

## Una propuesta de segmentación de la estructura dramática: análisis de la *Comedia del tutor* de Juan de la Cueva

Mercedes de los Reyes Peña, Universidad de Sevilla, [mdelosreyesp@telefonica.net](mailto:mdelosreyesp@telefonica.net)

María del Valle Ojeda Calvo, Universidad de Venecia, [valle.ojeda@unive.it](mailto:valle.ojeda@unive.it)

José Antonio Raynaud, Filólogo y Director de escena, [jraynaud@hotmail.com](mailto:jraynaud@hotmail.com)

El dramaturgo, al articular su discurso, se ve obligado a realizar una segmentación que posee unas características peculiares, debido a su doble condición de texto literario y texto espectacular. Ambos son aspectos indisolubles que, desde nuestro punto de vista, no se pueden olvidar al enfrentarse al análisis de la segmentación de una obra dramática. Esa doble condición conlleva la existencia de numerosos elementos integrantes de la práctica teatral, que van a mediar y condicionar la recepción del mensaje («textos, representaciones, hechos legislativos, compañías, público, preceptivas...»<sup>1</sup>). Y más aún cuando, a partir del segundo tercio del Quinientos, el teatro empiece a profesionalizarse y culmine plenamente este proceso a finales de la citada centuria. Un teatro profesionalizado y reglamentado, cuyo público «abierto» se caracterizará por no estar «definido *a priori* más que por su condición de imprevisible», como señala Alfredo Hermenegildo<sup>2</sup>. Circunstancias éstas que, aunque parezcan obvias, conviene tener en cuenta al aproximarnos a los elementos de segmentación utilizados por un determinado dramaturgo en el conjunto de su producción o en cada una de sus piezas. En suma, podríamos decir que el poeta ofrece un mensaje codificado que los receptores deben descodificar en un proceso de deconstrucción. Mientras más profundos niveles alcancen los receptores en esa especie de estema descodificador, más aprehenderán los diferentes niveles de contenido, forma expresiva y recursos teatrales que el dramaturgo suministra en su obra.

Nuestro interés por la segmentación de la estructura dramática se vio reflejado en la propuesta de un modelo de análisis como parte de la labor realizada en el proyecto «Seminario de

---

<sup>1</sup> Oleza, 1984, p. 9-10.

<sup>2</sup> Hermenegildo, 1994, p. 17.

Investigación sobre Dramaturgos Clásicos Andaluces» (SIDCA), propiciado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía a través del Centro Andaluz de Teatro (CAT)<sup>3</sup>. Dicho modelo no pretendía descubrir los posibles antecedentes, fuentes o preceptivas que hubieran estado en el origen de la creación dramática de los autores de los siglos XVI y XVII estudiados, sino aplicar unos métodos de análisis dramaturgicos que pusieran de manifiesto los aspectos más teatrales de sus obras. De esta forma, se aspiraba a destacar y ratificar la validez y contemporaneidad de esos textos áureos en el nivel de los contenidos y en el de su estructura teatral, entendida ésta como juego escénico, espectacularidad, desarrollo de la trama, construcción escénica, etc. Por todo esto, nos ha parecido interesante participar en este número monográfico de *Teatro de Palabras*, donde ofrecemos un modelo de análisis de segmentación de la estructura dramática aplicado a una obra del siglo XVI, con objeto de desentrañar su teatralidad y el dominio de los recursos escénicos por parte del dramaturgo.

Antes de empezar con el desarrollo del modelo que proponemos conviene sentar algunas bases como punto de partida:

- a) Nos situaremos en el teatro del último tercio del siglo XVI, precedente inmediato de la «comedia nueva», con la elección de un autor, Juan de la Cueva, cuya producción dramática no nos es ajena.
- b) Ubicado este dramaturgo sevillano entre los trágicos de finales del Quinientos, en la denominada por Hermenegildo «tragedia del horror»<sup>4</sup>, terminología que se ajusta con propiedad a su tratamiento de los conflictos trágicos, nos centraremos aquí en su vertiente cómica con la elección de una pieza, *El tutor*, que —como veremos— responde a los parámetros establecidos por Marc Vitse en su taxonomía seiscentista para la «comedia cómica»<sup>5</sup>.
- c) El modelo de análisis de segmentación propuesto es básicamente el empleado en el aludido Seminario de Investigación, dado a conocer en los tres volúmenes arriba citados, si bien su continuada utilización y su contraste con otros sistemas de fragmentación elaborados por la crítica<sup>6</sup> nos ha permitido introducir ciertos cambios, conducentes a lograr una mayor objetividad en su aplicación y más afinadas matizaciones. El citado modelo se

---

<sup>3</sup> Los resultados obtenidos en esta investigación desde 2001 a 2005 han quedado plasmados en la publicación de tres volúmenes: Reyes Peña, Bolaños Donoso, Martínez Berbel, Ojeda Calvo, Raynaud Montero, Serrano Agulló y Torán Marín, 2004; Reyes Peña, Bolaños Donoso, Martínez Berbel, Ojeda Calvo, Raynaud Montero y Serrano Agulló, 2006; y Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud, eds., 2008.

<sup>4</sup> Véase Hermenegildo, 1973 y 1994, entre otros estudios.

<sup>5</sup> Véase Reyes Peña, 2005, p. 77-107, estudio del que nos serviremos ampliamente.

<sup>6</sup> Véase el reciente estudio de conjunto de Antonucci, ed., 2007.

fundamenta en el análisis dramático previo a cualquier puesta en escena de una obra. Este análisis es un procedimiento común entre los directores de escena y otros profesionales del teatro. No obstante, como se podrá observar a continuación, en el presente trabajo no hemos renunciado a introducir algunos datos de carácter histórico para situar la obra dramática de Juan de la Cueva dentro del contexto en que se produjo.

## La obra

Aunque los estudios dramáticos sobre Cueva hayan incidido más en la faceta trágica de su teatro, hay también en él una veta cómica nada desdeñable, como muestra en su *Comedia del tutor*, editada por Francisco A. de Icaza en 1917<sup>7</sup> y que de nuevo se edita como Apéndice III de este artículo<sup>8</sup>. Su estudio ha merecido muy escasa atención entre los críticos, como ponía de relieve en 1969 José M. Caso González, quien la consideraba «una de las comedias más interesantes de Cueva, por no decir la mejor»<sup>9</sup>. En ella nos hallamos ante una comedia cómica, siguiendo la taxonomía propuesta por Marc Vitse para el teatro barroco<sup>10</sup>, como indicábamos más arriba, pues la comicidad no solo corre a cargo de los personajes subalternos —Licio, criado de Otavio; Astropo, criado de Leotacio; Bobo, criado de Dorildo; y Mozo, criado de Justicia—, sino que se extiende a los personajes del plano de los señores —Otavio, galán; Dorildo, tutor; Leotacio,

<sup>7</sup> En Comedias y tragedias de Juan de la Cueva, 1917, vol. I, p. 328-402.

<sup>8</sup> La necesidad de actualización del texto editado por Icaza en la grafía y la puntuación, de la numeración de los versos y de ciertas correcciones en la lectura ha obligado a fijarlo en una nueva edición, utilizada en nuestro trabajo y por donde citaremos, la cual ponemos a disposición del lector. Esta edición forma parte de un proyecto más amplio, en el que incluiremos la edición y estudio de las tres «comedias cómicas» de Juan de la Cueva: *Comedia del tutor* (1579), *Comedia del viejo enamorado* (1580) y *Comedia del infamador* (1581), siguiendo los criterios de la moderna crítica filológica, como hemos hecho en la edición de la *Comedia del príncipe tirano* (1580) y la *Tragedia del príncipe tirano* (1580), en Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud, eds., 2008.

<sup>9</sup> Caso González, 1969, p. 132-135 (la cita en p. 132). También Cebrián le dedica un apartado en 1991, p. 134-138, donde resume detalladamente el argumento de la obra y coincide con Caso González en su valoración. En fecha más reciente, Matas Caballero se ha ocupado de *El tutor* entre el conjunto de la producción dramática de Cueva en su edición de 1997. No obstante, falta todavía ese «estudio global y bien cimentado» de toda esta producción y «una edición científica» de la misma, como ya denunciaron hace algunos años Hermenegildo (1994, p. 250) y Canavaggio (1997, p. 105), respectivamente.

<sup>10</sup> Véase Vitse, Serralta, Huerta Calvo y Díez Borque, «El teatro en el siglo XVII», 1984, p. 518-527 (páginas a cargo de Marc Vitse); y Marc Vitse, 1988, p. 306-349.

estudiante; Justicia, un ministro de la justicia<sup>11</sup>; y Aurelia, dama—, que también participan de ella. Un conjunto éste de nueve personajes que conforman las *dramatis personæ* de la obra y que podría ser representado por un total de cinco actores y una actriz, doblando algunos papeles, como muestran las «Tablas de análisis estructural y producción dramática» de la pieza (Apéndice II). Desconocemos los actores que integraban en 1579 la compañía de Pedro de Saldaña que, según el propio Cueva indica tras el «Argumento de la comedia quinta» —la nuestra—, fue el autor de comedias encargado del estreno de *El tutor* en el sevillano corral de Doña Elvira dicho año:

Fue representada esta comedia la primera vez en Sevilla, en la güerta de Doña Elvira, por Pedro de Saldaña, siendo Asistente don Francisco Zapata y Cisneros, conde de Barajas. Año de 1579.

No sería la única obra de Cueva representada «la primera vez» por Pedro de Saldaña, pues este autor de comedias, tan afincado en Sevilla<sup>12</sup>, puso en escena entre 1579 y 1580 nueve piezas (cinco en 1579 y cuatro en 1580) de las catorce incluidas en la *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo*, Sevilla, Andrea Pescio[ni], 1583<sup>13</sup>, con segunda edición en Sevilla, Ioan de León, 1588, en la que, como reza en la portada, «van añadidos en esta segunda impresión en las comedias y tragedias argumentos, y en todas las

<sup>11</sup> Bajo el apelativo Justicia aparece en los repartos (general de la comedia y particular de la IV Jornada) y en las adscripciones de los parlamentos, y el tutor Dorildo se dirige a él como «alcalde mayor» (v. 2149).

<sup>12</sup> «*Comicus siue farsant, oriundus ciuitatis Hispalis*» se declara Saldaña en una escritura notarial del 3 de octubre de 1581 firmada en Valencia (Mérimée, 1913, p. 252-253, la cita en p. 252); y en la ciudad de Sevilla participa en las representaciones del *Corpus* en 1570, 1576, 1577, 1578, 1580, 1583, 1584 y 1585, actuando en diversos corrales hispalenses entre 1578 y 1583 (Sentaurens, 1984, vol. II, p. 1270-1271 y 1253). Por otra parte, entre diciembre de 1582 y julio de 1586 interviene, junto al comediante Jerónimo Velázquez, en un proceso destinado a conseguir licencia para representar tres días a la semana, además de los domingos y otros días festivos, que éstos y otros comediantes habían obtenido de los jueces de la Audiencia de Sevilla el 3 de noviembre de 1581 y les fue negada el 5 de enero de 1583 por el teniente de asistente de la ciudad, a petición del veinticuatro y procurador mayor de la misma Bartolomé de Hoces el 22 de diciembre de 1582 (ibíd., vol. I, p. 97-110). En 1995, Piedad Bolaños Donoso publicó dos documentos inéditos sobre Saldaña que lo sitúan en nuestra ciudad el 21 de junio de 1578, tras el *Corpus* en cuyas representaciones había participado, y el 7 de diciembre de 1579, apareciendo en ambos casos con deudas (véase Bolaños Donoso, 1995a, p. 137 y 141-142). Éstos y otros documentos publicados por la misma estudiosa completan la actividad dramática de Saldaña en Sevilla entre el 21 de junio de 1578 y el *Corpus* de 1585 (Bolaños Donoso, 1995b, p. 67-68).

<sup>13</sup> Viena, Biblioteca Nacional, CP.1.D.63.

jornadas, enmendados muchos yerros y faltas de la primera impresión»<sup>14</sup>. Es más, la alusión metateatral del criado Licio a este autor de comedias en palabra portadora de rima nos hace preguntarnos si Cueva escribió *El tutor* para su compañía:

¿Hay tan gracioso entremés?  
¿Hizo en su vida Saldaña  
ninguno de tal maraña  
con ser la prima, cual es?  
(V. 1256-1259.)

Esta fórmula de componer comedias para un determinado autor parece quedar apuntada, por otra parte, en su *Ejemplar poético*, si bien con cierta ambigüedad al poder también referirse mediante una perífrasis sinecdótica a la puesta en escena:

Cuando hagas comedia ve sugeto  
al arte i no al autor que la recita,  
no pueda el interés más qu'el sugeto.  
(Cueva, *Ejemplar poético*, p. 106, v. 1758-1760.)

El argumento de *El tutor* responde al de una comedia urbana. No respeta la unidad de lugar —se desarrolla en Sevilla y Salamanca, pasándose incluso de esta ciudad a aquella en el interior de las Jornadas II y IV— ni la de tiempo —entre las Jornadas I y II han transcurrido cinco meses, por citar el ejemplo más significativo—, ciñéndose solo a la unidad de acción. Su trama está basada en el enredo amoroso y en la traición provocada por las pretensiones de dos personajes hacia una dama, ya comprometida en el amor. Ésta, Aurelia, mantiene relaciones con el joven Otavio, al que se ha entregado, y es solicitada por el viejo Dorildo y el estudiante Leotacio, tutor y amigo del galán, respectivamente. Ambos, con engaños, mantienen a su prometido alejado de la joven para estar cerca de ella y conseguir sus indecorosos fines. Conocidas dichas pretensiones por el criado de Otavio, Licio, éste, mediante astutas e hilarantes tretas donde el disfraz juega un papel determinante, consigue burlarse del viejo ridículo Dorildo y del desleal estudiante Leotacio y proporcionar un final feliz a la pieza. Este argumento se desarrolla en 2.399 v., una extensión aproximada a la que tendrá la comedia nueva.

<sup>14</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, R. 12.349, ejemplar utilizado entre los conocidos de esta segunda edición.

## El modelo de análisis de segmentación propuesto

Sobre el modelo propuesto, conviene hacer algunas precisiones antes de su descripción y empleo. Partimos, como no podía ser de otra manera, de la especificidad del teatro como «acción dramática» con objeto de desentrañar los recursos teatrales y nos situamos en la perspectiva del dramaturgo, cuando, concebido el argumento y dada la linealidad del discurso, debe articularlo en una serie de sucesivos «núcleos de acción», subordinados jerárquicamente a la unidad del conjunto de la obra. Se trata ahora de descubrir los elementos utilizados para hacer visibles dichas segmentaciones y que puedan ser reconocidas y detectadas por el receptor. Para ello, nos valdremos de los siguientes conceptos, siempre desde el ámbito de la acción dramática, para destacar los valores teatrales de la pieza en cuestión, como ya se ha señalado:

**JORNADA/ACTO:** unidad mayor en la estructura del texto.

**ESCENA:** unidad media en la estructura del texto, que viene determinada por una sucesión de acontecimientos, desarrollada por uno o varios personajes, con una unidad de acción que no puede ser dividida sin romper su entidad. Su marcación la delimitan uno o varios de los siguientes elementos: entrada y/o salida de personaje/s que modifican el curso de la acción de la escena; cambio de lugar; cambio de tiempo; y cambio métrico. Cada uno de estos ítems tienen capacidad por sí mismos para mostrar el cambio de escena, sin que sea necesaria la conjunta presencia de dos, tres o los cuatro de ellos.

**SECUENCIA:** unidad menor que subdivide la escena y que viene determinada por cada uno de los acontecimientos que la conforman. Son como los distintos eslabones que constituyen ese núcleo de acción.

**MICROSECUENCIA:** unidad mínima que subdivide la secuencia y que viene determinada por uno o varios de los siguientes tipos de cambios:

- **Forma:** se produce cuando se modifica el modo interlocutivo (diálogo / monólogo), el vehículo expresivo (verso / prosa) o la métrica, siempre que esta última no conlleve un cambio de escena.
- **Presencia / ausencia de personaje:** entrada y/o salida de personajes que no supongan un cambio de escena.
- **Intervención de personaje:** incorporación de uno o varios personajes presentes en escena que no supongan un cambio de secuencia, es decir, un cambio de tema.
- **Situación:** cuando hay una modificación en la forma de pensar o sentir de uno o varios personajes que participan en la acción.

- Tono: cuando varía alguno de los elementos que conforman la intencionalidad dramática, como la diversa tipología de apartes o la ironía, los únicos cambios de tono que, dada su funcionalidad, tendremos en cuenta para evitar una mayor microsegmentación de la pieza.

Conviene advertir que todos ellos son conceptos objetivos —aunque es imposible descartar el insoslayable componente de subjetividad que siempre existe en la interpretación de un texto—; perceptibles por el receptor; y no formulados *a priori* sino inducidos desde el análisis de numerosas obras áureas, si bien se trata de una propuesta que vamos ajustando progresivamente, como también se ha dicho.

Estos diferentes tipos de segmentación en la *Comedia del tutor*, quedan plasmados en los «Esquemas de segmentación por jornadas» (Apéndice I), en los que se da cuenta del contenido (la lectura en vertical de esta columna permite seguir paso a paso el argumento de la comedia en sus diversas divisiones)<sup>15</sup>; del tipo de fragmentación y de su/s motivo/s; de los personajes participantes en cada una de la segmentaciones (el paréntesis en el que a veces se encuentra encerrado el nombre de los personajes indica que se hallan presentes sobre las tablas, pero no son portadores de la palabra); del espacio dramático; del tiempo en el que se desarrolla la acción; y de la métrica. Esos diversos tipos de segmentación (actos/jornadas, escenas, secuencias y microsecuencias) van visualizados de forma gráfica por medio de rayas continuas horizontales y verticales, si bien en el caso de las microsecuencias se ha empleado la raya discontinua para evidenciar más su respectiva pertenencia a la secuencia correspondiente.

Cada uno de los esquemas de segmentación se complementa con su correspondiente «Tabla de análisis estructural y de producción dramática», para cada jornada (Apéndice II), que permite contemplar visualmente, a través de la segmentación de la obra, su estructura, su desarrollo, los momentos de mayor o menor tensión dramática, los personajes que intervienen en cada una de las segmentaciones, la tipología de los mismos, la posibilidad de ser doblados o no por un mismo actor y el elenco imprescindible para el montaje, entre otras informaciones.

La tabla aparece dividida en dos rectángulos: uno superior, de fácil lectura, que ofrece datos de la obra; y otro inferior, que refleja la segmentación y sobre cuyo modo de lectura e interpretación conviene hacer algunas precisiones. Así, a través de la lectura horizontal de este rectángulo inferior, se observa la segmentación de la pieza en jornadas/actos, escenas, secuencias y microsecuencias. Cuanto mayor sea el número de escenas, secuencias y microsecuencias,

---

<sup>15</sup> En aquellos casos en los que la escena se encuentra dividida en una única secuencia, el argumento de ambas es coincidente, por lo que el contenido hace referencia a ambos niveles de segmentación.

mayor será el dinamismo de la obra, bien por la entrada y salida de personajes, cambio de lugar (marcado con una línea más gruesa en la tabla), cambio de tiempo, cambio de métrica, cambio de tema, cambio de forma..., en suma, de la presencia del conjunto de parámetros establecidos en las delimitaciones de las citadas categorías de fragmentación. El número de secuencias y microsecuencias es un indicio de la expansión o concentración del desarrollo del conflicto, ocurriendo lo mismo respecto al desenlace de la obra. Igualmente, se puede observar si los personajes que intervienen en el desenlace propiciando su final son los que plantearon el tema o el conflicto inicial y si han participado en su desarrollo. Estas características pueden contribuir a diferenciar una determinada forma de escritura dramática. Por ejemplo, el lector distinguirá si el autor usa un proceso de acumulación de personajes paralelo al desarrollo del conflicto y si lo hace de forma ordenada o no, y reconocerá las breves secuencias de transición o secuencias nexos, las monologadas, las grupales, las cargadas de comparsas... De toda esta información, podrá deducir si la pieza se corresponde con un modelo de género/estilo determinado.

Siguiendo la lectura horizontal de la tabla, en cada una de las filas se encuentra la tipología del personaje, nombre, género y presencia sobre las tablas a lo largo de la obra. Asimismo, se puede observar con claridad si esta presencia está concentrada en una jornada/acto o en una/s escena/s concreta/s, o si se halla distribuida a lo largo de la pieza. La cantidad de cruces (presencia en escena con intervención textual) o puntos (presencia sin intervención textual) que tenga un personaje puede ser indicador de su importancia dramática. Un personaje con muchas cruces denota un papel muy activo en la acción; otro, con predominio de puntos, invita a pensar en un papel más secundario y, posiblemente, «comparsa» de la acción. Pero conviene tener en cuenta que la cruz solo indica que tiene intervención textual sin precisar el número de veces que el personaje participa ni la extensión de sus réplicas. Una manera de conocer su volumen textual sería contar los versos (o líneas en el caso de la prosa) y anotarlos en cada casilla, como proponen otros modelos de tabla. Si el personaje de que se trate tiene una actuación interrumpida por grandes períodos donde no participa en la acción o concentrada en períodos secuenciales breves y sin nuevas intervenciones en el resto de la obra, se podrá averiguar si puede ser doblado por otro/a actor/actriz y, al observar las líneas de participación del resto de personajes, se podrá descubrir por cuál o cuáles de ellos.

Si se lee este rectángulo verticalmente, se conocen los personajes que participan en cada momento. Tarea ésta que ayudará al director del montaje a la hora de programar la asistencia a los ensayos de los actores, ya que tendrá un cuadro de participación por actos, escenas, secuencias y microsecuencias. Las líneas verticales que marcan el cambio de espacio posibilitarán comprobar cómo éstos se corresponden con cambios en la estructura de la pieza en



sus distintos niveles y nos facilitarán información sobre la complejidad del espacio escénico para la puesta en escena y su posible producción.

Conviene advertir que estas observaciones son solo orientativas y no agotan los datos que suministra y se pueden deducir de la lectura de la tabla, dependiendo de la capacidad del lector, que sin duda sabrá adaptarla a sus propias necesidades.

## Estructura dramática

La *Comedia del tutor* se encuentra dividida en cuatro jornadas y se desarrolla dramáticamente sobre una sucesión de 12 escenas, que incluyen 29 secuencias, subdivididas a su vez en 107 microsecuencias (para su distribución por jornadas, véanse Apéndices I y II).

La primera segmentación la constituye, sin lugar a dudas, el acto o jornada. Esta división, determinada por necesidades de estructura dramática de la fábula o de representación, aparece con claridad en preceptivas españolas quinientistas. Así lo expresó el extremeño Bartolomé de Torres Naharro en el «Prohemio» de su *Propalladia* (Nápoles, 1517), la primera preceptiva dramática escrita en la Europa renacentista, cuando a propósito de la definición de la comedia, tras declarar el parecer de los antiguos, indica el suyo propio:

Y digo así que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado. La división della en cinco actos no solamente me parece buena, pero mucho necessaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y rescitada<sup>16</sup>.

Esta división en cinco actos —o jornadas— encuentra su origen en Horacio, tal como señala Torres Naharro<sup>17</sup>, y «se aplica con cierta regularidad a las obras dramáticas inspiradas en modelos clásicos hasta el tercer cuarto del siglo XVI, trátense de comedias o de tragedias»<sup>18</sup>. Cinco jornadas que Juan de la Cueva reducirá a cuatro en su *Exemplar poético*, atribuyéndose la invención:

---

<sup>16</sup> Torres Naharro, *Obra Completa*, p. 8.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Giuliani, 2009, p. XLVI.

A mí me culpan de que fui el primero  
 que reyes i deidades di al tablado,  
 de las comedias traspasando el fuero;  
 qu'el un acto de cinco l'é quitado,  
 que reduzí los actos en jornadas,  
 cual vemos qu'es en nuestro tiempo usado.

Cueva, *Exemplar poético*, p. 100, v. 1608-1613, edición por la que citamos.

División ésta, cuatripartita, aplicada por Cueva a sus catorce piezas dramáticas —comedias y tragedias—, representadas entre 1579 y 1581 en diversos corrales sevillanos según testimonio propio en su edición de 1588, y por otros dramaturgos hasta que, a mediados de la década de 1580, se afirma la definitiva fragmentación en tres actos —término que acabará imponiéndose sobre el de jornada<sup>19</sup>—, defendida por Lope de Vega en su *Arte nuevo* para la Comedia Nueva y atribuida por él a Cristóbal de Virués:

El sujeto elegido escriba en prosa  
 y en tres actos de tiempo le reparta,  
 [...]  
 El Capitán Virués, insigne ingenio,  
 puso en tres actos la comedia, que antes  
 andaba en cuatro [...].

(Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 188, v. 211-212 y 215-217.)

Versos éstos muy significativos, al mostrar que esta tripartita división en actos es la primera segmentación que el dramaturgo realiza una vez que dispone del argumento. Ésta será, como es bien sabido, la practicada casi sin distinción genérica en el ámbito de la comedia barroca.

La distribución de escenas, secuencias y microsecuencias en nuestra comedia se realiza de forma desigual en cada una de las jornadas, atendiendo a sus particularidades dramáticas. La Jornada I, con su división en una única escena, se contrapone a la segunda que reúne el máximo de escenas de toda la obra, 6. El diseño dramático concebido por el autor para ambas es completamente distinto: en la primera, la continuidad, la sucesión de los acontecimientos es el recurso empleado para destacar el desasosiego que supone la marcha de Otavio a Salamanca; en la segunda, sin embargo, la acumulación de incidentes, que se conciben como unidades con un

<sup>19</sup> Para una breve panorámica del uso de los términos «jornada» o «acto» en obras dramáticas manuscritas e impresas a partir del último cuarto del Quinientos y durante el siglo XVII, véase Giuliani, 2009, p. XLVI-XLVIII.

principio y un fin, es la forma de añadir más y más tensión a un conflicto en el que Aurelia es la víctima de dos desleales pretendientes. La jornadas III y IV constan de un número similar de escenas: 2 y 3, respectivamente.

Los once cambios, que suponen la sucesión de dichas 12 escenas, entrañan la entrada y/o salida de uno o varios personajes que añaden un nuevo conflicto, situación dramática o, en definitiva, un nuevo núcleo de acción a la trama general de la pieza. La mutación de lugar se localiza en nueve de estos cambios, precedidos en todos los casos por un vacío escénico, y el paso del tiempo está presente en siete de aquéllos. Por último, la variación métrica se limita a cuatro de los cambios, teniendo en cuenta que en tres de los casos se corresponde con el paso de una jornada a otra. De hecho, los tres cambios de jornada suponen la conjunción de todos estos elementos: entrada y/o salida de personaje, cambio de lugar precedido por un vacío escénico, paso del tiempo y cambio métrico. El autor pues delimita con claridad el contenido dramático de cada uno de los actos de la pieza. Los once cambios escénicos, sin embargo, solo tienen en común la entrada y/o salida de personajes, no siempre apoyada por el cambio espacial temporal o métrico.

El número de secuencias, un total de 29, es similar en las dos primeras jornadas: 7 y 8; es menor en la tercera: 4; y alcanza su mayor concurrencia en el acto final: 10. El planteamiento del conflicto abarca las 7 secuencias de la Jornada I y se prolonga hasta la primera secuencia de la Jornada II, iniciándose en la segunda secuencia el nudo de la intriga. Éste se desarrolla durante las cinco primeras secuencias de la Jornada IV, produciéndose a continuación el desenlace del conflicto de la obra. La Jornada III se centra en su totalidad en la burla urdida por Licio — disfrazado de demonio— de la que son víctimas Leotacio y Astropo, lo que explica el menor cambio de secuencias. Veamos, por su parte, cómo se articulan en secuencias las 12 escenas que estructuran la obra: 5 escenas cuentan 1 única secuencia; 3 escenas cuentan 2; 2 escenas cuentan 3; y 2 escenas superan este último número de secuencias: la primera de la comedia, con 7, y la última, con 5, es decir, que estas dos escenas reúnen la mayor parte de la presentación y la resolución del conflicto dramático.

Las 107 microsecuencias de la comedia se reparten de forma muy desigual entre las cuatro jornadas. La última abarca casi la mitad de todas ellas, y más del doble que cualquiera de las tres anteriores, lo que refleja la enorme agitación escénica y textual de la Jornada IV. Las tres primeras jornadas reúnen un número similar de microsecuencias, respectivamente 20, 21 y 16. En 19 de las 29 secuencias totales señaladas, la subdivisión en microsecuencias no supera las tres, siendo la división binaria la más habitual. El motivo más frecuente en el cambio de microsecuencias es el relacionado con el acceso y/o abandono de personaje/s de las tablas

(Entrada, Salida, Salida y Entrada), en un alto número de ocasiones acompañado por un cambio formal. Como veremos a continuación, gran parte de la efectividad cómica de esta pieza se sostiene, precisamente, en la constante entrada y salida de personajes, creando no solo un dinamismo escénico propio de la comedia sino continuos efectos de sorpresa.

La participación de los nueve personajes que conforman la comedia, como podemos comprobar en la lectura de las «Tablas de análisis estructural...» (Apéndice II), está encabezada por Licio, quien reúne el mayor número de presencias en escena, seguido por Dorildo, Otavio, Leotacio, Aurelia y Astropo. Una menor recurrencia alcanzan Justicia y Mozo —pareja indivisible que aparece y se marcha al mismo tiempo del escenario— y el Bobo, los cuales gozan de una intervención muy puntual a lo largo de la trama<sup>20</sup>. La supremacía de Licio, verdadero protagonista de la pieza, se muestra, además, por reunir el mayor volumen versal de todos los caracteres de la comedia. El protagonista tiene su reverso en la figura de Astropo, personaje secundario en relación a la trama principal, que, sin embargo, cuenta casi con las mismas presencias textuales de su amo Leotacio, supera las de Aurelia —a la que también supera en volumen versal— y no está tan alejado de las del tutor, piezas fundamentales en el desarrollo dramático de la obra<sup>21</sup>. La presencia de este «criado fanfarrón», ejemplo del «mal criado», heredero de los tipos cómico plautinos, nos brindará algunos de los momentos más divertidos de la comedia, motivo, sin duda alguna, de su relevancia en la estructura global de la obra.

La comedia está construida, en gran medida, a través de diálogos entre dos personajes, dualidad presente en el 39% de las microsecuencias. Menos frecuente es la presencia de 3 ó 4 personajes sobre las tablas, y menos aún la reunión de 6 (5,6%) ó 5 (4,6%) caracteres. La presencia de los soliloquios, sin embargo, sí alcanza un número considerable, 25, lo que supone un 23% del total de las microsecuencias. Su funcionalidad se adecua a la presentación o anuncio de un conflicto por acontecer o bien a la conclusión, expresión emocional o comentario de los incidentes transcurridos. Todos ellos están localizados al inicio o final de jornadas, escenas o secuencias. Solo en un caso, en la mitad de una escena, podemos hablar de un soliloquio de transición (v. 1616-1619).

---

<sup>20</sup> Las cifras totales de la presencia escénica de cada uno de los personajes, sin palabra o con ella, son las siguientes: Licio 68 (18 sin masa textual / 49 textuales), Dorildo 51 (23 / 28), Otavio 39 (16 / 23), Leotacio 33 (11 / 22), Aurelia 27 (11 / 16), Astropo 25 (6 / 19), Justicia 7 (1 / 6), Mozo 7 (5 / 2) y Bobo 6 (3 / 3).

<sup>21</sup> Véase Reyes Peña, 2005, p. 97-99.

## Análisis por jornadas

### Jornada I

La Jornada I consta de una única escena —una acción única—, en la que se dramatiza la despedida de los enamorados Otavio y Aurelia, al tener aquél que abandonar Sevilla para continuar sus estudios en Salamanca. Una despedida que se dilata a lo largo de 588 versos, dando lugar a la presentación de diversas situaciones temáticas (7 secuencias), las cuales, por un lado, retardan dicha partida y, por otro, la aceleran. No será hasta la última secuencia cuando descubramos que el viaje de Otavio ha sido planeado por su tutor, Dorildo, para conquistar así a la enamorada de su pupilo.

La sucesión de secuencias, como eslabones de una cadena que constituyen la exposición del conflicto de la pieza, se sustenta en la permanencia de Licio sobre las tablas, presente en 6 de las 7 secuencias en las que se subdivide la escena y en 17 de las 20 microsecuencias. La aparición de los personajes principales de la comedia, en solo 253 versos, se realiza de forma progresiva: Otavio (v. 1), Licio (v. 29), Dorildo (165) y Aurelia (v. 253), con Licio como figura de enlace entre todos ellos. De esta forma, se anticipa estructuralmente la importancia dramática y protagónica que alcanzará dicho personaje en el desarrollo de la trama, la cual el espectador no puede ni sospechar en estos momentos. Leotacio, otra pieza fundamental en la acción, hará su entrada al inicio de la segunda jornada (v. 589).

El cambio de secuencia está ligado a la aparición en escena de un nuevo personaje que aporta un tema diferente a la acción dramática. Es el caso de las 6 primeras secuencias, marcadas por la aparición de Otavio-Licio, Dorildo, Aurelia, Otavio, Dorildo y, por último, el Bobo. La última secuencia (7) viene marcada, no por la entrada de un nuevo personaje, sino por el abandono progresivo de las tablas en la secuencia anterior del Bobo, Otavio y Licio, que dejan en escena a Dorildo y Aurelia.

El mayor número de microsecuencias se agrupa en las secuencias 1 y 6, con la particularidad de que en la 6 el número de versos (64) es inferior a la mitad del que posee la 1 (164), indicio de una mayor tensión dramática. En la 6, se representa —conminados por el Bobo (v. 477 y s.)— la definitiva despedida de Otavio, tanto de Aurelia como del tutor, y la de Licio, de Dorildo. Estamos pues ante el clímax emocional y temático —en definitiva, teatral— de la Jornada I, que se encuentra destacado estructuralmente por esa acumulación de microsecuencias en un número tan pequeño de versos. De esta manera, observamos cómo la estructura se adecua

al contenido, a la tensión del conflicto. El resto de microsecuencias de la jornada se reparte de forma equilibrada entre 1 y 3 por secuencia.

Es también en la secuencia 6 donde culmina otro elemento formal estructurador: la alternancia entre monólogos / diálogos de dos personajes. Una alternancia que goza de una cadencia rítmica a lo largo de la jornada, en la que el número de versos de los monólogos y el de los diálogos va decreciendo: Otavio (28 v.) / Otavio-Licio (112 v.); Licio (23 v.) / Licio-Dorildo (72 v.); Licio (16 v.) / Licio-Aurelia (64 v.). Cadencia, llena de variedad y condensación dramática, que precede a la máxima acumulación de personajes sobre las tablas (5), tras la que se produce la marcha de Otavio hacia Salamanca. Como cierre de la jornada, después de un vacío progresivo de la escena, Dorildo declarará su amor a Aurelia en un breve diálogo (36 v.) para, por último, dar rienda suelta a su pasión en el más breve monólogo de la jornada (12 v.). Un monólogo que se contrapone dramáticamente al monólogo inicial de Otavio. Ambas microsecuencias, al inicio y final de jornada, nos muestran a los dos protagonistas del conflicto —hasta el momento— y el centro de la disputa entre ambos, Aurelia. La secuencia 7, por lo tanto, en vez de actuar como un anticlímax de la secuencia inmediata anterior eleva un grado más la tensión de la jornada, al presentarnos las verdaderas intenciones de Dorildo.

## Jornada II

La traición y el engaño representan el eje sobre el que se construye la Jornada II, dividida en seis escenas. Leotacio engaña y traiciona a su amigo Otavio, ya en la primera escena, fingiendo unos amores que no son otros que los que siente por Aurelia, a cuya conquista se dirige a Sevilla junto a su criado Astropo. Aquí, sin ningún pudor, sobornará a Licio para que le ayude a conquistar a la dama de su confiado amigo. Traición aún mayor, si cabe, es la de Dorildo, que pretende insistentemente a la amada de su pupilo, como quedó al descubierto al final de la primera jornada. Los continuos rechazos de la casta Aurelia llevarán a Dorildo a ganarse la voluntad de Licio para que sea su tercero ante ella. Ambos traidores, sin embargo, son engañados por Licio, quien, ante las pretensiones inmorales del tutor y del amigo, finge aceptar sus dádivas y convertirse en el cómplice de sus desleales pretensiones.

La extensión de las escenas varía desde los 67 versos de la primera, la más breve, hasta los 208 de la cuarta, la más extensa, en la que Dorildo confiesa a Licio su amor por Aurelia, pidiéndole su ayuda. Los 136 versos de la escena II se dividen en dos partes con una extensión semejante: en la primera, Astropo hace una descripción de su vida en el hampa como ideal a seguir, en contacto con «jaques», «izas»..., donde desea introducir a su amo Leotacio; y en la segunda, se retoma el desarrollo de la acción con los preparativos de la marcha de ambos a

Sevilla. Estas dos secuencias marcan una especie de breve paréntesis de 64 v. con una clara finalidad cómica, que anticipa el marcado carácter histriónico de Astropo y su función a lo largo de toda la obra. La escena III se inicia con un monólogo de Aurelia en el que da rienda suelta a sus sentimientos amorosos y al temor que siente ante las pretensiones de Dorildo (microsecuencia 1). Aunque la escena sea breve (88 v.), esta primera microsecuencia exige un tempo distinto. Si en la primera escena asistimos a los desvelos de Otavio, ahora sentimos la congoja de Aurelia; Otavio se lamenta con Leotacio, que lo traiciona (esc. I), mientras que Aurelia se encuentra sola, perseguida por Dorildo, que hace su entrada a continuación (esc. III). La escena V, la segunda más larga (184 v.), es paralela dramáticamente a la anterior (IV), en la que Leotacio expresa a Licio el motivo de su venida a Sevilla, solicitando su favor. La escena final (VI) consta de 112 versos con un largo parlamento de Licio, en el que le resume todo lo sucedido a Aurelia. Estamos ante la escena más narrativa de la jornada.

A pesar de todo, el número de versos de la seis escenas es equilibrado, al menos no está descompensado a favor de ninguna en concreto. Es verdad que casi 150 versos separan la escena más breve de la más extensa, pero aquella se desarrolla en tercetos encadenados, lo que, junto a su temática —las quejas amorosas—, la dota de un tempo más o menos pausado; la más larga, como el resto de escenas, está escrita en redondillas, lo que facilita un ritmo más ágil en su desarrollo.

La estructura teatral de la Jornada II contrasta fuertemente con la de la Jornada I, concebida como una unidad continua, mientras que en ésta la interrupción y la acumulación de nuevas situaciones constituyen la forma de alcanzar la tensión dramática. El cambio de lugar geográfico en mitad de jornada —de Salamanca a Sevilla— permite hablar de dos bloques temáticos: el salmantino, subdividido a su vez en dos escenas (I y II); y el sevillano, que gira alrededor de la figura de Dorildo (escena III y IV) y, de forma especular, de Leotacio (escena V). Tras la presentación de los dos desleales pretendientes, su intervención dramática se va a entrecruzar a lo largo de la pieza. Ahora bien, el bloque sevillano se inicia con un monólogo de Aurelia y un diálogo entre ésta y el tutor, y finaliza de nuevo con un monólogo de Aurelia y con el encuentro de la dama y Licio (escena VI). En el primero, la víctima aparece sola e indefensa ante el acoso de Dorildo y, en el segundo, Aurelia recibe el auxilio de Licio, su «salvador». La sucesión de estas dobles situaciones: geográficas —Salamanca, Sevilla— y de personajes —Dorildo, Leotacio—, junto al desamparo y esperanza de salvación de Aurelia, sirven para reforzar el nudo de la trama.

La distribución de microsecuencias es de nuevo equivalente en la mayoría de las secuencias —de 1 a 3—, salvo en la escena 5 donde encontramos 6 microsecuencias, subrayando el

encuentro entre Leotacio y Astropo con Licio. Es una vez más, en el tramo final de la jornada, donde aparece la mayor acumulación de microsecuencias.

El número de personajes sobre las tablas durante la jornada nunca supera los tres (escena V), la mitad de los personajes que intervienen en la misma. En la mayoría de los casos, las escenas se desarrollan entre dos personajes, lo que nos remite al concepto clasicista de personajes en escena según Scaligero, Pinciano, etc. En 6 ocasiones nos encontramos con un monólogo a lo largo de la jornada: Astropo (1), Aurelia (2), Dorildo (1) y Licio (2). Astropo (1) y Aurelia (2) inician escena con sus monólogos, en los que, con un carácter y tono muy distintos, expresan su desolación. Los monólogos de Dorildo (1) y Licio (2), sin embargo, concluyen escena y suponen una expresión o comentario a la situación inmediatamente acontecida. Solo Otavio y Leotacio no recurren a este medio expresivo.

### Jornada III

Las dos escenas que subdividen la Jornada III, la más breve de la obra (368 v.), dramatizan la puesta en escena de la burla ideada por Licio para castigar a Leotacio y al fanfarrón Astropo. Toda la jornada está concebida como un paréntesis en el desarrollo de la acción principal de la pieza con objeto de mostrar el ingenio y la astucia de Licio y, sobre todo, hacer reír al público. Es el momento de la burla, del engaño, del disfraz demoníaco, en el que juega un papel principal Astropo. Las burlas de criados disfrazados de demonios para asustar a otro personaje, generalmente el viejo enamorado o, como aquí, el enamorado rival del galán protagonista son secuencias recurrentes en los *canovacci* de la *commedia dell'arte* y sirven, como en esta comedia de Cueva, para cerrar actos. Véase, por ejemplo, la escena final del segundo acto de *La gelosia* de Basilio Locatelli<sup>22</sup>.

La primera escena se encuentra dividida en tres secuencias, en las que se desarrollan los prolegómenos del engañoso plan ideado por Licio y por el que Dorildo termina acogiendo en su casa a Leotacio, como medio de «acercarse» a Aurelia. El número de microsecuencias, una vez más, oscila entre 1 y 3. Hay que destacar que es Licio quien abre la secuencia —y la jornada— con un monólogo que anuncia la ejecución de su plan, y quien la concluye con otro, felicitándose por el buen desarrollo de las trazas urdidas. Se subraya así, estructuralmente, la figura de Licio como eje sobre el que gira toda la burla.

<sup>22</sup> Testaverde, 2007, p. 322-323.



En la segunda escena, Licio ejecuta la chanza sobre Leotacio y Astropo, disfrazándose de demonio y aterrorizando a los huéspedes de Dorildo, que creen a ciegas en la aparición infernal. La única secuencia se encuentra subdividida en 9 microsecuencias, el número más alto hasta el momento en toda la obra, reflejo de la enorme agitación, movimiento escénico y formidable teatralidad de esta escena. Más aún si tenemos en cuenta su extensión: 192 v., lo que remite a la concentración, condensación de la acción. El número máximo de personajes sobre las tablas (5) se reúne en la microsecuencia 7, número alcanzado solo en el clímax de la Jornada I, y que en este caso vuelve a subrayar otro momento álgido, con la presencia de Dorildo y Licio —ya sin disfraz— ante unos aterrados Astropo y Leotacio, y la mirada de Aurelia desde la distancia. Una vez más, la escena se inicia con un monólogo, ahora en boca de Aurelia, y termina con una breve microsecuencia entre el criado y la dama, en la que se regocijan por lo sucedido.

#### Jornada IV

La Jornada IV se subdivide en 3 escenas que dan lugar a la resolución del conflicto de la obra: Licio y Otavio, el cual ha regresado a Sevilla gracias a la misiva de su criado, se disfrazan de mujer para burlar a Dorildo y Leotacio, cada uno de los cuales se cree ante la dama de sus amores. Será, precisamente, Aurelia quien revelará el engaño, desenmascarando la verdadera identidad de las fingidas damas para escarnio del tutor y de Leotacio.

Las 10 secuencias que contienen estas 3 escenas suman el número más elevado por jornada de toda la obra. Sus 50 microsecuencias suponen casi la mitad de todas las existentes en la pieza. Ambos aspectos son indicio de la alta densidad dramática de la jornada, como, por otra parte, se espera de la solución final de un conflicto teatral, que se ve postergada a la última de las escenas. Ésta recoge en sus 5 secuencias más de la mitad de las microsecuencias de este acto. A dichos factores habría que añadir las 23 entradas o abandonos del escenario por los distintos personajes, lo que supone también el número más elevado de toda la pieza; y, asimismo, la presencia sobre las tablas del número máximo de caracteres de toda la obra (6). Número que supondría la reunión de todos los representantes de la pieza para el saludo final.

#### Entrada / Salida de personajes

El número de entradas / salidas de personajes en toda la comedia es de 75. Una cifra nada desdeñable si consideramos el reducido elenco de personajes que participan en la misma, 9. Más aún, si recordamos que caracteres como el Bobo, Justicia y Mozo intervienen solo de forma puntual: entre los tres suman 6 entradas / salidas. Justicia y Mozo son un pareja indivisible que

aparecen y se marchan juntos del escenario. Los personajes principales de la trama, por lo tanto, son quienes participan en este baile de incorporaciones y abandonos de las tablas en un frenesí que facilita la sucesión de acciones, la tensión de la intriga y la inmediatez de las situaciones. Apenas si existen largos parlamentos reflexivos y la mayoría de los monólogos se caracterizan por su brevedad. El ritmo de la acción se ve apoyado de manera ineludible por este recurso frecuente en el género cómico.

La entrada / salida de personajes tiene además otra clara repercusión en la estructura dramática de *El tutor*<sup>23</sup>. Cada vez que se produce una alteración del número de personajes sobre las tablas se produce un cambio en la estructura dramática de la pieza en alguno de sus diferentes niveles: jornadas, escenas, secuencias, microsecuencias, dependiendo de su implicación en el desarrollo de la acción.

Licio es el que reúne mayor número de entradas / salidas: 25. De ellas, en 18 aparece o se marcha solo del escenario, destacándose así la independencia y la importancia del personaje en la acción. Le siguen Otavio (15), Aurelia y Leotacio (14), Dorildo (13) y Astropo (10). Es destacable que, de las 14 entradas / salidas de Leotacio, 10 las realiza en compañía, la mitad de ellas junto a su criado Astropo, por lo que al contrario de Licio su papel en la trama se apoya en su interacción con otros personajes.

En cuanto el número de personajes al inicio de jornada, la segunda se abre con un diálogo entre dos figuras. El resto de las jornadas se abre con un solo personaje, uno distinto en cada ocasión: Otavio (Jornada I), Licio (Jornada III) y Astropo (Jornada IV). En la Jornada II, la nueva presencia de Otavio varía por su intervención junto a Leotacio. Por otra parte, las jornadas finalizan con la presencia de Dorildo (I); de Aurelia y Licio juntos en dos ocasiones (II y III); y por los 5 personajes principales más el Bobo en el final de la obra (IV). La variedad de todas estas presencias escénicas construye una diversidad visual que incide en la sorpresa y el entretenimiento del espectador.

## Jornada I

Ya vimos que la Jornada I se desarrolla entre el monólogo inicial de un apasionado Otavio y el monólogo final de un despechado Dorildo. La oposición entre ambos personajes, de esta forma, está claramente marcada desde la estructura general de la jornada. A lo largo de la misma

---

<sup>23</sup> La entrada y salida de personajes es una marca que se debe tener en cuenta en la estructuración de la comedia, como apunta Fausta Antonucci, 2007, p. 226-227.

se producen 14 entradas y salidas de personajes —incluyendo la salida inicial y la marcha final de acto—, que se suceden en un promedio de 45 versos, indicio de la gran agitación escénica que supone la constante variación del número de caracteres sobre la escena. Solo hay dos pasajes que superan los 100 versos sin ningún cambio: el primero, del v. 29 al 140 (= 112 v.), se corresponde con el primer diálogo entre Otavio y Licio; el segundo, del v. 317 al 420 (= 104 v.), entre Otavio, Aurelia y Licio. El resto de pasajes oscilan entre los 12 y los 72 v. El número de entradas y abandonos de personajes es idéntico, pues se producen 7 entradas y 7 salidas.

## Jornada II

El diálogo entre Otavio y Leotacio abre la segunda jornada con la presentación de un amigo que, sin embargo, se añadirá al cerco en el que se ve atrapada Aurelia. Ese primer diálogo se contrapone al diálogo final entre dama y criado, donde se manifiesta una segura salida a la situación de Aurelia. Durante toda la jornada, se producen 16 entradas o salidas de personajes de las tablas: 9 entradas y 7 abandonos. Es decir, en la jornada más extensa de la obra (795 v.) una alteración del número de personajes se produce cada 50 versos como media. En tres ocasiones, la salida de todos los personajes de escena propicia un vacío escénico. La única escena en la que no hay variación en el número de personajes sobre las tablas es la primera: son dos los caracteres que permanecen de principio a fin de la misma. En las demás, el número de personajes aumenta (en 2 ocasiones); aumenta para volver a decrecer (en 1); o disminuye (en 2). Dicha variación en el empleo de este recurso escénico otorga un dinamismo innegable a la jornada.

## Jornada III

La Jornada III se inicia con un monólogo de Licio en el que se propone castigar los deseos amorosos del tutor y de Leotacio. Este monólogo da paso al diálogo entre Licio y Aurelia, ambos satisfechos por todo lo sucedido. No es casual que las jornadas centrales concluyan con Aurelia y Licio. Ella representa la dama acosada, perseguida injustamente, y él, el «salvador de su honor» y ejecutor del castigo de los traidores: argumento central del nudo de la comedia de *El tutor*. En la jornada, se contabilizan un total de 18 entradas o salidas de personajes de las tablas: 10 entradas y 8 abandonos, lo que supone un cambio en el número de personajes cada 20 versos por término medio. Once de estas entradas y salidas ocurren en la escena II. A tenor de lo ya visto en las jornadas anteriores, no hay que insistir en la enorme teatralidad que confiere a dicha escena el permanente juego de entradas y salidas de los actores.

## Jornada IV

En la Jornada IV, la entrega de la carta de Licio a Otavio, a través de Astropo, abre las puertas al desenlace final de la pieza, con la inclusión del galán en la burla de Licio para escarnio del tutor y Leotacio<sup>24</sup>.

Como decíamos más arriba, es la jornada donde se acumula el mayor número de entradas y salidas de toda la pieza, dotando de una gran efectividad escénica la resolución del conflicto.

En conclusión, se puede afirmar que la mayoría de las escenas se inicia con la entrada de uno o varios personajes, que añaden un nuevo elemento al desarrollo de la intriga, precedida por la salida del/los personaje/s presente/s sobre las tablas en la escena anterior; es decir, por un vacío escénico, el cual está presente, como ya vimos, en la casi totalidad de los cambios escénicos. La Jornada II es la única que reúne dos cambios de escena que no vienen acompañados por un vacío escénico: en el primero, es Dorildo quien permanece sobre el escenario (III-IV); y en el segundo, Licio (IV-V). La unidad conceptual que reúne las cuatro últimas escenas de dicha jornada —«el bloque sevillano» (III-VI)—, acompañada de la continuidad temporal, se ve reforzada por la permanencia de los personajes sobre las tablas.

El cambio de secuencias viene estrechamente vinculado a la entrada de un nuevo personaje: es la figura que entra la que aporta un nuevo tema a la escena. En solo una ocasión, es el abandono del escenario por un personaje lo que provoca el cambio de secuencia (Jornada I, Escena I, 7ª Secuencia); en otras 2, el cambio de secuencia no viene determinado por la entrada o salida de ninguna figura (Jornada II, Escena II, 2ª Secuencia y Escena IV, 2ª Secuencia). El caso

<sup>24</sup> Según la adscripción del parlamento en *A* y *B*, la «Carta» que Licio envía a Otavio por medio de Astropo (v. 1840-1887) debía de ser leída fuera de escena por el propio Licio, a quien se le adjudica en dicha adscripción (v. 1840). Aunque en el v. 1838 Otavio expresa la voluntad de ver qué le escribe su criado, el contenido de la carta no figura en su boca: lo sugiere la presencia de la referida adscripción y lo confirma la adscripción del v. 1888 que, finalizada la carta, atribuye a Otavio los versos que la siguen (v. 1888-1895). En la *Comedia del príncipe tirano*, encontramos una situación semejante: el Príncipe envía un «papel» al Rey, su padre, con una petición a través de su Carcelero («Petición del Príncipe», v. 1377-1400). No obstante, a diferencia de lo que ocurre en *El tutor*, estos versos carecen de adscripción del parlamento: la orden del Rey a uno de sus súbditos deja fuera de duda a quién corresponde su lectura («Calcedio, leedlo luego presuroso, / veamos qué le mueve o qué es su intento», Reyes Peña, Ojeda Calvo, Raynaud, eds., 2008, v. 1371-1372; edición a la que también corresponden los versos anteriormente citados). Ello refuerza nuestra propuesta, pues, dado el protagonismo de Licio en la pieza, dicha lectura incrementaría su figura y subrayaría la eficacia dramática del mensaje.

de las microsecuencias, aunque más equilibrado, es el contrario: la marcha de un personaje es la que suele marcar el cambio de microsecuencia.

De lo dicho se deduce que la entrada / salida de personajes en *El tutor* es fundamental en la articulación de su estructura dramática.

## Espacio dramático

La comedia de *El tutor* se desarrolla en 5 espacios distintos, no todos ellos concretados con claridad por las didascalias implícitas, que se alternan a través de 10 cambios de espacio dramático. La pieza tiene lugar en dos ciudades: Sevilla, localidad en la que se ubica casi la totalidad de la obra, y Salamanca, donde transcurren 3 escenas. El cambio geográfico está presente en dos ocasiones en el paso de una jornada a otra: de la primera a la segunda, y de la tercera a la cuarta. En ambas nos trasladamos de Sevilla a Salamanca. El único ejemplo en el que el cambio de jornada no supone un cambio geográfico es el paso de la segunda a la tercera, en la que la acción permanece en Sevilla. En el interior de jornadas, también se produce el cambio geográfico, es el caso de las Jornadas II y IV, donde viajamos de Salamanca a Sevilla. En estas dos jornadas, con el cambio de actos, la acción se traslada a Salamanca y, en el interior de los mismos, regresa a Sevilla, el núcleo geográfico de la acción.

Estas ciudades separan a unos enamorados que, a pesar de los 5 meses transcurridos sin noticias el uno del otro, ven fortalecidos sus sentimientos. Salamanca es la ciudad universitaria, caracterizada por su entorno estudiantil mediante unas breves pinceladas, si bien a través de su aspecto más «lúdico» (v. 607 y s.). Sevilla es el lugar por excelencia de la acción. La distancia física acrecienta la tensión dramática a la que es sometida Aurelia por Dorildo, que aumentará ostensiblemente con la llegada de Leotacio. Aurelia se presenta no solo como la presa a conquistar, sino alejada, por la distancia espacial, de su amado, de su salvador natural. La llegada de Licio trastocará esta situación.

Los 5 espacios dramáticos identificados a través de las didascalias implícitas son: una calle en Sevilla, la calle a las puertas de la casa de Aurelia, una calle de Salamanca, la habitación de la casa de Dorildo, donde duermen Leotacio y Astropo, y la calle a las puertas de la casa del tutor. Solo uno de estos espacios es un interior, apareciendo de forma puntual en la Jornada III (escena II, microsecuencia 5); el resto de la pieza acontece en el exterior. Esta localización prominente en la calle o a las puertas de una casa es, sin duda, una convención heredada de la comedia latina.

Los cambios de espacio delimitan 9 de los 11 cambios de escena. Es exclusivamente en la segunda jornada, como apuntábamos arriba, donde nos encontramos, en dos ocasiones, cambios de escena sin que el espacio haya mutado. El primero de ellos se localiza entre las escenas I y II, una calle de Salamanca, en la que Otavio le expresa a Leotacio su dolor por la separación de Aurelia y en la que, tras la marcha de ambos, aparece Astropo, que se lamenta de su nueva vida como criado. Allí es donde lo encuentra su amo, quien le comunica su inmediato viaje a Sevilla. La continuidad espacial, junto a la continuidad temporal, resalta una unidad «temática» en la que se nos presentan las dos caras de Leotacio: el amigo solícito que esconde al amigo traidor, que no duda en pretender a la dama de su compañero de estudios. El segundo se sucede entre las escenas IV y V, ubicadas en una calle de Sevilla, donde llega Licio, que finge estar dispuesto a ayudar a Dorildo a conquistar a la dama de Otavio (IV) y donde aparece Leotacio, que también solicita la ayuda del astuto criado (V). Una vez más, la unidad espacial, junto a la continuidad temporal, viene a encadenar estas dos escenas como dos eslabones que jalonan el nudo principal de la trama. La escena final de esta jornada, a las puertas de la casa de Aurelia, donde la dama conoce y acepta los planes de «venganza» propuestos por Licio, supone la conclusión de esta secuencia de escenas, iniciada con el rechazo de Dorildo por Aurelia (III) —también a las puertas de la casa de la dama— y unidas todas ellas por una continuidad temporal. Entre la llegada de Licio a Sevilla y esta conversación con la dama de Otavio transcurren dos horas (v. 1305).

Si en estos dos casos nos encontramos con un cambio de escena que no conlleva un cambio de espacio, también existen dos casos en los que el cambio de lugar no supone un cambio de escena. El primero de ellos se localiza en la única escena de la Jornada I donde, desde una calle de Sevilla no concretada, es probable que Licio se trasladara hasta la puerta de la casa de Aurelia, por donde saldría la dama y donde transcurriría el resto del acto. El segundo, sin duda el de mayor complejidad escénica de la obra, sucede en la escena II de la tercera jornada. La escena se inicia presumiblemente a las puertas de la casa de Aurelia, que espera impaciente la llegada de Licio. Éste le indica que se marche a su casa (v. 1610-1611), desde donde podrá observar la burla planeada. En cuatro versos (1616-1619), Licio, disfrazado de diablo, se acerca a la «sala» en casa de Dorildo donde duermen Leotacio y Astropo. De allí, aterrados por la visión demoníaca y el fuego que presumen sentir, saldrían los burlados a la calle —a las puertas de la casa del tutor— donde los detendrían Dorildo y Licio, y donde los observaría Aurelia desde la ventana de su casa. Poco antes de concluir la escena, Aurelia se volverá a reunir con Licio para celebrar el buen desarrollo de la burla; y todo ello en el transcurso de poco más de una hora (tiempo representado). Este múltiple diseño espacial tendría, sin embargo, una clara realización sobre el espacio del corral sevillano donde el mismo Juan de la Cueva afirma que tuvo lugar su representación: la «güerta de Doña Elvira». El primero de los espacios tendría lugar sobre el tablado, donde se darían cita Aurelia y Licio. La habitación de Leotacio y Astropo posiblemente

se representaría al descorrerse alguna de las cortinas de la fachada del teatro, donde ambos podrían ser visualizados durmiendo<sup>25</sup>. Cuando los personajes abandonaran dicho lugar, saliendo al tablado, éste se convertiría de nuevo en un exterior al que se incorporarían Dorildo y Licio. Todo ello, mientras Aurelia observaría la escena desde una ventana en el primer corredor<sup>26</sup>. Otra posibilidad sería que esta escena interior se desarrollara fuera de la vista del público y que Aurelia contemplara desde la puerta de su casa lo sucedido en la calle. Sin embargo, estimamos más probable y teatral la primera de las posibilidades por permitirlo las didascalias implícitas y la acción, así como el desarrollo del lugar escénico a estas alturas del Quinientos.

El espacio dramático, pues, es utilizado por Juan de la Cueva en la *Comedia del tutor* como un elemento significativo para la delimitación de las distintas escenas dramáticas, pero no el fundamental, ya que en dos casos se produce ese cambio de escena sin que exista un cambio de espacio y, en otros dos, la mutación de lugar no supone un cambio de escena. El espacio, por lo tanto, está sometido a la supremacía de la acción teatral.

## Tiempo

Desde el inicio de la comedia, cuando Otavio se despide de Aurelia para marcharse a Salamanca, hasta su regreso al final de la misma para participar en la última burla de Licio transcurren unos 6 meses. Las indicaciones temporales presentes en la obra en boca de los personajes son en algunos casos muy precisas; en otros, sin embargo, más ambiguas. Licio y Aurelia, casi exclusivamente, son los personajes encargados de señalar ese paso del tiempo, ambos en estrecha relación con el desarrollo de la intriga. Sólo Dorildo en la Jornada III (v. 1696) constata el hecho de que es medianoche, marcando el paso del tiempo desde que Aurelia al inicio de la escena afirmara que eran las 11 de la noche (v. 1573).

El paso del tiempo marca el cambio de jornadas en tres ocasiones: cinco meses separan el acto primero del segundo; sobre el tiempo transcurrido entre la segunda y tercera jornadas carecemos de datos concretos, pero no debe haber pasado demasiado, puesto que en la tercera

---

<sup>25</sup> Un empleo similar de esta técnica aparece ya en la *Comedia del príncipe tirano* (v. 1529 y s.; 1850 y s.), en Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud, eds., 2008.

<sup>26</sup> La utilización de la ventana está presente en otras obras de Juan de la Cueva como la *Comedia del Infamador* (Cueva, *Comedias y tragedias*, vol. II, p. 439), la *Tragedia de los siete infantes de Lara* (ibidem, vol. I, p. 149-150) o la *Tragedia del príncipe tirano* (v. 1434 y s., en Reyes Peña, Ojeda Calvo y Raynaud, eds., 2008).

Licio refiere a Leotacio y Dorildo la reacción de Aurelia ante las dádivas ofrecidas por cada uno, como acordaron en la segunda; y de la tercera a la última jornada se suceden 6 días. El tiempo también transcurre en el interior de las jornadas en cuatro ocasiones: entre las escenas II y III de la Jornada II pasan 5 días; entre la primera y segunda escenas de la Jornada III, 10 días; y en la Jornada IV, entre la primera y segunda escenas, 5 días. La tercera y última escena de esta jornada acontece la noche del mismo día en que se desarrolla la segunda.

El predominio del día es absoluto. La noche se hace presente en dos escenas (Jornada III, escena II; Jornada IV, escena III), en las que se representa la burla y el castigo de los desleales pretendientes de Aurelia. La nocturnidad se asocia a la risa, al disfraz, al engaño y al escarnio de los culpables.

En todos los casos, el cambio de lugar geográfico —de Salamanca a Sevilla o de Sevilla a Salamanca— viene marcado por un paso temporal que va desde los 5 meses hasta los 5 días, en dos ocasiones, o 6 días. En este empleo, el lapso temporal se asocia psicológicamente al cambio geográfico. El paso del tiempo en los cambios de lugar dentro de una misma ciudad parecen ser más cortos: el tiempo que Licio tarda en llegar desde la calle a las puertas de la casa de Aurelia (Jornada II) o las horas transcurridas entre el día y la noche de las dos últimas escenas con las que se cierra la obra. Los 10 días que transcurren entre las dos escenas de la Jornada III, donde nos trasladamos de nuevo desde la calle de Sevilla a las puertas de la casa de Aurelia, tienen la finalidad de incidir en la tensión de la intriga y propiciar la risa del espectador: es el tiempo que lleva Leotacio como huésped en casa de Dorildo, pretendiendo conquistar a Aurelia.

## Análisis métrico

Las formas métricas empleadas por Juan de la Cueva en *El tutor* son cuatro, como usa, por ejemplo, en la comedia y tragedia de *El príncipe tirano*: estancias, tercetos, octavas y redondillas. El uso predominante en la comedia que estudiamos es, sin duda, el de la redondilla. Los cambios son solo ocho y están siempre situados en la misma posición, pues Cueva empieza cada jornada con un metro italiano y sigue con el octosílabo. Según señaló Edwin Morby<sup>27</sup>, esto es habitual en la obra dramática del escritor sevillano, pues se puede considerar el verso italiano como el más idóneo para llamar la atención del público cada vez que comienza un acto, por ser un tipo de

<sup>27</sup> Morby, 1940, p. 214.



verso «más impresionante» y, como hemos comentado, sirve de marca formal para señalar la división de jornada<sup>28</sup>. Todo ello se aprecia bien en el siguiente esquema métrico:

<i>Comedia del tutor</i>	Estrofas	Versos	Núm.Ver.	Estancias	Redondillas	Tercetos	Octavas
Jornada I (1-588 = 588 v.)	Estancias de 14 v.	1-28	28	28			
	Redondillas	29-588	560		560		
Jornada II (589-1383 = 795 v.)	Tercetos	589-655	67			67	
	Redondillas	656-1383	728		728		
Jornada III (1384-1751 = 368 v.)	Octavas reales	1384-1399	16				16
	Redondillas	1400-1751	352		352		
Jornada IV (1752-2399 = 648 v.)	Octavas reales	1752-1839	88				88
	Redondillas	1840-2399	560		560		
<b>Total versos/forma</b>			2399	28	2200	67	104
<b>% versos/forma</b>				1,2%	91,7%	2,8%	4,3%

La primera jornada se abre con una escena donde Otavio, el galán protagonista, canta el amor de Aurelia en 28 versos, repartidos en dos estancias de 14. Aquí sirve, pues, para el soliloquio lírico. Cuando aparece su criado Licio, hay un cambio de metro, ya que para el diálogo que se entabla entre los dos se usará la redondilla. Este metro se mantendrá toda la jornada.

La segunda jornada empieza con tercetos encadenados y abarca 67 versos que ocupan una escena protagonizada por Otavio y Leotacio, donde los dos dialogan sobre sus preocupaciones amorosas. En opinión de Morby<sup>29</sup>, tanto el terceto como la estancia los usa Cueva en sus piezas dramáticas para el monólogo o para el diálogo, como en este caso.

La tercera jornada se inicia con un monólogo del criado Licio que cuenta en dos octavas las burlas que está tramando; es decir, su uso es narrativo, ya sea para alto o bajo asunto, como Cueva recuerda en su *Exemplar* (v. 1206-1208), aunque en referencia concreta a la comedia sea para «largas narraciones» (v. 1210). Recuerda al monólogo en prosa de comedias italianas como *La Calandria* del Bibbiena, donde el criado Fessenio al comienzo del acto tercero explica a los espectadores la burla que va a realizar al viejo Calandro.

<sup>28</sup> Recuérdese que en las tablas españolas se pasa de la monometría a la polimetría, con un período de transición (1575-1587), en el que se produjo una verdadera revolución en la versificación teatral y en el que se privilegió sobre todo el uso de los metros italianos frente a los españoles (Morley, 1925, p. 519).

<sup>29</sup> Morby, 1940, p. 215.

La octava es también el metro que inaugura la cuarta jornada. Éste es el caso de más larga extensión de un metro italiano en *El tutor*, 88 versos. Su uso parece un tanto diferente a los anteriores, pues en las tres jornadas precedentes cada forma italiana se correspondía con una sola microsecuencia. Sin embargo, ahora se corresponde con diez, que se podrían agrupar en tres situaciones dramáticas distintas:

- a) Monólogo narrativo de Astropo, quien cuenta su venida a Salamanca y que Licio le ha dado una carta para Otavio (v. 1752-1775: tres octavas [microsecuencia 1]).
- b) Diálogo entre Astropo y Otavio, con dos partes: comentarios de Astropo a los lamentos de Otavio, sin que éste los oiga (v. 1776-1815: cinco octavas [microsecuencias 2-6]); diálogo entre Astropo y Otavio, con la entrega de la carta (v. 1816-1829: una octava y los seis primeros versos de la siguiente [microsecuencias 7-9]).
- c) Monólogo reflexivo de Otavio mientras abre la carta (v. 1830-1839: una octava y los dos últimos versos de la anterior [microsecuencia 10]).
- A estas tres situaciones dramáticas, les sigue la lectura de la carta (fuera Licio o el mismo Otavio quien la leyera) a lo largo de 12 redondillas, seguidas de otras dos, donde Otavio expresa su resolución de ir a Sevilla (Secuencia 2ª: v. 1840-1895). De tal modo que podemos ver cómo en este caso Cueva ha elegido marcar con el cambio métrico la inflexión en el desarrollo de la acción, pues hay dos momentos para Otavio: antes y después de conocer el contenido de la carta y, por tanto, el conflicto amoroso situado en Sevilla.

## Conclusiones

A raíz del análisis dramático realizado, podemos concluir que Juan de la Cueva confiere a cada una de las jornadas de *El tutor* una construcción estructural acorde a la situación dramática, potenciando sus conflictos y la dinámica de la acción. La Jornada I se caracteriza por ofrecernos la presentación del conflicto teatral a través de una única escena, mientras que la segunda completa la presentación del conflicto y desarrolla el nudo de la trama mediante el mayor número de escenas por jornada de la obra, la mitad de las existentes. La tercera jornada, la más breve en el número de versos, representa la burla cómica de Licio sobre Leotacio y Astropo. Su bajo número de escenas, secuencias y microsecuencias, no lo es tanto en relación a su extensión, y se ve compensado por su complejidad escénica y por la hilaridad burlesca de Licio disfrazado de demonio y la reacción de sus «víctimas». La Jornada IV es la que reúne el mayor número de secuencias y microsecuencias. Es lógico, debido a que cambios formales y juegos dramáticos y textuales abundan, junto a una variedad de temas, que culminan en la resolución de la pieza. De las tres escenas que fraccionan la jornada, las dos primeras son previas a la burla final, y la última

—cuya extensión es superior a las dos anteriores, al igual que su complejidad teatral— representa la burla de Licio y termina con el desenmascaramiento de los traidores.

El elemento caracterizador que delimita los cambios de escena según nuestro análisis es la entrada y/o salida de uno o varios personajes que añaden un nuevo núcleo de acción a la trama general de la pieza.

La comedia está construida, en gran medida, a través de los diálogos entre dos personajes. Cueva parece respetar en este sentido a los clasicistas, cuando aluden al número de personas que deben hablar sobre las tablas. El Pinciano, al tratar el concepto de escena clásica —siguiendo muy de cerca a Scaligero—, indica:

[...] escenas, las cuales son vnas acciones breues, a do, entrados vnos, salen otros, y algunas vezes queda alguno de la escena passada y da principio a la venidera; en las cuales se deue considerar que no conuiene salgan más de tres personas, y, si saliere[n] más, que estén callando las demás fuera de tres, porque entre tres puede auer razonamiento conueniente, y, en passando deste número, se confunde de manera que se dexa entender mal la fábula [...]<sup>30</sup>

La acumulación de personajes sobre la escena es el medio recurrente que utiliza el dramaturgo para subrayar el clímax dramático de las distintas jornadas. Una vez alcanzado el mismo, se origina un vacío progresivo del escenario. Así ocurre en tres de las cuatro jornadas: en la primera, la entrada del Bobo, provoca la inevitable marcha de Otavio y su despedida de Aurelia; en la tercera, la irrupción de Licio ante los gritos de los aterrados Leotacio y Astropo pone fin a la burla ejecutada por el criado; y en la cuarta, a partir de la intervención de Justicia y Mozo, asistimos a la incorporación progresiva de personajes, culminada con la salida de Aurelia, que provoca la resolución del conflicto de la pieza. Solo la segunda jornada es ajena a este recurso, puesto que, como ya vimos, en ella se acude a la interrupción y acumulación de nuevas situaciones como forma de alcanzar la tensión dramática.

A todo estos elementos estructurales hay que añadir la efectividad cómica y espectacular de los disfraces, el de demonio de Licio y el travestismo de Otavio y Licio al final de la pieza; la gestualidad de los actores; la efectividad del enredo; el lenguaje directo y sencillo; y el dibujo claramente trazado de los distintos personajes, en especial el del criado Licio, personaje que acumula el mayor número de presencias textuales de la comedia. Todo ello ratifica la afirmación de Caso González —ya citada— cuando considera *El tutor* como una de las comedias más interesantes de Juan de la Cueva, si no la mejor. A través de nuestro análisis, creemos que ha

---

<sup>30</sup> López Pinciano, *Philosophia antiqua poetica*, vol. II, p. 377-378.

quedado de manifiesto la teatralidad de esta comedia y el dominio de los recursos dramáticos por su autor, que hacen de ella una obra de gran interés para cualquier director actual y para los espectadores contemporáneos.

## Referencias bibliográficas

- ALVAR, Manuel y POTTIER, Bernard, *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos, 1993, 2ª reimpr.
- ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 207-231.
- , ed., *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI», en *La Comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, diciembre 1991-junio 1992*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995a, p. 131-144.
- , «Pedro Saldaña, Diego de Vera y el corral de "Las Atarazanas" de Sevilla», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, ed. Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1995b, p. 63-69.
- CANAVAGGIO, Jean, «Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva», *Edad de Oro*, XVI, 1997, p. 99-108.
- CASO GONZÁLEZ, José M., «La muerte del Rey don Sancho y sus fuentes tradicionales», *Archivum*, XV, 1965, p. 126-141.
- , «Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva», *Archivum*, 19, 1969, p. 127-147.
- CEBRIÁN, José, *Estudios sobre Juan de la Cueva. «No tengo duda qu'estrañéis mi nombre»*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.
- CUEVA, Juan de la, *Comedias y tragedias de...*, ed. Francisco A. de Icaza, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917, 2 vol.
- , *Exemplar poético*, ed. José María Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986.

- GIULIANI, Luigi, ed., Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, Zaragoza/Huesca/Teruel, Prensas Universitarias de Zaragoza-Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón/Instituto de Estudios Altoaragoneses/Instituto de Estudios Turolenses, 2009.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973 (segunda versión de *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961).
- , *Historia del teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar (Historia de la Literatura Española, 15), 1994.
- LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia antiqua poetica*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, reimpr., 3 vol.
- MATAS CABALLERO, Juan, ed., Juan de la Cueva, *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. El degollado*, León, Universidad de León, 1997.
- MÉRIMÉE, Henri, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse/Paris, Édouard Privat/Auguste Picard, 1913.
- MORBY, Edwin S., «Notes on Juan de la Cueva: Versification and Dramatic Theory», *Hispanic Review*, 8, 3, 1940, p. 213-218.
- MORLEY, S., Griswold, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, 3 vol., vol. I, p. 505-531.
- OLEZA, Juan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatros y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, coord. Manuel V. Diago, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p. 9-42, (1ª ed. 1981).
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Un eslabón más en la cadena conducente a la figura del donaire: el criado Licio en *El tutor* de Juan de la Cueva», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 77-107.
- , BOLAÑOS DONOSO, Piedad, MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, OJEDA CALVO, María del Valle, RAYNAUD MONTERO, José Antonio, SERRANO AGULLÓ, Antonio y TORÁN MARÍN, Rafael, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura (Centro Andaluz de Teatro y Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía), 2004.
- , BOLAÑOS DONOSO, Piedad, MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, OJEDA CALVO, María del Valle, RAYNAUD MONTERO, José Antonio y SERRANO AGULLÓ, Antonio, *Cuaderno de*

- teatro andaluz del siglo XVII*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura (Centro Andaluz de Teatro y Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía), 2006.
- , OJEDA CALVO, María del Valle, RAYNAUD MONTERO, José Antonio, eds., Juan de la Cueva, *El príncipe tirano. Comedia y Tragedia*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura (Centro Andaluz de Teatro y Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía), 2008.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984, 2 vol.
- TESTAVERDE, Anna Maria, ed., *I canovacci della commedia dell'arte*, Torino, Einaudi, 2007.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Obra Completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner (Biblioteca Castro) 1994.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, p. 177-194.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche/Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.
- , SERRALTA, Frédéric, HUERTA CALVO, Javier y DíEZ BORQUE, José María, «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España, I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984, p. 474-706.

## Apéndices

Apéndice I, Esquemas de segmentación por jornadas:

<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04ReyOjeRay1.pdf>

Apéndice II, Tablas de análisis estructural y producción dramática:

<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04ReyOjeRay2.pdf>

Apéndice III, Edición de la *Comedia del tutor*:

<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04ReyOjeRay3.pdf>