano y por ello no muestra el mismo interés por el desenlace de la obra que el que puede tener cuando desconoce las acciones presentadas en el drama. El hecho de que desconozca el argumento de la trama lo mantiene en vilo, por lo que presta mayor atención a lo que sucede en la escena. De ese modo Cinthio, en el Prólogo al *Orbecche* no solo presenta al espectador su obra, precisando el objeto de la misma y adaptando su contenido a las necesidades de «*l'età nostra*», sino que sitúa al espectador en Susa, ciudad inventada, del reino de Persia:

Prólogo: Pero aunque no lo creáis, todos juntos

(por obra oculta de nuestro Poeta)

os hallaréis en un instante en Susa.

noble ciudad persa, antigua morada

de reyes tan felices, como ahora

sede de penas y calamidades.

Aunque os parezca, porque no os dais cuenta

de que avanzáis velocísimamente,

que estáis en vuestra casa, estáis en ruta

y cerca de la ciudad que os digo.

(Cinthio, 1553 [2011]: vv. 62-67)

Merced a este distanciamiento geográfico del lugar de la acción, el público se aleja momentáneamente de la ciudad de Ferrara y ni por un instante repara en que ninguno de los sucesos que acaecen en el *Orbecche* tenga nada que ver con lo que sucede en la corte de Ercole II d'Este, III Duque de Ferrara, por lo que cualquier atisbo de crítica a dicho gobernante queda velado. Del mismo modo el matrimonio secreto entre Orbecche y Oronte no se interpreta como un desacato a la doctrina del Concilio de Trento, el cual prohibiría estas prácticas de forma expresa a partir de 1564, aunque ya desde antes las consideraba inadecuadas. Algo similar ocurre con el suicidio de Orbecche, para nada aceptado por la Iglesia.

En el caso de la tragedia de *El Príncipe tirano*, Cueva ubica la acción en el reino de los Colcos, es decir en la Cólquida que según la mitología griega es el reino de Eetes y su hija Medea y el destino de los argonautas de Jasón, o incluso la tierra de las amazonas:

Argumento de la cuarta tragedia, del *Príncipe tirano*:

Agelao, rey de Colcos, hace dejación del reino en su hijo el príncipe Licímaco, el cual luego recibió la corona comenzó a hacer grandes tiranías... (Cueva, 1588 [2008]: 241)

Se trata de una ubicación espacial más remota en el tiempo que la del *Orbecche*, pero igualmente figurada. Merced a ella, el autor sevillano desarrolla la trama fingida con mucha más libertad, al alejar al espectador por un momento de cualquier parecido con lo que en esos años sucedía en la España de Felipe II, sobre cuyo modo de gobernar se sospecha que incide algunos de los mensajes del texto de Cueva. En todo caso, Juan de la Cueva practica en *El Príncipe tirano* la desvinculación voluntaria del canon clasicista de la tragedia mostrada por Cinthio en el *Orbecche*, quien:

Había insertado en la tragedia novedades. Como declara en el prólogo del *Orbecche* (1541). Precisamente la novedad que introduce en la tragedia es el prólogo independiente, en contra del uso y de la misma definición de las partes de la tragedia dada por Aristóteles en la *Poética* (...) La otra novedad es el haber tomado la trama de la tragedia de un asunto inventado — sus propias “novelas” *Hecatommithi* —, en vez de haberse inspirado en la historia. Estas innovaciones, junto con la justificación por la modernidad, son retomadas por los trágicos filipios (Reyes Peña, 2008: 45)

Y en este grupo figura Juan de la Cueva, quien en su *Exemplar poético* apuesta por innovar en la tragedia, dejando atrás los antiguos usos y costumbres propias de este género dramático, el cual solo pudo renovarse mediante el ingenio y sabiduría del poeta:

Y no atribuyas este mudamiento
a que faltó en España ingenio y sabios
que prosiguieran el antiguo intento.
Huyendo aquella edad del viejo ascreo
que al cielo dio y al mundo mil deidades
fantaseadas de él, y de Morfeo;
introducimos otras novedades,
de los antiguos alterando el uso,
conformes a este tiempo y calidades.

(Cueva, 1606) [1995], *Epístola III*, vv. 514-516; 520-525)

Con ser estas algunas de las huellas que el *Orbecche*, de Cinthio dejó en *El Príncipe tirano*, de Cueva, no cabe duda que otra de las más significativas es la semejanza entre

las protagonistas femeninas de ambas piezas. Estos personajes femeninos desempeñan un papel determinante en la forma de concebir la trama, en el desarrollo de la misma y en la resolución de conflicto. En el caso del *Orbecche* se trata de la princesa del mismo nombre, a quien Sulmone trata de casar con Selino, rey de los Partos:

Sulmone: ¿Tener por hija a una que por padre
no me tiene? ¿Y por fiel a quien me engaña?
Más simple sería que cualquier necio
si dejase entrar esto por mis ojos
y no demostrase a los dos lo grave
que es tener por un Rey poco respeto.
Verá así aquel traidor, verá la hija
(si hija esa puede llamarse)
lo que hacer pueden cetros y coronas
y si yo a ambos sabré demostrar
(como a tantos) que soy un Rey de veras.
(Cinthio, 1553 [2011], vv. 1178-1189)

Y en *El Príncipe tirano* se trata de la princesa Eliodora, hermana de Licímaco, a quien el tirano no puede consentir que le arrebate el cetro, por lo que decide acabar con su competencia:

Príncipe: ¿De Lidia ha de venir quien desherede
al príncipe Licímaco? ¡Oh engaño
terrible, afrenta dura, agravio inmenso,
fuero injusto, crüel dolor intenso!
(...)
No será tal, que el nombre mío, que aspira
más que a ser rey, conseguirá este lauro,
siendo contra mi padre que me aía,
porque vea si el reino mío restauro.
(Cueva, 1588 [2008]: 136-137, vv. 53-56; 65-68)

En ambos casos, las princesas Orbecche y Eliodora suponen una amenaza para el orden político del Estado. De aquí que Sulmone no pueda consentir que Orbecche cuestione su poder absoluto como rey y altere la jerarquía establecida, pues al casarse con Oronte, este lograría convertirse en rey por ser ella la legítima heredera del trono. Del mismo modo, Licímaco no puede tolerar que Agelao lo deje en un segundo lugar, al permitir el matrimonio entre Eliodora y Lidio, dejándole a él fuera de toda posibilidad por lograr el trono. Sin embargo, el rol de los personajes femeninos en ambas tragedias va más allá de la frontal oposición a la ambición de sendos tiranos. Las mujeres desempeñan un papel crucial en la resolución del conflicto dramático. En el caso del *Orbecche*, Cinthio asigna a Orbecche el protagonismo como brazo ejecutor de Sulmone, pues la princesa no puede consentir que su padre no pague con la muerte todo el daño que le ha hecho:

Orbecche: Disfruta traidor de tus fechorías,
 disfruta, más duro y cruel que un escita,
 más fiero que las fieras, de tu orgullo
 y de la fe violada. Despiadado
 y yo me he saciado con tu delito,
 mas por razón más justa. ¿En qué te había
 ofendido mi Oronte?, cruel, y yo?
 ¿y si en nosotros estaba el ultraje
 qué culpa tenían los hijos nuestros
 para que tú me los hicieras ver
 como ahora los veo? (Cinthio, 1553 [2011], vv. 2898-2908)

Por lo que respecta al drama de *El Príncipe tirano*, la muerte de Licímaco es perpetrada por Teodosia y Doriclea, al haber asesinado aquel a Calcedio, marido de Teodosia y a Ericipio, padre de Doriclea sin que ambos fueran culpables de nada:

Teodosia: Esta noble doncella, juntamente,
 por fuerza el mismo efecto fue traída,
 y a su padre, cual ves el inclemente
 enterró, porque más fuese ofendida.
 Y, queriendo morir con excelente
 nombre antes que verse escarnecida,

fue en darme ayuda, y ella y yo le dimos
la muerte, que por dársela pedimos.

(Cueva, 1588 [2008]: 320, vv,1839-1846)

Con la muerte de sendos tiranos se cierra un ciclo, pues tanto Cinthio como Cueva pretenden que sus tragedias sean un referente moral para el espectador. Este recibe una lección que jamás olvidará: la maldad y el terror no pueden prevalecer sobre el bien y la virtud. El escarmiento que el público recibe, tras el castigo aplicado a los tiranos, le sirve de lección para no dejarse llevar por las pasiones y por la ambición desmedida de poder. Este es el mensaje que ambos dramaturgos quieren transmitir al espectador el cual es repetido por el personaje de la Tragedia en su soliloquio al final del *Orbecche*. Un monólogo en el que Cueva se detuvo con atención a la hora de componer su tragedia *El Príncipe tirano*. Y estos son algunos de los dichos de la Tragedia:

No debes despreciarme por nacer
yo de algo nuevo y no de historia antigua:
pues quien con buen ojo la verdad mira,
verá que no se condena y se deja
que de nueva materia y nuevos nombres
nazca nueva Tragedia. Ni tampoco
porque traiga en prólogo separado
debo ser criticada, porque el tiempo
en el que he nacido y mi novedad
y algún otro aspecto escondido me hacen
llevarlo conmigo: bien loco fuera
aquel que, por no hacer uso de nada
que no fuera usanza de los antiguos,
dejase lo que tiempo y lugar piden
sin deshonor. Y si en todo no soy
igual a las antiguas, es porque hace
un momento nací de padre joven
y sólo joven puedo parecer (...)

(Cinthio, 1553 [2011], vv. 3170-3187)

5. Conclusiones

Nos propusimos al inicio de este estudio evidenciar que el dramaturgo sevillano Juan de la Cueva, en su drama *El Príncipe tirano*, siguió los pasos de Giambattista Giraldi Cinthio, quien fue su referente en todo lo relativo a la teoría y a la praxis dramática. Puestas sobre la mesa todas las pruebas y comprobadas todas las muestras, resulta evidente que Cueva no solo conoció de primera mano el texto del *Orbecche*, sino que leyó y estudió a conciencia los tratados de preceptiva dramática del ferrarense, en especial el *Discurso sobre la composición de la comedia y la tragedia*. El firme propósito de Cueva por escribir comedias y tragedias, así como por que estas fueran publicadas nos indica que el escritor sevillano tenía muy claras su vocación de dramaturgo profesional, circunstancia a la que alude Agustín de la Granja en el siguiente comentario:

[...] en “los últimos años del siglo XVI” todavía eran habas contadas quienes procedían así, dado que las conexiones entre “actores”, “poetas cómicos” y “tramoyistas” fueron muchísimo más grandes que en la centuria siguiente y las funciones de unos y de otros no tan bien definidas. Es cierto que, debido a la gran demanda de textos teatrales que se produce por esos años, comienza a despuntar la figura del dramaturgo profesional que engarza ya los versos en cómodo bufete, pero no lo es menos que la mayoría de los textos de entonces son escritos (o reescritos, según lo exija la ocasión) por hombre muy hábiles en la materia, expresamente contratados para trabajar dentro de las propias compañías de representantes (La Granja, 1997: 182)

Tal es el caso de Juan de la Cueva, quien supervisó muy de cerca las representaciones de sus obras. Sin embargo, no hizo este seguimiento de sus textos como un dramaturgo al uso, sino como un innovador capaz de elaborar un modelo dramático que se adecuase más a los tiempos que le tocó vivir que al cumplimiento estricto de la preceptiva clásica. De aquí que no dejara de innovar en su formulación del acto teatral y se distanciara de los preceptos aristotélicos. A ello le ayudó, sin duda el canon dramático acuñado por Cinthio, es decir la “comedia italiana”, que fue el paso previo al modelo de la “Comedia Nueva” introducido en el teatro áureo por Lope de Vega.

Y es este afán por poner al día los obsoletos moldes teatrales anclados en el pasado greco-romano, lo que mueve a Cueva a buscar en Cinthio nuevas técnicas dramáticas para trasladarlas a sus obras. De tal modo que si el dramaturgo de Ferrara:

En *Orbecche* y en el *Discurso* realiza un gran esfuerzo teórico y poético por reinsertar la tragedia en el contexto histórico y literario de la segunda mitad del *Cinquecento*, periodo marcado por el auge del tratado aristotélico, pero también en torno a las prácticas del matrimonio avaladas por la Iglesia y su influencia en la transmisión del poder y de linaje (Méndez Oliver, 2007: 78)

Cueva se mantuvo ojo avizor para asimilar las innovaciones dramáticas giraldinas plasmadas en el *Orbecche*, a fin de darles cabida en su tragedia de *El Príncipe tirano*. Es, por lo tanto, Juan de la Cueva un escritor profesional, quien:

Proporciona comedias a cuatro autores ya famoso en la década de los setenta y ochenta (Alonso Rodríguez, Pedro de Saldaña, Alonso de Cisneros y Alonso de Capilla), y a quien hemos de situar dentro de un grupo nutrido de escritores como Francisco de la Cueva, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Lupercio Leonardo de Argensola o Agustín Tárrega, quienes, desde una situación elitista, se preocupan por teatro comercial escribiendo piezas para ser representadas en él (Reyes Peña, 2008: 23)

Piezas que, como la tragedia de *El Príncipe tirano*, bebieron de las fuentes giraldinas y trasladaron al teatro hispano prelopesco los usos y los modos de la tragedia italiana de finales del siglo XVI.

Referencias bibliográficas

- ARELLANO, I. (2005), *Historia del Teatro Español del siglo XVI y XVII*, Madrid, Cátedra.
- BURGILLO, F. J. (2010). *Juan de la Cueva en el nacimiento del drama histórico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CUEVA, Juan de la, (1588), “Epístola Dedicatoria a Momo”, en *Primera Parte de las Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva*, Sevilla, Imprenta de Juan León.
- CUEVA, Juan de la, (1588), *Tragedia del Príncipe Tirano*, en *Primera Parte de las Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva*, Sevilla, Imprenta de Juan León.
- CUEVA, Juan de la, (1995), *Exemplar poético*, edición digital a partir de la de Espasa-Calpe, Madrid, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ejemplar-poetico--0/html>
- CASTORINA, C. (2017), “Orbecche.Giovan Battista Giraldi Cibthio. Censimento: tragedia, cinque-scienteche”, en *Studi Giral dini, Letteratura e Teatro*, III: 235-262.
- FROLDI, R. (1999), “Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva”, en *El teatro en tiempos de Felipe II, Actas de XXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha: 15-30.
- GRANJA, A. (1997) “Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y la fiesta del Corpus (1584-1588)”, en *Edad de Oro*, 16: 189-206.

- GIRALDI CINTHIO, G. (2014), *Orbecche*, en casa de figlioiuli d'Alda, Venecia, 1553. Edición digital por Pau Sanchís, Biblioteca Virtual Emothe, Valencia, https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0214_Orbecche.php
- GIRALDI CINTHIO, G (2011), *Discursi intorno al comporre delle comedie, et delle tragedia*, Ferrara, In vinegia Apresso Gabriel Giolito et fratelli, 1553. Seguimos la versión inglesa de Daniel Jatvich, en *Renaissance drama*, 39: 207-255.
- GIRALDI CINTHIO, G. (2002), *Discursi intorno al comporre. Revisti dall'autore nell'esemplare ferrarese*, Susanna Villari (ed.), Messina, Centro Interdepartamentale di Studi Umanici.
- HERMENEGIDO, A. (2003) “La tragedia: de Pérez de Oliva a Juan de la Cueva”, en *Historia del Teatro Español*, Javier Huerta Calvo, (ed.), Madrid, Gredos, Vol. I: 475-499.
- LÓPEZ PINCIANO, A. (1894), *Filosofía antigua poética*, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez.
- MATA CABALLERO, J. (2011), “El poder de la tragedia: *El Príncipe tirano*, de Juan de la Cueva”, en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses: 77-109.
- MÉNDEZ OLIVER, A. (2007), “*Obrecche* y los tratados neo-clásicos de Giovan Battista Giraldi Cinthio”, en *Ficciones Lagales*, Carmen Rabell (ed.), Santiago de Chile, Maitem III: 63-78.
- PASTOR COMÍN, J. J. (1999), “*El Ejemplar poético*, de Juan de la Cueva: teoría dramática de un sevillano que pasó sus últimos años en la ciudad de Cuenca”, en *Archivo Conquense*, II: 177-209.
- RABELL, C. (2003), *Rewriting the Italian novells in Counter-Reformation Spain*, Londres, Tamesis Books.
- REYES PEÑA, M. et al., (2008), *El Príncipe Tirano, Comedia y Tragedia de Juan de la Cueva*, Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.
- ROJAS VILLANDRANDO, A. (1603), “Loa de la comedia”, en *El viaje entretenido*, Madrid, Imprenta Real.
- ROMERA PINTOR, I. (2017) “El «docto» Cinthio en España”, en *Teatro Hispánico y su puesta en escena*, José Luis Canet, (ed.), Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia.

RUIZ RAMÓN, F. (1983), “Prólogo” a G. Lasso de la Vega, *Tragedia de la destruyicion de Constantinopla*. Andrés Hermenegildo (ed.). Kassel, Ediciones Reichemberger.

SÁNCHEZ ARJONA, J. (1887), “El maestro Juan de Mal Lara”, en *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Establecimiento de A. Alonso.

VILLARI, S. (2915), “Dallo scrittoio al teatro: Considerazioni sulle tragedia giraldine, en *Italique*, XVIII: 13-34.