

## RESEÑA

Francisco Domínguez Matito, ed., *Los retoños de «El enano de las Musas». Estudios sobre la dramaturgia de Álvaro Cubillo de Aragón*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fránfort, 2022, 254 pp. ISBN: 9788491922858.

KATERINA VAIPOULOS (Università degli Studi di Udine)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.529>>

La producción teatral de Álvaro Cubillo de Aragón (Almagro, 1590-Madrid, 1661) se ubica entre los años veinte y sesenta del siglo XVII. Su corpus dramático está formado por una treintena de piezas de distintos géneros que la crítica ha descuidado durante mucho tiempo. Afortunadamente, en estos últimos años se está realizando una labor de recuperación de este poeta que se puede considerar uno de los más importantes de la llamada «generación calderoniana», gracias a los esfuerzos del grupo de investigación TESORO (Teatro del Siglo de Oro) de la Universidad de La Rioja. El equipo lleva ya dos décadas con el trabajo de archivo; de hecho, sus integrantes investigan sobre la vida y la obra de Cubillo, realizan ediciones críticas fidedignas de sus obras —ateniéndose al método neolachmaniano— y analizan los textos, abarcando temas, fuentes, tipos de personajes, estilo, métrica y proceso de redacción, todo ello sin perder de vista ni el enfoque semiótico ni la segmentación. La finalidad de proyectos como este es renovar y actualizar la visión del canon dramático aurisecular, que ya no responde completamente a la realidad de la época. Varias ideas y opiniones se han repetido por inercia crítica a lo largo de los siglos incluyendo en el canon —o excluyendo de él— a los poetas que se dedicaron al teatro, según una perspectiva anquilosada y a menudo viciada por prejuicios y conceptos apriorísticos. En el caso de Cubillo se añaden dos tipos de problemas: por un lado, las repercusiones de su origen morisco y, por otro, la discrepancia entre el éxito de público, tanto en el espacio escénico como en la imprenta, en el siglo XVII (y hasta mediados del XVIII), así como la desigual fortuna crítica posterior, que a veces

ha quedado en mero silencio. El teatro de Cubillo incluye textos de tipo histórico, piezas caballerescas, comedias de capa y espada, obras bíblicas y hagiográficas, autos sacramentales y piezas de teatro breve. Los catorce estudios reunidos en el volumen *Los retoños de «El enano de las Musas»*, dirigido por Francisco Domínguez Matito, como explica su editor, consideran distintos aspectos de la producción teatral de Cubillo, a saber: problemas de carácter general y vinculados a títulos concretos, asuntos que enlazan con su lenguaje y las corrientes poéticas de su época, cuestiones temáticas y otras relacionadas con las fuentes, la construcción de los personajes, la métrica o su proceso de escritura y reescritura; a lo que se añaden los frutos de una investigación archivística que rellena lagunas de la biografía del poeta. Si consideramos el ensayo «Vida y avatares de un dramaturgo manchego: Álvaro Cubillo de Aragón», de Elena Martínez Carro (pp. 127-143), *Los retoños* se revela como un volumen fundamental para revalorizar al escritor. Martínez Carro reconstruye la biografía de Cubillo aportando nuevos datos imprescindibles como el lugar y la fecha de nacimiento: Alejandro Rubio San Román ha descubierto en el Archivo de Protocolos de Madrid la «Carta de dote y capitulaciones matrimoniales» de uno de los hijos de Cubillo, en la que se señala que el poeta nació en Almagro —y no en Granada, como se creía—; a raíz de ello una investigación en los registros de la parroquia de la Madre de Dios de Almagro ha llevado hasta su certificado de bautismo, fechado el sábado 10 de noviembre de 1590. En el mismo ensayo se tratan otras cuestiones biográficas como los estudios, la incorporación del apellido de Aragón y el origen morisco, la cantidad de hijos, las mudanzas de la familia y la precaria situación económica, las profesiones que desempeñó además de la de poeta, la muerte y su testamento.

En cuanto a los trabajos dedicados a la construcción de los personajes, Jesús Cañas Murillo dedica su estudio a los graciosos cubillescos («En la poética de la comedia nueva barroca: el gracioso, según Álvaro Cubillo de Aragón», pp. 27-57). Tras repasar los rasgos generales de esta figura típica de la comedia nueva, la examina en un *corpus* de siete textos de Cubillo, centrándose en su caracterización, tratamiento y funciones, tanto en su vertiente de criado como en la de gracioso propiamente dicho. En su análisis, llega a la conclusión de que Cubillo no aporta peculiaridades o diferencias a esta figura; a partir de aquí Cañas Murillo saca interesantes conclusiones sobre el papel de Cubillo en la evolución del teatro aurisecular, sobre todo, durante la década de los treinta, cuando la comedia nueva pasó

por una serie de reformas. Considera que este dramaturgo no fue un renovador, pero sí desempeñó una importante labor como consolidador de las novedades que se asentaron, triunfaron y permitieron a la comedia nueva sobrevivir hasta bien entrado el siglo XVIII.

Dos estudios conciernen al teatro breve cubillesco: los que Javier Rubiera y Elena Di Pinto dedican respectivamente al auto *Nuestra Señora del Rosario, Ciento por uno* y a la jácara *Reviente el mismo demonio*. El ensayo de Rubiera («Rosario contra Demonio: notas para la lectura de *Ciento por uno*, auto de Álvaro Cubillo de Aragón», pp. 189-204), analiza el argumento, la estructura en cuatro cuadros, la forma métrico-expresiva y el contexto editorial del auto considerado, comparándolo tanto con los otros dos autos conservados de Cubillo (*El hereje* y *La muerte de Frislán*) como con los de tema mariano publicados en el mismo volumen: *Navidad y Corpus Christi festejados por los mejores ingenios de España* (Joseph Fernández de Buendía, Madrid, 1664), miscelánea de loas, entremeses y obras a lo divino. En este caso, la huella cubillesca consta de la hibridación del auto con el género cómico y del entremés, con un resultado que se podría definir como «comedia divina en un acto» (p. 190). Destaca en la pieza la capacidad de simplificar el mensaje teológico (la importancia de la limosna y de la oración, principalmente del rosario) sin perder de vista el sentido de la construcción dramática, además del papel otorgado al Demonio.

En el ensayo «“Reviente el mismo demonio”, jácara a lo divino de Cubillo de Aragón. (Entre realeza y demonios)», Di Pinto sitúa esta obra en el cuadro general del género al que pertenece y revisa las concordancias del verso «Reviente el mismo demonio» —verso muy productivo— del Romancero viejo a las tablas del Seiscientos (por ejemplo, en Quiñones de Benavente, en Lanini y en Pérez de Montoro, además de Cubillo). En este texto nuestro escritor construye una biografía de Jesús como si fuera una figura típica del hampa, incluyendo el nacimiento, las hazañas, el prendimiento y el triunfo final con la resurrección. No aporta innovaciones formales —respeto, por ejemplo, el léxico de la germanía y el formulismo para llamar la atención— pero sí amplía el marco metafórico habitual de la jácara, enriqueciéndolo con elementos panegíricos hacia la casa real. Di Pinto ofrece también deducciones sobre el contexto de publicación y de escenificación de la jácara: en *El enano de las Musas* se coloca entre la comedia de santos *Los triunfos de San Miguel* —de la cual probablemente fue el fin de fiesta— y algunos poemas dedicados a Felipe IV y a Mariana de Austria; es decir, que se incluye en un conjunto de obras que cumple

con la transmisión de un mensaje victorioso del bien sobre el mal, en dos historias salvíficas religiosas, la de Cristo y la de San Miguel, y de la misión triunfante de la casa real de los Austria.

A la misma comedia de santos, *Los triunfos de San Miguel*, hace referencia Maribel Martínez López desde una perspectiva muy distinta, de acuerdo con uno de los mejores rasgos de este volumen misceláneo, la pluralidad de métodos y enfoques. En el estudio «Mujeres en la corte del rey Bamba. Lope de Vega, Álvaro Cubillo de Aragón, Francisco Lanini e Isidoro Burgos y José Zorrilla» (pp. 672-680), Martínez López retoma la leyenda de Wamba, el último rey de los godos, una figura que a partir de la época de Felipe II fue idealizada con el fin de sacralizar la monarquía desde sus orígenes. Con este objetivo Lope de Vega lo nombra en varias obras teatrales y lo convierte en protagonista en la *Comedia del rey Bamba*, publicada en 1604. Los ingredientes lopescos se pueden resumir en una combinación de lo histórico con lo legendario, de lo hagiográfico y prodigioso con el *topos* del menosprecio de corte y alabanza de aldea. El origen campesino del rey y la presencia de su esposa Sancha son dos innovaciones de Lope que determinan la tradición posterior. En el caso de Cubillo, las vicisitudes del monarca protagonizan la tercera jornada de *Los triunfos de San Miguel* (1643) y constituyen uno de los episodios del enfrentamiento entre el santo y Luzbel: no se trata de una reescritura, sino de la inserción del caso en un enredo más amplio y articulado, donde adquiere valor la esencia devota y cristiana del soberano y la defensa de la realeza. Martínez López completa su *excursus* analizando también una pieza teatral de finales del XVII o principios del XVIII, de Francisco Lanini e Isidoro Burgos, y el drama romántico *El rey loco* (1847), de José Zorrilla, destacando los elementos de continuidad y de variación en comparación con las anteriores obras. Sobresale en este análisis intertextual el hecho de que el papel femenino va cobrando cada vez más peso en la trama, tanto por lo que concierne al rol de la esposa del rey —discípula de su marido en Lope, monarca consorte consciente en Cubillo, poderosa y valiente estratega en Lanini y Burgos— como los de la antagonista y el de la criada-graciosa.

En el volumen hay otros estudios vinculados a títulos concretos de comedias de Cubillo que tienen un antecedente lopesco, empezando por el de María Rosa Álvarez Sellers dedicado a *La tragedia del duque de Berganza* («De la unión ibérica a la Restauração portuguesa. *La tragedia del duque de Berganza* de Álvaro Cubillo de Aragón», pp. 11-26). En los años de la unión ibérica —de 1580 a 1640— el teatro

español y el portugués compartían la misma lengua y los mismos temas; entre la materia portuguesa más conocida sobresalen las vicisitudes de la casa de Braganza, sobre todo la conspiración de la nobleza (1483-1484) contra el rey João II, que terminó con la muerte de los duques de Braganza y de Viseo. De acuerdo con las fuentes históricas, los conspiradores fueron culpables de traición, pero ya desde finales del siglo xv circularon versiones de ficción con contenidos diferentes, tanto en el Romancero como en el ámbito teatral. Lope dedica al tema varias obras, entre las que la estudiosa selecciona *El duque de Viseo* (1608-1609) y *El más galán portugués* (1610-1612), realizando un análisis comparativo con la tragedia de Cubillo, publicada en 1654, pero escrita, probablemente, entre 1641 y 1642. En ella retoma la misma cuestión y el mismo género trágico, pero relata el caso de otra forma, en una obra que no se puede definir como una reescritura, especialmente por el cambio de protagonista (de Viseo a Braganza) y por el diferente contexto histórico-político en el cual se estrena. Con acierto, Álvarez Sellers destaca los versos finales de Cubillo que dan un giro a la trama y la trasladan a 1640, desvelando su verdadero significado: manifestar apoyo a Felipe IV en contra de otro duque de Braganza, descendiente del que había conspirado contra João II a finales del siglo xv.

El trabajo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, «Los avatares del conde de Saldaña: de Lope a Cubillo» (pp. 161-170) confirma que Cubillo lleva a cabo de forma muy personal su relación intertextual con Lope. El estudioso se centra en el corpus de piezas que llevan a las tablas la historia del conde y de Bernardo del Carpio —y también del rey Alfonso el Casto y de la infanta Ximena— entre las cuales destacan dos obras de nuestro autor: *El conde de Saldaña* y *El conde de Saldaña o hechos de Bernardo del Carpio*. Rodríguez López-Vázquez estudia el corpus intentando solucionar el problema de algunas atribuciones a través del examen de índices léxicos y de sus concordancias en distintas obras de Lope, Claramonte, Mira y Cubillo.

Otras peculiariades cubillescas emergen en el sugerente ensayo que Juan Manuel Escudero Baztán dedica a *La manga de Sarracino* («De maurofilias cristianizadas, romances y emblemas en *La manga de Sarracino* de Álvaro Cubillo de Aragón», pp. 79-93). El análisis considera diferentes aspectos específicos de esta comedia, como las escasas huellas editoriales y críticas, su estrecha vinculación con una de las versiones de Romance de Sarracino y Galiana y el recurso a emblemas en el tejido del discurso de la obra, como el que la hermosa mora Galiana borda en la manga de Sarracino. Asimismo, el estudioso examina la idealización del mundo

árabe y la preeminencia de lo lúdico-sentimental sobre lo histórico-legendario relacionado con la Reconquista. Pero hay más, porque Escudero Baztán, a partir de esta obra, reflexiona acerca del método de reescritura de Cubillo, remitiendo a la edición de *El conde de Saldaña* realizada por Rebeca Lázaro Niso; subraya esta la tendencia del poeta a desmontar las obras como si fuesen «conglomerados susceptibles de ser reducidos a sus componentes esenciales y ensamblados de nuevo a través del elemento cohesionador de la faceta lírica» (p. 82). Finalmente, Escudero Baztán observa los medios que le permiten a Cubillo suscitar maravilla y asombro, y los individúa en la concatenación de sucesos escénicos sentimentales y en su lenguaje denso de lirismo, dos rasgos que, según Escudero, determinan una «poética de la *admiratio* emocional» (p. 83).

Esta definición coincide con las conclusiones a las que llegan Delia Gavela García y Renata Londero al analizar dos dramas históricos de hechos famosos —ignorados por la crítica y transmitidos solo en ediciones sueltas— de temática extranjera, en el primer caso, y autóctona, en el segundo. En ambos, Cubillo refuerza la intriga sentimental típica de las piezas de enredo, sin olvidar las raíces histórico-legendarias de la trama. Gavela García, en «*Del engaño hacer virtud o El ejemplo de desdichas* de Cubillo de Aragón: fortuna crítica y género» (pp. 95-110), ilustra de qué modo Cubillo da forma propia a la llamada leyenda de Rosimunda (que se casa con el rey Albuino, para darle la muerte, por haber asesinado a su padre) haciendo hincapié en la intriga sentimental y llegando a un final feliz. De hecho, según el examen de Gavela, el poeta logra construir el enamoramiento con un proceso escénicamente solvente y acorde con el pacto teatral entre ingenio y público, que preveía llevar al límite la verosimilitud para generar sorpresa. La obra termina como una comedia palatina de enredo, gracias al plan urdido por damas inteligentes y tracistas que forman una alianza para llegar al doble y correcto emparejamiento final, satisfactorio para ellas. Por otro lado, en «En la estela del Cid: *La corona del agravio* de Cubillo de Aragón» (pp. 111-126), Londero analiza el drama sobre la afrenta de Corpes, por parte de los condes de Carrión, contra las hijas del Cid. La materia cidiana, transmitida en crónicas y romances, convertida en mito en el siglo xvii, protagoniza más de veinte obras teatrales. En Cubillo se entrelaza la intriga épico-caballeresca con la sentimental, dominada por la figura de la infanta Urraca, mujer guerrera, y con la fuerza expresivo-visual y simbólica del retrato; además, la figura de Rodrigo Díaz de Vivar se elabora de acuerdo con la imagen de un hom-

bre maduro y un súbdito leal y respetuoso de la institución monárquica. Londero subraya la literaturización de las fuentes, los juegos de sincronismos y anacronismos, la red intertextual de los romances aludidos y a menudo citados literalmente y la victoria final de la invención sobre la imitación, sin olvidar el tema de la nobleza de gestos y no solo de alcurnia, dado que el Cid es el vasallo modélico de un rey perfecto y su modo de actuar es superior al de los aristócratas de mayor nivel, entre los que sobresalen los condes de Carrión.

En hipotextos del romancero y otros de carácter caballeresco también se sustentan las dos comedias objeto de análisis del ensayo «La tradición caballeresca en la dramaturgia de Cubillo de Aragón: *El vencedor de sí mismo* y *El conde Dirlos*, dos caras del drama caballeresco» (pp. 239-250), de María del Mar Torres Ruiz. Empezando por la idea de que el ciclo carolingio llega al teatro áureo a través del Romancero y/o de los poemas italianos del Quinientos, de Boiardo y de Ariosto, la estudiosa analiza las estrategias de reelaboración y reescritura de Cubillo, a partir del *Orlando furioso*, en el primer caso, y del romance «Estábase el conde Dirlos» junto con la comedia *El conde de Irlos* de Guillén de Castro, en el segundo. Las dos piezas representan las dos caras del drama caballeresco, siendo *El conde Dirlos* la vertiente seria, y *El vencedor de sí mismo*, la cómica. En ambos casos la acción se centra en el alejamiento del héroe, la firmeza sentimental femenina y el mal de amor como origen de la locura, integrando el eje temático de la *Odiseya* con el asunto ariostesco. Asimismo, Cubillo manipula el número y las funciones de los personajes de acuerdo con el gusto de la época, refuerza el dramatismo e interviene en la evolución diegética para conservar la afinidad con los hipotextos, sobre todo, en la construcción del universo carolingio —con sus valores y símbolos— y de los personajes centrales, es decir, el caballero, la mujer fuerte, los amigos y los rivales en amor.

Los ensayos que nos quedan por reseñar nos descubren otros posibles enfoques vinculados con títulos concretos de Cubillo, es decir, una lectura política de *La honestidad defendida de Elisa Dido reina y fundadora de Cartago*, un examen de la acción dramática centrado en la segmentación de *La perfecta casada* y la aplicación del estudio ecdótico a un manuscrito que refunde *La mayor venganza de honor*. En «Lectura política de *La honestidad defendida de Elisa Dido* de Álvaro Cubillo de Aragón» (pp. 171-187), Victoriano Roncero López examina una comedia de enredo palaciega resaltando la vinculación entre el contenido “gubernamental” de la pieza y la tratadística política coeva. La comedia presenta una intriga sentimen-

tal centrada en el amor del rey Yarbás por Elisa Dido, con todos los elementos típicos del género como las falsas identidades, los objetos perdidos que provocan malentendidos, la confusión de personajes y los disfraces. Sin embargo, también se caracteriza por un fuerte componente político y por una concreción de la idea del perfecto soberano, que corresponde a lo expresado por Cubillo en *Las cortes del águila y del león*, la fábula política que encabeza *El enano de las Musas*. De las palabras y actos de las tres figuras de los reyes de la obra (Dido, su hermano y Yarbás) se pueden deducir defectos y cualidades del monarca impecable, en completa armonía con lo que se lee en la tratadística de la época que Roncero López cita a menudo realizando una esmerada comparación entre el texto de Cubillo y las obras de Mariana, Quevedo y Saavedra Fajardo, así como con Maquiavelo y Botero. El tema político concierne sobre todo a la razón de Estado, encarnada por la perfecta reina de Cartago, Elisa Dido, la cual emplea todos los medios adecuados para fundar, conservar y engrandecer su reino. Fundamentales son, además, las obligaciones del rey de gobernar, dirigiendo a sus súbditos, y de legislar —nótese que las normas promulgadas por Dido corresponden a cuestiones de actualidad en el siglo xvii como las leyes suntuarias y la condición de las viudas—, para terminar con la cuestión de las audiencias reales, medio indispensable para abrir las puertas del palacio a los súbditos y transmitir la imagen de un gobernante accesible y empático. La idea final de gobierno monárquico que se desprende de la comedia de Cubillo es la de un duro oficio que implica dedicación, constante vigilancia y autocontrol de las pasiones, aunque en el desenlace triunfe la vertiente sentimental, propia de la comedia de enredo; de hecho, la obra no se cierra con la autoinmolación de Dido, sino con un final feliz. En el estudio «Estructura de la acción dramática en *La perfecta casada* de Álvaro Cubillo de Aragón» (pp. 205-223), Isabel Sainz Bariain recuerda que la protagonista Estefanía personifica a la esposa modélica, según los tratadistas de la época a partir de fray Luis de León, y que su construcción como personaje depende de esta base y no de los rasgos prototípicos de la dama de la comedia. Alrededor de este modelo de virtud gira la acción dramática de la pieza, analizada aplicando las metodologías de la segmentación. Sainz Bariain retoma la propuesta de Marc Vitse, centradas en los cambios métricos y en su jerarquización, y la de Ruano de la Haza, que estriba en la división en cuadros escénicos, de acuerdo con los cambios espaciotemporales y con los momentos en que el escenario queda vacío. Sin embargo, Antonucci no deja de ser un punto de referencia básico, por

la necesidad de integración metodológica (p. 207). La estudiosa propone una subdivisión de las tres jornadas en seis macrosecuencias, a saber, dos por acto según una dicotomía también temática. Cada macrosecuencia se divide a su vez en microsecuencias, en las cuales se examina el metro, las entradas y salidas de los personajes y las coordenadas espaciotemporales, en un análisis muy esmerado; hasta llegar a un desenlace donde todos los cabos sueltos de la intriga se solucionan gracias a los recursos típicos de la comedia de enredo. En el tercer y último ensayo mencionado, «Consideraciones ecdóticas en torno al manuscrito 16086 de la Biblioteca Nacional de España: *Los comendadores de Córdoba*» (pp. 225-238), Simón Sampedro Pascual realiza un estudio ecdótico comparativo del texto transmitido por este manuscrito de la BNE y *La mayor venganza de honor* de Cubillo de Aragón, una vez que se establece que, a pesar del título, la comedia manuscrita no corresponde con *Los comendadores de Córdoba* de Lope. El estudioso se plantea la finalidad de establecer qué tipo de relación hay entre la versión impresa por Cubillo y la versión manuscrita y quién es el autor de esta última. Analizando enmiendas y tachaduras, intervenciones específicas en las acotaciones y en los parlamentos de los personajes ancilares, y porcentajes de versos retenidos, equivalentes, eliminados y añadidos (con toda su dilatada casuística de ampliaciones, reducciones y conservaciones con o sin variantes), Sampedro Pascual formula hipótesis sobre la posteridad del manuscrito, su condición de “palimpsesto” y la autoría de Cubillo, y, asimismo, conjetura acerca de su posible nexos con un hecho escénico concreto.

Al cerrar *Los retoños de «El enano de las Musas»*, la visión que permanece de Cubillo es la de un “ingenio” prolífico y digno del interés crítico despertado, que desempeñó un papel clave en el momento de renovación de la comedia nueva en el espacio entre la generación de Lope y sus seguidores y la promoción calderoniana. De los catorce ensayos del volumen sobresalen conclusiones homogéneas, aun dentro de la variedad metodológica, sobre la habilidad de Cubillo en dar forma propia a las fuentes que utiliza; fuentes que, a menudo, son un conjunto de textos del Romancero, de las crónicas, textos bíblicos y del teatro anterior, mediante una labor intertextual y de hibridación —de hipotextos y de géneros—, en las comedias y en el teatro breve. En este ámbito cabe también recordar su capacidad de moverse entre los géneros, de desviarse de lo trágico y también de auto-reescribirse, a menudo recodificando sus mismas obras. Destaca, además, la coherencia de las propuestas cubillescas con la tendencia a la literaturización y a la preeminencia final del en-

redo y de la ficción sentimental (también cuando pudiera parecer inevitable cruzar la frontera de la tragedia) y el deseo de alejarse de los horrores, la maldad, el insulto, el agravio, la traición y la insolencia, que él mismo declara en la «Carta que escribió el autor a un amigo suyo nuevo en la Corte», citada varias veces en esta miscélanea (pp. 43, 107 y 116). Finalmente, resalta la imagen de un poeta de la Corte, que defiende la institución monárquica y la casa de los Austrias, que no solo adula y redacta obras panegíricas como los demás, sino que quiere medrar a pesar de su origen morisco, que sabe transitar entre las generaciones de escritores, conservando cierta individualidad y renóvándose al mismo tiempo, que acepta la influencia calderoniana y consolida las reformas de los “pájaros nuevos”, pero crea una poética personal, la de la *admiratio* emocional, con escenas de fuerte densidad sentimental y profundo lirismo.