

ASPECTOS MITOLOGICOS EN LA OBRA DE JUAN DE LA CUEVA

Humberto Antonio Maldonado Macías / Facultad de Filosofía y Letras

A menudo solemos enfrentarnos con la idea de un desarrollo armónico de la mitología legada a la posteridad por la antigüedad clásica y, principalmente, cuando nuestro interés nos permite atisbar con cierta curiosidad en algunas de las conclusiones generales sobre la forma en que, muchos de nuestros escritores a través de la historia literaria de España, han reelaborado e interpretado nuevamente los grandes temas o asuntos poéticos incorporados a nuestra tradición por el Renacimiento.

El teatro peninsular del siglo XVI toma comúnmente de la mitología aquellos elementos fundamentales que, creados de antemano, se prestan admirablemente para ser fijados o transformados, empleando muchas veces a los dioses como símbolos para representar en ellos algún significado en especial; este sentido alegórico se alcanza, indudablemente, porque la mitología se encuentra más cerca de la imaginación que de la razón.¹ De esta manera, al pasar a las letras españolas, las fábulas o leyendas grecolatinas logran mantenerse en sus aspectos comunes, aunque, cuando dicho mito llega a lo popular en un momento en que se toma muy poco en serio al Olimpo y a sus moradores, se presta a la deformación caricaturesca que raya, generalmente, en la burla o en la sátira; sin embargo, algunos autores afirman que ese teatro es un intento fallido dentro de la dramática española, pero, atendiendo a sus diferentes manifestaciones, encontramos dentro de él piezas tan importantes como la *Nise lastimosa* de fray Jerónimo Bermúdez; la *Tragedia de la muerte de Ajax*, *Talamon sobre las armas de Aquiles*, *Los siete infantes de Lara* y *El infamador*, de Juan de la Cueva; así como también *La Numancia*, de Miguel de Cervantes Saavedra. En esta forma alcanza, indiscutiblemente, una posición casi tan destacada como la que posee el mismo género en países como Italia, Francia e Inglaterra.

Entre los dramaturgos que caracterizan el teatro renacentista peninsular, Juan de la Cueva ocupa un lugar más o menos privilegiado, ya que, hasta hace pocos años, se le había considerado como el principal representante del arte dramático de la centuria decimosexta, sobresaliendo entre las figuras igualmente brillantes de Torres Naharro, Gil Vicente, Timoneda y Lope de Rueda, respaldado más que nada con el mérito extraordinario de innovador por ser el primero en utilizar la historia de España para fines puramente dramáticos y por haber introducido el *Romancero* a la escena nacional.

¹ Howard Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, p. 182, sostiene esta opinión y además afirma que "la transición del mito a la poesía se efectúa, generalmente, a través de la alegoría", encontrándonos algunas ocasiones en presencia de lo metafórico, en que "lo numenal cede el sitio a lo poético".

Las reminiscencias clásicas trascienden en su obra fundadas en una serie de lecturas que, seguramente, llegan hasta el autor a partir de la reimpresión de numerosas ediciones o del contacto directo con los originales latinos; tanto en sus romances mitológicos como en sus comedias de asunto netamente hispánico, Cueva emplea un conjunto de recursos simbólicos que revelan su afición por Ovidio y Virgilio, llegando incluso a realizar verdaderas paráfrasis de algunas de sus obras.

El infamador —atendiendo a muchos de sus aspectos fundamentales— es una pieza que encierra un mensaje ejemplar, pero, tal consideración se desvanece ante las palabras de Schajowicz,² el cual arguye que “una tal interpretación jurídica de la relación entre el hombre y la divinidad contrasta notablemente con el espíritu del mythos griego que se refleja en los poemas homéricos y —metamorfoseado— en la tragedia de Esquilo y de Sófocles”, por lo que podemos llegar a la conclusión de que la tendencia moralizante que pudiéramos encontrar en esta obra, le es ajena, absolutamente, al mythos auténtico; de esta manera, lejos de ser considerada como alegórico-didáctica, es mucho más aceptable el concepto que de ella tiene Icaza,³ quien, sin mayores complicaciones, la califica simplemente como una “farsa mitológica sin época ni ambiente nacional”.

Leucino, el personaje principal, siendo nada más que un difamador, hace alarde de todas sus riquezas y se vanagloria de su posición, favorable casi en todos aspectos, *adivinando* en cierta forma la protección que le dispensa Venus; su actitud está condicionada por la postura que adopta la diosa y el curso de su existencia llega a depender de esta ayuda divina que, incluso, le hace olvidar peligrosamente los riesgos que entraña en sí, sobre todo cuando le acarrea la enemistad de otras divinidades que, como Diana, tienden a ser mucho más poderosas y eficaces que su propia benefactora. Aunque el hecho de ser inmensamente rico es determinante para que Leucino se sienta seguro, son los favores recibidos de Venus los que logran convencerlo de que, en cualquier instante, la razón y la verdad están de su parte, por lo que puede atraerse la privanza de las mujeres como no lo lograría ni aun con el poder de su dinero.

Tercilio, paje de Leucino, en tanto, adopta sin menores preámbulos el papel de su conciencia; si su amo no es capaz de salir por sí mismo de su error, él inmediatamente hará hasta lo imposible por conducirlo a la luz y, ante el inevitable engaño del joven, sólo una súplica a Dios puede hacerlo desistir de su empeño por seducir a Eliodora que, por otra parte, como protegida de Diana, tendrá exactamente su misma capacidad para rechazarlo.

Así, el hombre se convierte en el campo de batalla de las fuerzas antagónicas representadas por ambas diosas y, aunque trate de aparentar una gran fortaleza, alcanza únicamente a revelar su incapacidad para autodeterminarse como ser humano que es, dejándose llevar por la inseguridad que lo hace desconfiar de sus propios medios para liberarse de esta posición contradictoria; e, inclusive, llega un momento en que desaparecen las relaciones que dioses y hombres pudieran tener a través de sus preguntas, necesidades, aspiraciones, sueños y deseos, ignorándose el alcance del papel que habrían de desempeñar en lo sucesivo, hundidos casi siempre en un divertimento asombroso: quien juega bien, se salva; pero, quien juega mal, se pierde. Eliodora, si se arriesga demasiado en dicho juego, corre el peligro de ser burlada finalmente por el infamador; en cambio, si sabe encauzar la jugada por el camino correcto, debe salir forzosamente victoriosa en el desenlace de la obra.

²Ludwig Schajowicz, *Mito y existencia*, p. 182.

³Francisco A. de Icaza, *Juan de la Cueva*, Madrid, 1965, p. XLV.

Tanto uno como otro necesitan contar, por esto, con un apoyo al cual puedan ver y tocar: alguien que tenga su propia naturaleza y que pueda considerarse diestro en estas lides; ambos lo hallan sin ir muy lejos. Teodora, la alcahueta, a la que Leucino llama "madre" al igual que Calixto cuando se dirige a Celestina, no vacila en utilizar todos los medios a su alcance para convencer a la joven, con sus "continuos recaudos", del amor contenido en el alma de su perseguidor; y Felicina, en tanto, como criada fiel y sincera de Eliodora, logra sacar a ésta de la melancolía que la embarga y la persuade para que, juntas, caminen por la "vega deleitosa" del Betis. Ellas dos comprenden la situación desfavorable de sus señores desde el principio y están dispuestas a auxiliarlos en una forma completamente distinta al método empleado por las diosas, sólo que, en realidad, tanto una como otra sirven a sus propias *satisfacciones*, pues los intereses que pretenden defender son un simple pretexto para respaldar su intervención en el transcurso de la pieza.

El mito de Orfeo mantiene a lo largo de esta farsa algunas constantes temáticas más o menos modificadas, tales como la fidelidad, la curiosidad, la desgracia y la intervención de los agüeros en la parte en que las alcahuetas hacen un conjuro, sacando de él prósperos augurios para completar felizmente su negocio.

En la segunda jornada, la escena IX gira particularmente en torno de este asunto; los agüeros, siguiendo la tradición latina, aparecen en el canto o vuelo de las aves y en el surgimiento imprevisto de alguna corneja, pero, en *El infamador*, aunque siguen el modelo clásico, es curioso observar la ambivalencia que presentan cuando, profundamente conmovidas, las dos viejas ven en ellos tanto signos adversos como favorables. Terecinda no puede dar crédito a la respuesta que el averno muestra ante sus ojos, pues está segura de su capacidad y de su deseo porque resulten propicios a su señor; pero Teodora la tranquiliza diciéndole que, junto a la señal de la muerte que a la sazón habían descubierto, se les demuestra también una corona, por lo que ambas, regocijándose sobremanera, comunican a Leucino su buena fortuna y su victoria futura, haciendo caso omiso de los malos presagios. El, complacido, se olvida por completo de todo aquello que pudiera presentarse en su contra, tal y como ellas, y sólo piensa en los signos de prosperidad que, al final de la obra, resurgen siniestros y contrarios completamente a la intención que los llevó a consultarlos, cuando Diana le hace ostensible su error.

Esto puede explicarse si pensamos que Cueva se propuso desprestigiar originalmente este tópico en la escena nacional, tratando de hacerlo desaparecer del panorama tenebroso que la magia y la superstición pudieron haber implantado en gran parte de la producción de la época; o bien, simplemente, subrayar la presencia de agüeros favorables o adversos, dados los temores y esperanzas de quien trata de desenmascarar con ellos la buena o la mala fortuna.

Como los autores de los libros de caballerías, Juan de la Cueva adopta inconscientemente la postura del sortílego, ya que, en cualquier instante, puede disponer de una serie de motivos ultraterrenos, obedientes siempre a sus hechicerías; Teodora y Terecinda, por decirlo así, son los instrumentos de que se vale el escritor para invocar airadamente a los espíritus infernales y lograr que los resultados del conjuro vayan de acuerdo a los intereses de aquellos personajes a quienes se pretende proteger.

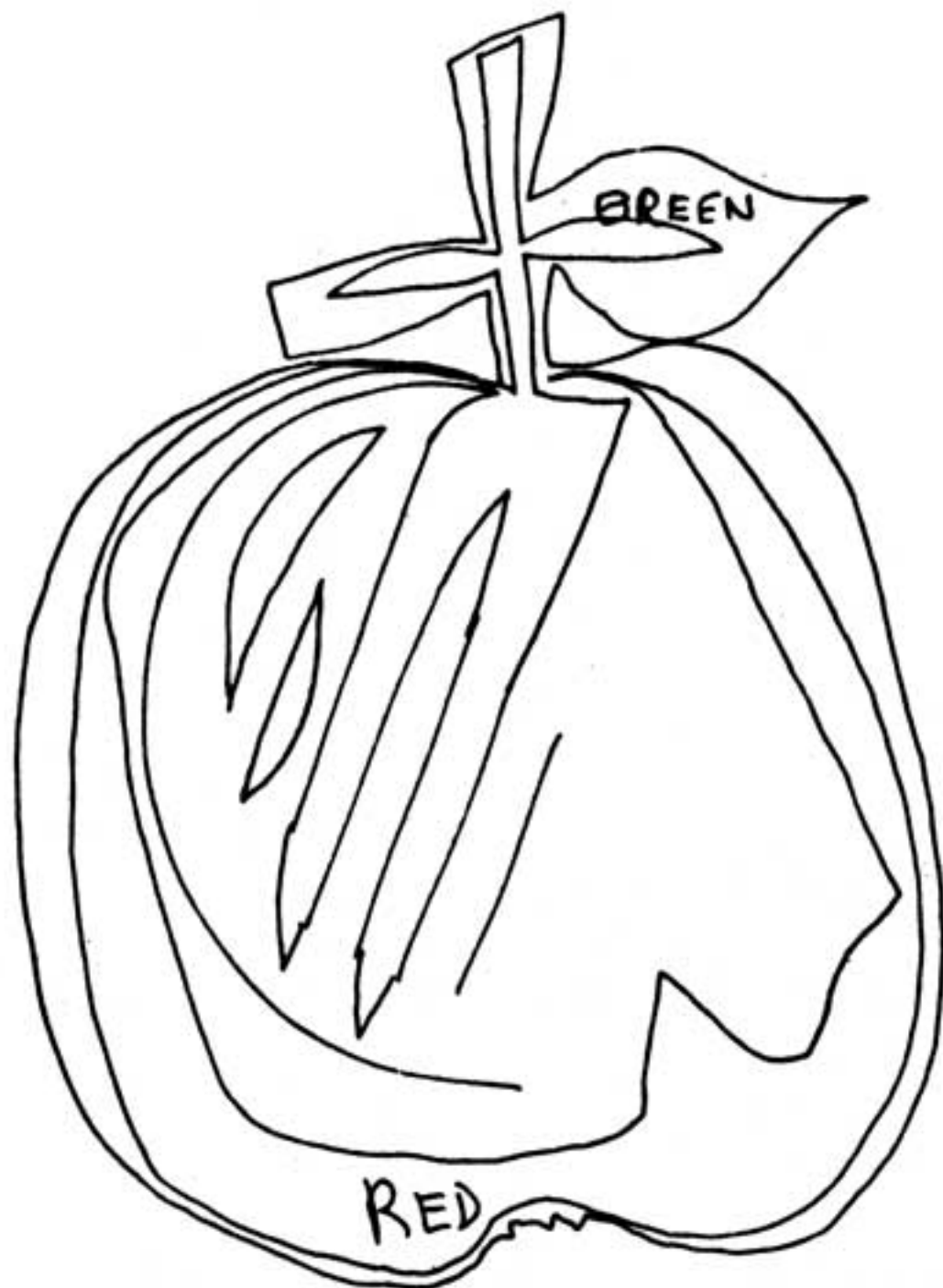
El problema ético sobre el que descansa la idea principal de la obra comienza a vislumbrarse cuando, acompañado por sus sirvientes y respaldado por Venus, su fiel benefactora, Leucino intenta forzar a Eliodora, siendo ésta salvada acertadamente por Némesis, diosa de las venganzas; Ortelio y Farandón, mezcla de criados y rufianes y perfectamente delimitados por sus carac-

teres disímbolos (documentados en *La Celestina*, de Fernando de Rojas, al igual que numerosos personajes de la época), siendo los que tienen en contacto a Leucino con la vieja Teodora, siempre saben en dónde localizar a las alcahuetas porque, de hecho, hacen su vida en medio de ellas, dispuestos a secundarlas en casi todos sus actos.

Venus, profundamente contrariada por el cariz que tomaban los acontecimientos, decide recurrir al Dios del Sueño para que, por medio de Morfeo, su fiel ministro, sea adormecida Felicina para adoptar su figura y tratar de convencer a la joven del amor de su protegido. Así, los dioses tienen la facultad de unirse en contra del ser humano, puesto que basta únicamente una súplica para que, el Dios del Sueño, acceda con desenfado a la petición.

El hombre vuelve a presentarse ante nosotros como la única víctima en estos vaivenes y, aunque somos sabedores de que, desde el periodo más primitivo de la historia de la humanidad, los mitos —generalmente religiosos— son depositados en algunos relatos o fábulas de los hechos de dioses encarnados en forma humana o de hombres que alcanzan, superando la condición de simples magos o conjuradores, la reputación de constituir una encarnación divina, no podemos dejar de avizorar la impostura a que se ve reducido el hombre en la mayor parte de ellos.

Al parecer, Cueva tiene muy presente la idea inquietante del destino sobre los actos de los hombres y los dioses; si desde esos relatos su presencia surge misteriosa por encima de todo poder, configurándose la imagen del Dios Único y Todopoderoso, en la obra de este dramaturgo español, aparece no nada más como una pauta que marca un camino a seguir, sino como la condición que hace al ser humano responsable de su vida, acuñando su propio carácter. No es absurdo, por tanto, pensar que *El infamador* encierra una problemática singular: Leucino sabe hasta cierto punto que está obrando mal, pero una fuerza extraña lo hace mantener ese comportamiento a pesar de todo, incapaciándolo para salvarse de su propio destino, puesto que, a través del autor,



no puede adoptar una actitud contraria a la que éste le tiene designada, aunque a medida que avance el argumento de la obra sólo esté improvisando una serie de circunstancias, por demás inverosímiles, sumergido en la pesadilla que lo invade.

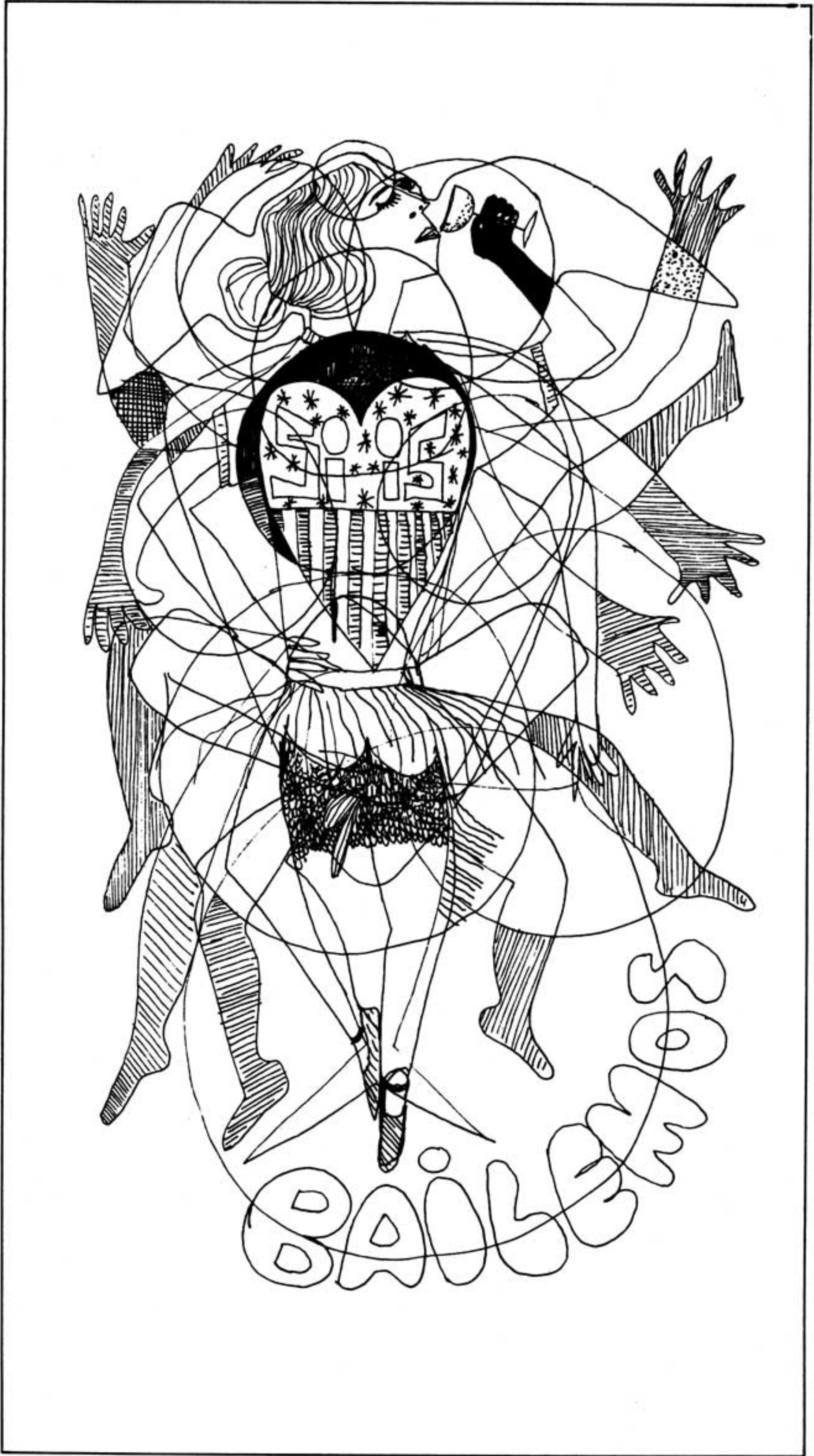
De esta forma, los contrastes entre los personajes se hacen cada vez más ostensibles, pues, mientras Eliodora es elevada hasta la propia postura de su favorecedora divina, obstinada en la fidelidad hacia sí misma que la obliga a rechazar por todos los medios a su pretendiente, Venus, por el contrario, al desdivinizarse en su lucha por satisfacer plenamente las intenciones de su protegido, se convierte peligrosamente en aquello que se destina al género humano, arriesgándose incluso a correr la misma suerte de aquél. Sólo el que sabe esperar, inspirándose en la doctrina estoica transmitida por Séneca, podrá salir vencedor en esta batalla; aquellos que se dejan llevar por sus pasiones, en cambio, siguen ineludiblemente el camino que los conducirá al fracaso.

Eliodora, como el personaje, está inspirada en la corriente implantada por el filósofo cordobés y no duda mucho en permanecer incólume ante las tentaciones carnales que, por medio de las dos alcahuetas, le son ofrecidas, tratando de burlar su ánimo incommovible; tanto las viejas como la propia Venus se transforman ante sus ojos en irritados monstruos, provistos con garras para magullar y arañar su aplomo, semejante al de los santos ermitaños del desierto que, hundidos en la soledad de su retiro, son asaltados por visiones terribles.

Por otra parte, la desgracia alcanza uno de sus puntos más elevados cuando, estando Leucino y sus criados en casa de Eliodora, ésta, defendiendo su honor, no vacila en dar muerte a Ortelio ante el descontento de sus dos compañeros; este hecho constituye la base de la infamación que el joven enamorado maquina, tratanto de encontrar la propia salvación. El está totalmente convencido de que todo lo que haga o diga es determinante para decidir su posición final en la obra y de que Eliodora es incapaz de poder desmentir sus palabras y sus acciones; ayudándose con su charlatanería, sólo habrán de escucharlo a él, puesto que, además, ante todo el mundo, resulta ser el único ofendido. Farandón, asimismo, cuando es llamado a atestiguar, no puede decir más que aquello que conviene a su amo; como criado suyo que es, su voluntad está supeditada al bienestar de aquél aun a costa de la condena de una inocente.

Diana sabe que la joven tiene de su parte la causa del bien y de la justicia, ya que, desde el momento en que alcanza su protección, transforma en bonancible su destino por desgarrador que parezca; con su ayuda, nada completamente lamentable puede ocurrirle.

Su intervención ante la justicia, reclamando la infamación hecha por Leucino, es decisiva para dejar perfectamente esclarecida la virginidad e inocencia de su protegida y, finalmente, la realidad hace notar a Venus, su adversaria, que estaba en un error; la victoria es dable sólo a aquella parte que posee verdaderamente la razón. Diana conoce —tanto como Júpiter en *El anfitrión*, de Plauto— que, aunque las dificultades alcancen un grado sumamente inquietante a medida que avanza la obra, aquello que se defiende desde un principio logra trascender, sabiendo también que el hombre, cuando convive con los dioses, únicamente está viviendo un mito con palabras, esto es, idealizando ciertos aspectos que, por lo común, suelen aparecer un poco ásperos en la realidad; pero, asimismo, conoce la necesidad de sacar de su ensimismamiento a Hircano y Carineo, los padres de la pareja, quienes se empeñan en considerar culpables a sus hijos, llegando inclusive a pedirle al juez que otorgara un castigo ejemplar a ambos.



Hircano, por su parte, viendo su honor en entredicho, determina la muerte de su hija, y no vacila en enviarle a la prisión algún bocado mortal con su sierva Felicina; inspirándose en algunos pasajes mitológicos,⁴ se convence de que, con su muerte, la maldad de Eliodora debe resultar menos deshonrosa. En su discurso, Hircano está consciente de su condición de hombre y de las obligaciones que ésta implica en los casos de honor.

El romance de Virginia y Apio Claudio, escrito también por Juan de la Cueva,⁵ nos demuestra, asimismo, cómo el honor, colocado más allá de todo sentimiento, puede determinar el desenlace de la tragedia; en dicha obra, su autor nos refiere cómo Apio Claudio se prenda de la belleza de Virginia y cómo, para hacer efectiva su pasión, no duda en utilizar cualquier medio con tal de que ella pudiera corresponder a su amor.

Virginio, padre de la joven, dándose cuenta del engaño cometido por Claudio, falso juez, decide defender a su hija aun a costa de la vida de ésta, puesto que, en casos como éste, es preferible la muerte a la pública deshonra. El honor es definitivo y puede acarrear, cuando se corre algún riesgo, la desgracia. La vida, con su brevedad, no puede compararse a la honra bajo ninguna circunstancia y, por eso mismo,⁶ Virginio sabe cuál es su deber ante la amenaza que implican las intenciones malsanas de Apio Claudio, quien, al final de cuentas, conocedor de su maldad, determina inmolarse en aras de la justicia divina.

Como los personajes centrales de *El infamador*, Virginia y Apio Claudio son víctimas de una justicia suprema, de un destino insustituible del que nadie puede escapar jamás; si, para conservar su figura cuasi-divinizada como seres dueños de una voluntad particularísima es preciso pasar antes por una serie de pruebas determinantes, incluso la de la muerte, los medios para lograrlo no importan —o casi no importan— mucho, pues, el fin para el que son encauzados, lo justifica plenamente. La fatalidad es el signo que hace descollar la vulnerabilidad de los hombres que, sumergidos en sus debilidades seculares, fincan en cierta forma su propia desgracia.

En *La tragedia de los siete infantes de Lara*, del mismo autor, Gonzalo Bustos, cuando Almanzor le presenta las ocho cabezas de los castellanos y reconoce en ellas a sus siete hijos y a su ayo, haciendo un gran esfuerzo, interroga la razón que lo obligó a actuar de aquella manera, logrando sólo preguntarse a sí mismo qué clase de ignorancia es la que lo hace interrogar a los muertos algo que no podrán nunca responderle; aunque le rebela la idea de aquella afrenta deshonrosa, no puede hacer nada en lo absoluto para vengarlos, pero está consciente también de que nada puede acobardarle, ni aun la muerte de sus hijos y, por lo mismo, para alivianar su situación, no duda mucho en pedirle al musulmán que, con ese mismo desenfado con el que había osado encararlo con las cabezas de los castellanos, aumentara a nueve su número, aceptando en cierto modo el hecho de que, en ocasiones, la justicia se ve menguada por las circunstancias o por la adversidad.

Cueva, apoyándose en determinadas reminiscencias clásicas y empleando un estilo erudito,⁶ transforma muchas de sus comedias de tema nacional en

⁴El padre de Eliodora, en su desesperación, recuerda con melancolía la imagen de Orcamo, el cual, viendo cómo Apolo ha robado la pureza a su hija, le quita la vida, sacrificándola a su honor; también menciona a Hipodamante, quién, viendo cómo Archeloo forzaba a su hija, le da muerte a ésta sin oír siquiera su llanto, defendiéndose, asimismo, de la deshonra.

⁵Francisco A. de Icaza, *op. cit.*, pp. XLII y sig., asegura que el asunto de *La muerte de Virginia* es tomado de Tito Livio y que, no teniendo antecedente teatral conocido, con mucho, es superior a cuanto se había escrito en el género hasta entonces.

⁶*Juan de la Cueva y el drama histórico*, de Bruce W. Wardropper, NRFH, Colegio de México, IX (1955), pp. 148-156.

obras profundamente humanísticas, engastándolas en el cosmopolitismo renacentista del siglo XVI; profundiza en la psique de sus personajes, enfrentándolos con situaciones y experiencias difícilmente intrascendentes, puesto que, si éstos se encuentran hundidos constantemente en una lucha entre sí, tratando de salir todos victoriosos, es natural que ninguno pueda reconocer que en la guerra no siempre vencen aquellos que dicen tener de su parte la razón.

La confianza en que Dios ha de otorgar seguramente el triunfo al que en verdad tenga la justicia de su parte, ocupa un lugar sumamente importante; pero nadie se detiene a pensar que ese Dios que presencia la batalla desde algún punto del paraíso, lamentablemente no puede escuchar a todos los que reclaman su ayuda. Forzosamente, por tanto, tiene que haber un vencido y un vencedor que, antes de enarbolar el estandarte de su rey, dispuestos a lanzarse al ataque, necesitan consultar ciertos presagios o agüeros para marchar con mayor seguridad a la lucha. De esta manera, las gentes de Almanzor pueden —conocedores de los buenos augurios— enfrentarse confiadamente a los siete Infantes de Lara, aunque éstos se defiendan denodadamente y traten de alcanzar la victoria, puesto que, al final de cuentas, son vencidos ante la pujanza de sus adversarios.

Igualmente, frente al poderío natural que caracteriza a Diana en *El infamador* —carente de subterfugios o engaños sobre todo—, quedan derrotados tanto Leucino como Venus, víctimas de la fatalidad que los persiguió desde el comienzo de la obra. Este signo de fatalismo que no ha de abandonar a los protagonistas de una tragedia tiene su origen, principalmente, porque griegos y romanos fundan su cosmogonía en la personificación alegórica de la naturaleza, negándole al hombre su individualidad, su “libre albedrío”, convirtiéndolo en una especie de máquina, dispuesto siempre a obedecer los impulsos de esa fuerza ajena que movía su derredor.

Por otro lado existe un aspecto importantísimo en la última parte de *El infamador* en que, el espíritu del Betis, río al cual intentan arrojar el cuerpo de Leucino, luego de ser condenado, suplica encarecidamente a Diana que no sea depositado en sus aguas el cuerpo de aquel traidor; este hecho tiene indudablemente su origen en algunos de los temas de decoración de las catacumbas y sarcófagos judíos de Roma, que, derivados de los motivos decorativos de las sinagogas palestínianas, se multiplican en los primeros siglos del cristianismo.⁷ En ellos se reconocen esculpidos tanto el armario para los rollos de la Ley y los menorahs o candeleros, como los genios angélicos o topográficos, seres inquietos o pacíficos que pueblan aún el aire para los israelitas ortodoxos.⁸

Betis, como buen genio topográfico, presencia de una manera activa el acontecimiento, al igual que en algunos frescos, romanos también, pueden advertirse, al genio del Mar Rojo cuando se representa el paso de los israelitas en su huida de Egipto y la personificación del río Jordán cuando se ilustra el bautismo de Jesús, a manos de Juan el Bautista; en el primer caso, Moisés toca con su cayado la superficie del agua y el Faraón, pasando sobre la silueta recostada del ente marino, se precipita en su carro al fondo del mar, mientras que, en el segundo, siendo bautizado el Mesías, las figuras del Espíritu Santo —en forma de paloma— y del Jordán, contemplan la escena.

Estos personajes, por decirlo así, constituyen una parte esencial en cada

⁷ *Arte cristiano primitivo, Summa Artis*, VII, de Pijoan, pp. 32-71.

⁸ Las familias judías se proveen con talismanes para repeler o acoger a estos seres fantásticos que, en ocasiones, de simples coadjutores del Altísimo pasan a ser entes atmosféricos peligrosos y casi demoníacos.

una de las pinturas, pues, a través de ellos, se trata de hacer descollar la importancia que tienen, tanto el lugar como la escenografía, en la representación de un cuadro determinado y, en el primer fresco, de hacer ostensible la voluntad divina que ayuda a su pueblo escogido para salir de ese país, dibujando hábilmente el espíritu del mar frente a los *genii loci* de Egipto y de la ciudad de donde parten los enemigos de los judíos.

De esta manera, Betis, al ver cómo se disponen a arrojar en sus "líquidas ondas" al difamador, increpa contrariado a la diosa, rogándole que fuese sacrificado de otra forma, a lo que Diana, cediendo casi gustosa, acepta que sea enterrado vivo y, así, el espíritu del río, agradecido por tal disposición, envía a sus ninfas para celebrar el triunfo de Eliodora; respecto a esta última parte de *El infamador*, haciendo resaltar en *El viaje de Sannio* —otro poema alegórico de Cueva al que algunos críticos consideran, ya laudatorio, ya satírico— el carácter paradisiaco de la "tierra submarina" en donde mora el genio topográfico del río, María Rosa Lida⁹ nos relata cómo el personaje principal es "coronado" solemnemente ante un coro de ninfas y devuelto después a la ribera, junto con su Virtud, pero colmado de riquezas por Betis —puesto que la acción de esta obra se sitúa también, como *El infamador*, en las inmediaciones de Sevilla—, revela el carácter mitológico que alcanza este episodio, documentándolo en el pasaje de Aristeo en las *Geórgicas* y en el de las nereidas en la *Iliada*. Por tanto, si el hombre que pretende visitar la morada del dios —cuya ornamentación convencional y la perpetua luz y templanza son características de la visión de trasmundo en cantos como éste del *Viaje de Sannio*— es lo suficientemente virtuoso y sus méritos propios respaldan por sí solos su viaje, el genio de la comarca submarina está dispuesto a aceptarlo en su reino ultramundano.

Pero si, por el contrario —como sucede al fin y al cabo con *El infamador*—, se trata simplemente de un mortal que se deja llevar por sus pasiones y su falta de cordura, su entrada al lugar —aunque sea dispuesta por alguna otra divinidad— es casi imposible, ya que, su propia conducta, le dispensa de antemano la enemistad del espíritu acuático.

Juan de la Cueva, de este modo, al negarle a Leucino la oportunidad de penetrar en el lecho del Betis, contagiado posiblemente por la tendencia de satirizar los motivos clásicos, quizá pretendiera también usar lo numenal con propósitos satíricos, empleando al Olimpo y a sus moradores para representar con ellos una serie de actitudes comunes en los hombres de su época; tanto la tradición grecorromana como la bíblica, después de todo, con su enorme cortejo de figuras graciosas y terribles, han sido siempre fuentes inspiradoras para poetas, pintores y escultores, y, observando algunos temas de su obra, tenemos que utiliza motivos derivados tanto de una como de otra, puesto que, indistintamente, se apoya en la *Biblia* o en las grandes obras de la antigüedad.

Pero algo que no puede pasarse por alto es que, como conocedor de que el cristianismo, al enfrentarse con el paganismo desde tiempo muy remoto, sintió la necesidad de combatirlo, aunque también, contrastando, vio la posibilidad de asimilarse algunos de sus misterios, para interpretarlos y reelaborarlos de una manera menos parcial, Cueva emplea un constante simbolismo, obediendo más que nada a su deseo inmenso de evocar las reminiscencias clásicas, *tan en boga durante el Renacimiento*.

⁹María Rosa Lida de Malkiel, *La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas*, México-Buenos Aires, 1956, pp. 433 y 434.