Álvaro Cubillo de Aragón, *Añasco el de Talavera*

Elena Elisabetta Marcello

En los últimos años un renovado interés crítico, dentro de los intentos de profundizar en el abigarrado panorama teatral del Siglo de Oro español, focaliza su atención en la figura de Álvaro Cubillo de Aragón[1]. Dramaturgo granadino, cuya parábola artística se sitúa entre los años veinte del siglo XVII y 1654, año en que publica el *Enano de las Musas*[2], y decide dedicarse completamente a la lírica, Cubillo nos ha dejado interesantes muestras, aunque limitadas en número, de su capacidad teatral: ensayos de tragedias, comedias históricas, de capa y espada, autos sacramentales, que raramente nos revelan la fecha de composición o la de representación[3].

Defensor, en lo estético[4], de un teatro de pura evasión, entretenido y alegre, caprichoso y breve —en tal sentido se interpreta la *Carta que escribió el autor a un*

---

1 Lo atestiguan los estudios sobre su producción teatral. Whitaker (1975) (véase también la reseña de Profeti, 1982), Profeti-Zancanari (1983), Cubillo de Aragón (1984), Cruickshank (1993). Anteriormente las aportaciones críticas remontaban a principio de siglo, y seguían la valoración romántica del teatro barroco español (Mesoneros Romanos 1852, 1951); Pastor (1920), Díaz de Escobar (1911), Cotarelo y Mori (1918), Cubillo de Aragón (1928), Cubillo de Aragón (1966) (véase también Rodríguez, 1967), Valbuena Prat (1969). Un período de silencio crítico es interrumpido por Orozco Díaz (1937), Avalle Arce (1953), Glaser (1956).

2 Recoge un poema alegórico (*Las Cortes de León y el Águila*), reelaboración de un texto (*Curia Leónica*) publicado en 1625; varias poesías líricas y diez comedias, dos de ellas (*La honestidad defendida o Elisa Dido, fundadora de Cartago; Los triunfos de San Miguel*) nunca representadas. La colección ya estaba hecha en 1652, como atestigua la autorización a la impresión, fechada a 17 de julio de 1652 (*cfr.* Cotarelo y Mori, 1918, p. 16 y 3n). Un ejemplar del *Enano* se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-10.931) y otro en la Palatina de Parma (CC* III 28039). Cabe subrayar el valor filológico de esa colección, preparada bajo la supervisión del autor y con el declarado intento de suplantar las pésimas, y llenas de errores, ediciones que entonces circulaban.

3 *Cfr.* Cotarelo y Mori, 1918, p. 7, 2n.

4 Cubillo de Aragón 1928, pp. 22-23. *Cfr.* también Vitse, 1988, pp. 213-214.

Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, II, Toulouse-Pamplona, 1996

AISO. Actas III (1993). Elena Elisabetta MARCELLO. Alvaro Cubillo de Aragón, «Añ...
Centro Virtual Cervantes

amigo suyo[5]— Cubillo revela en su teatro más genuino sus cualidades principales, es decir, «la gracia, la ironía, el capricho»[6]. De alguna de ellas participa la comedia *Añasco el de Talavera.*

La tradición textual de la obra está constituida por cuatro sueltas[7]: todas carecen de la indicación del año, del lugar de edición y del nombre del tipógrafo. La comedia no ha sido insertada por el autor en la edición del *Enano*, ni fue publicada en las numerosas colecciones teatrales contemporáneas. Tampoco existe una edición moderna. Seguimos, en el estudio, la suelta conservada en el volumen XXIX de la colección CC* IV 28033, titulada de *Diferentes Autores*, de la Biblioteca palatina de Parma[8]. Esa institución político-cultural, nacida en el siglo XVIII, conserva un fondo español digno de interés en que sobresalen las colecciones de obras teatrales, cuya procedencia y fecha de adquisición quedan todavía en discusión. El volumen, misceláneo[9], se presenta con una encuadernación corriente, en pergamino de color amarillo maculado y dorso en piel roja en que aparecen unos grabados en oro[10], y la comedia ocupa los folios 90r-105v (la numeración es moderna). Dejando temporalmente de lado el estudio filológico, en preparación, pasamos al examen de la obra.

Un breve resumen de la acción puede facilitar su análisis: en la I jornada, Dionisia, hija de Marcelo, se presenta con todas las características de la mujer hombruna. Ella, siempre acompañada por el fiel siervo Chacón, rehúsa el rendir homenaje al Conde, huésped con su séquito de Marcelo, ofendiendo en tal manera a su padre, que no la entiende. Leonor, criada por el tío después de la muerte de sus padres, rechaza el galanteo de su prima, pero no el del galán D. Juan. Acompaña a este último otro galán, D. Diego, prendado de Dionisia a pesar de no haberla visto nunca. Una equivocación, la salida a la escena de Dionisia disfrazada, provoca una reacción en cadena: D. Juan desafía al misterioso adversario y es herido; Dionisia y Chacón acaban huyendo.

En la II jornada, Marcelo decide irse a a Madrid, llevando consigo a su sobrina y a la criada de ella, Teodora. En Madrid se encuentran también los galanes, a quienes el conde informa de la pronta llegada de Marcelo. Los tres, mientras tanto, juntos con Fabio y el

---

5 *Cfr.* Cubillo de Aragón, 1928, pp. 22-29; Whitaker, 1975, pp. 17-19.

6 Según las palabras de Valbuena Prat. *Cfr.* Cubillo de Aragón, 1928, p. 25.

7 En Profeti-Zancanari, 1983, pp. 56-58 se rectifican muchas indicaciones de los catálogos anteriores, como La Barrera y Leirado, p. 115; Simón Díaz, 1971, p. 171. Entre las sueltas el ejemplar adoptado pertenece al primer grupo.

8 Sobre la Biblioteca Palatina de Parma y, en particular, la colección CC* IV 28033 véanse Restori, 1891, 1893, 1927; Chiari Miazzi, 1968.

9 Incluye ocho comedias y una zarzuela, cuyo orden es el siguiente: Ambrosio de Cuenca y Argüello, *Apelar de un hado al otro*; Juan de Vera Tassis y Villarroel, *El patrón de Salamanca, San Juan de Sahagún*; Diego Pablo de Velasco, *El Apóstol de León... San Atilano*; Agustín Moreto, *El azote de su patria y renegado Abdenaga*; Luis Vélez de Guevara, *Atila, azote de Dios*; Álvaro Cubillo de Aragón, *Añasco el de Talavera*; Ceferino Clavero de Falces, *De la noche a la mañana*; Adéspota, *Cómo ha de usarse el bien y ha de prevenirse el mal*; Agustín Manuel de Castilla, *El nieto de su padre*. Se trata de ediciones, con la excepción de los últimos tres textos, y las obras corresponden a los números 239, 653, 620, 465, 629, 226, 198, 731, 177 del catálogo de Restori (*cfr.* Restori, 1893).

10 Desde arriba hacia abajo: un lirio, la abreviación del título de la colección, la signatura TQ29, unos granados, y decoraciones florales.

AISO. Actas III (1993). Elena Elisabetta MARCELLO. Alvaro Cubillo de Aragón, «Añ...
Centro Virtual Cervantes

poeta Lisardo, esperan la llegada de un estudiante —Dionisia disfrazada— el cual debe aprobar un examen literario para entrar en la Academia. Cada uno a su vez —D. Juan, D. Diego, Lisardo y Dionisia— recitan un poema. La crítica de inverosimilitud al recitado de Dionisia provoca una reacción violenta en la mujer, que queda presa con el fiel Chacón. En la cárcel —en donde se efectúa la identificación con Añasco— conoce a un grupo de pícaros y buscones, pero al final queda libre.

La III jornada empieza con el encuentro clandestino de Leonor, junto a Teodora, y D. Juan. La intención de la dama de revelar la identidad del supuesto amante queda frustrada por la llegada de Marcelo, el cual quiere descubrir si ha sido deshonrado. La discusión entre los hombres provoca una acción deshonradora de D. Juan, el cual quiebra el báculo de Marcelo. El amante y las dos damas abandonan la escena y el viejo gentihombre es socorrido por el Conde y Fabio. Entretanto, Dionisia y Chacón vagan por la ciudad perseguidos por Juana, un personaje de dudosa moralidad, enamorada de Dionisia-Añasco. Los tres tropiezan con el duelo entre el capitán Martín de Lara, defensor de Marcelo, y D. Juan. La intervención de dos soldados al lado del capitán provoca, según las reglas de caballería, la acción de Dionisia que ayuda y salva al galán. La revelación de la causa del combate desencadena una crisis de conciencia en la mujer que, por coherencia, sigue manteniendo su actitud defensiva hacia D. Juan. La llegada de un alguacil y unos ministros facilita la fuga de Dionisia, Chacón y Juana, los cuales se refugian en el convento de Agustinos Recoletos. Los intentos de capturarlos quedan frustrados por la intervención del Conde que refiere la solución de la pendencia y la presencia en su casa de todos los personajes. Dionisia llega a la residencia del Conde e interrumpe un coloquio entre D. Juan y Leonor, justo en el momento en que su prima está para revelar la verdad. Luego, intenta provocar al hombre, que ha quedado solo, revelando sus múltiples identidades, pero no su sexo. Sigue un duelo, interrumpido por todos los personajes, con la revelación de su verdadera identidad. En el desenlace se conciertan las bodas de Dionisia con D. Juan (arrebatándoselo así a su prima), de Leonor con D. Diego, y de Chacón con Teodora.

Desconocidas permanecen la fecha exacta de composición y la de representación: Cotarelo[11] señala un elemento interno, en donde se alude al sitio de Leucate, acaecido en septiembre de 1637 (III, 2152-54), para fijar un *terminus post quem*. Whitaker[12] añade la referencia a la campaña de Bayonne (III, 2076) ocurrida a finales de 1636.

Por otra parte, la alusión reconocida por Valbuena Prat[13] al principio de la comedia a Lope de Vega y Mira de Amescua, celados por sus respectivos seudónimos —Belardo y Lisardo[14]— parece contrastar con la referencia cronológica arriba indicada. Lope muere en 1635, pero la cita habla de un poeta famoso y viviente. Ningún problema plantea Amescua que muere en 1644. Complica más la situación el hecho de que Lisardo es también el seudónimo de Góngora, que muere en 1627. Entonces, si la comedia ha sido compuesta antes de la muerte de Lope, las alusiones históricas pueden ser fruto de la

---

11 Cotarelo y Mori, 1918, p. 243. *Cfr.* también Whitaker, 1975, p. 98.
12 Whitaker, 1975, p. 98 y 3n.
13 Cubillo de Aragón, 1928, pp. 52-54.
14 Ver *infra* (I, 9-16).

AISO. Actas III (1993). Elena Elisabetta MARCELLO. Alvaro Cubillo de Aragón, «Añ...
Centro Virtual Cervantes

interpolación[15] o de una hipotética revisión. Pero igualmente puede ser que los seudónimos (recuérdese que Belardo se identifica con D. Juan y Lisardo interviene como personaje) no se refieran a los dramaturgos, sino que representen la tipología de cualquier poeta del siglo XVII. Piénsese en el hecho de que Lisardo poeta y personaje aparece en textos como *El arpa de David* de Amescua, *El mayor imposible* de Lope, varias obras poéticas de Guillén de Castro, y que en todas parece aludir a sus creadores. El mismo Lope a menudo lo emplea como personaje principal de sus comedias[16]. Otra posibilidad reside en la reflexión de que la técnica teatral antigua no se revela tan racionalista acerca de los hechos históricos. De ahí que la muerte de Lope no constituya un problema: tal anacronismo histórico podía fácilmente ser aceptado por el público barroco.

Siguiendo su identificación, Valbuena Prat[17] propone como fuentes de la comedia dos piezas de Amescua, *La Fénix de Salamanca* y *El esclavo del demonio*. No se han encontrado coincidencias textuales o estructurales precisas en las obras aludidas y, si la confrontación-oposición entre Lisarda (hija inobediente) y Leonor (hija obediente) del *Esclavo*[18] tiene algún paralelo con la de Dionisia y Leonor, las semejanzas se reducen a eso. La obra de Amescua sigue otra senda en su desarrollo (la maldición de Marcelo, Lisarda bandolera, o conflicto interior entre maldad y arrepentimiento) y consigue más profundidad que la de Cubillo. Además, en *La Fénix*[19] nos encontramos ante una mujer disfrazada de varón, no a una mujer varonil, que conecta por lo tanto directamente con Bradamante y no con Marfisa.

¿Cómo se estructura *Añasco el de Talavera*? El título y un disfraz le vienen de un fragmento (16 vv.: 12+4), insertado en la II jornada (se trata del recitado del ciego en la cárcel), del homónimo romance de Francisco de Quevedo[20], texto compuesto después del 4 de febrero de 1623[21]. Una versión de 72 versos fue publicada, anónima, en la *Primavera y flor de los mejores romances* en 1636, y se volvió a imprimir en 1659. Otra, de 108 versos apareció, atribuida a Quevedo en *El Parnaso español* de 1648. En el testimonio utilizado el romance se aproxima a la versión de 1648. Lo mismo señala Whitaker[22], quien concluye con la hipótesis de que probablemente circulaba ya a esa altura cronológica un romance atribuido a Quevedo. La aproximación se funda en un error conjuntivo (dos versos presentan una lección que produce una clara hipermetría), lo cual, sin embargo, podía ser fácilmente enmendado por cualquiera. En ese romance

---

15 Ya lo había señalado Whitaker, 1975, p. 99.

16 *Cfr.* Cotarelo y Mori, 1930, pp. 622-623.

17 Cubillo de Aragón, 1928, p. 53. El estudioso, además, añade la semejanza del texto leído por Belardo sobre la corte de Felipe IV con el de Lope *A mis soledades voy* y la parecida actitud beligerante de Lisardo con la de Amescua. A propósito de las fuentes, cabe señalar que Cotarelo (Cotarelo y Mori, 1918, pp. 243-244) alude quizás a una anécdota contemporánea cuando resume la comedia, ya que indica a los personajes principales con los nombres de Francisca y Martín de Añasco (serían Dionisia y Marcelo), pero hasta ahora no se han encontrado referencias precisas en los estudios sobre los cuentos tradicionales. *Cfr.* Chevalier, 1975, 1978.

18 Mira de Amescua, 1926, pp. 78-87 (I, 1-185).

19 Mira de Amescua, 1928.

20 Quevedo, 1969 ss., III, núm. 857, pp. 318-329.

21 *Ibid.*, p. 318.

22 Whitaker, 1975, p. 98.

AISO. Actas III (1993). Elena Elisabetta MARCELLO. Alvaro Cubillo de Aragón, «Añ...
Centro Virtual Cervantes

Quevedo nos presenta a un hidalgo postizo, borrachón y gran comilón, que al anochecer, viéndose ante una casa pública cerrada, se desahoga con una nostálgica queja del bien perdido. Es éste un texto polifuncional a la estructura de la comedia: no sólo el recuerdo de Añasco y la alusión a otro símil («que ha vuelto a pisar el siglo», «cierto mozuelo lampiño / que ha alborotado la Corte») permite a Dionisia identificarse con él y, en consecuencia, permite la creación de otra máscara y otra actitud al fin de la acción teatral (provocando el enfrentamiento con un valiente; el enamoramiento de Juana; una nivelación lingüística de Dionisia, etc.), sino que —y es el hecho más interesante— remite a un género y a un mundo literario (la novela picaresca y la sociedad de marginados) injertados en la mitad de la comedia con claras intenciones cómicas. En la escena de la cárcel aparece una serie de personajes no indicados en la portada[23], que hablan en germanía[24], y con su léxico desviante, tajante y críptico, animan un diálogo que alcanza notables efectos cómicos.

En la comedia los personajes van dispuestos por parejas según un criterio a la vez simétrico y antitético. Entre todos sobresale Dionisia, la mujer hombruna[25], descendiente de las mujeres guerreras —no por amor— de la Antigüedad literaria, un personaje que ha tenido mucho éxito en las piezas de Lope, Tirso y seguidores. En Cubillo la tipología de la mujer varonil se encuentra también en *Las Amazonas de España* (obra perdida cuyo título es indicativo); en una escena de la segunda parte de *El Conde de Saldaña*; en *Los desagravios de Christo*; y, en fin, en la primera parte de *El rayo de Andalucía*. Lo mismo sirve para la mujer disfrazada de varón, heredera de Bradamante, presente en *El amor como ha de ser*, en *El vencedor de sí mismo,* y en *La manga del Sarracino.*

La causa principal del éxito de esa máscara varonil de la mujer se funda en la posibilidad de crear situaciones poco ortodoxas y atrevidas entre personajes del mismo sexo, y que tocan a menudo la esfera amorosa y sexual. Los camaleónicos disfraces masculinos de Dionisia[26] realizan dos situaciones de ese tipo: 1) el encuentro amoroso con su prima, cuya fuerza chocante nace de la declarada correspondencia afectiva de Leonor, que, consciente del verdadero sexo de ese galán, se enamora de él-ella para rechazarlo en seguida según fundamentos racionales; 2) el enamoramiento de Juana, la buscona, por Dionisia-Añasco. Cabe señalar que a esas dos situaciones corresponden dos concepciones amorosas —la platónica y su degradación especular entre los marginados— en que se pone claramente en primer plano la actitud irónica del autor ante el amor. El recurso estilístico de la ironía, a menudo manifestado por Chacón, impregna toda la

---

23 «Un vejete con alforjas al cuello, un valiente, un ciego con bordón y guitarra y una ciega, un saludador con un Crucifixo al cuello, Juana y Quiteria».

24 Sobre el léxico de germanía véase Alonso Hernández, 1977, 1979. Sobre los recursos expresivos en la literatura satírica o burlesca. Arellano, 1984.

25 Sobre la tipología de la mujer varonil o de la mujer disfrazada de varón, véase Romera Navarro, 1934; Bravo Villasante, 1955 (*cfr.* también la reseña al libro: Carballo Picazo, 1955); Ashcom, 1960; Mckendrick, 1974. Véase también, aunque focalizado en el teatro francés, Forestier, 1988.

26 Compéranse las acotaciones: en la I jornada (*Sale Dionisia dama con sombrero, jugando a la espada con Chacón; ... sale Dionisia vestida de hombre con la espada desnuda, y el rostro cubierto*), en la II (*Salgan al paño Dionisia vestida de estudiante, y Chacón con espada y broquel*).

AISO. Actas III (1993). Elena Elisabetta MARCELLO. Alvaro Cubillo de Aragón, «Añ...
Centro Virtual Cervantes

comedia, y se extiende a las mujeres y a la literatura[27]. Se ha dicho que el tipo de la mujer varonil ya había sido ampliamente experimentado; en consecuencia Cubillo se enfrenta con un *topos* temático del teatro contemporáneo. La figura de Dionisia en *Añasco el de Talavera* ha engendrado dos interpretaciones diferentes del uso que Cubillo hace del disfraz varonil: si Bravo Villasante[28] ve en ella la degeneración del *topos* por su actitud beligerante, sangrienta y excesiva, y en función de una presunta manifestación de lesbianismo (con referencia a las escenas entre las primas), por otra parte Mckendrick[29] ve en *Añasco* la decadencia del tema de la mujer varonil porque Cubillo ha aprovechado de forma trivial el *topos* realzando el elemento sensacional. Degeneración aparte, no hay que olvidar las potencialidades cómicas de una rebuscada misoginia (la cual se manifiesta también en los retratos femeninos de la Academia[30]). Las aspiraciones de esa mujer siempre quedan frustradas, y los comentarios cómicos del gracioso ridiculizan su actitud varonil. Incluso, el hecho mismo de identificar a una mujer con un valentón y hombre de mancebías, tal es Añasco el de Talavera, debía, en su caprichoso exceso, alcanzar notables efectos cómicos. Casi toda la primera jornada está dedicada a la estilización de Dionisia, en contraposición a Leonor (así como D. Juan a D. Diego): ella aborrece su estado femenino, envidia a los hombres, prefiere la esgrima al bastidor y a la almohadilla, «contiene si belleza, / no de mujer la flaqueza, / sino el brío del varón» (f. 91r.; I, 159-161), sus modelos son Zenobia, Artemisia, Pantasilea y Tomiris, y ella misma se ofrece como ejemplo al mundo de mujer guerrera y dominadora. El deseo de excelencia, sobrepasando la proverbial habilidad de los hombres, para honrar a las mujeres (ésta es la disculpa de su postura, remachada en los vv. 331-333: «mas, ¿por qué, prima, no quieres / ver honradas la mugeres / con mi nombre, y con la espada?») se focaliza en dos ámbitos: la aspiración a la gloria literaria y a la fama de guerrera. Al principio de la comedia, rechazando ver al conde ella afirma:

DIONISIA — Nada d´eso me importa. A quien yo viera,
si algo a vencer mi inclinación pudiera,
es a los dos ingeniuos que venera
España por el timbre de su esfera.
CHACÓN — ¿Quién son?
DIONISIA — El uno d´ellos es Belardo.
CHACÓN — ¡Gran poeta!

---

27 Por ejemplo, en la escena de la Academia Dionisia se presenta con un texto que, quizás, no carece de algún intento de polémica literaria anticultista, porque quiere «pintar / la hermosura de una dama / sin flores, perlas, diamantes, / estrellas, oro, cristal, / ni otros comunes follajes, / de que los poetas usan / en ocasión semejante», pero su pretensión va a fracasar ante la objeción. Sobre las mujeres y la literatura *cfr.* Fitzmaurice-Kelly, 1927.

28 Bravo Villasante, 1955, pp. 153-158.

29 McKendrick, 1974, pp. 314-316.

30 Léase el poema satírico recitado por D. Diego sobre una dama culta que estudiaba griego en que se revela más claramente la actitud satírica del autor, y el texto burlesco recitado por Lisardo sobre «un caballero / que quitándose el sombrero, / queriendo galantear / a su dama, derramó / vna cabellera entera, / y ella que la calauera / descubierta, y lisa vio, / en casos tan diferentes, / siendo la risa precisa / se le cayeron de risa / media dozena de dientes».

AISO. Actas III (1993). Elena Elisabetta MARCELLO. Alvaro Cubillo de Aragón, «Añ...
Centro Virtual Cervantes

DIONISIA Excelente lo es Lisardo,
tanto que los ingenios cortesanos
le ha[n] jurado, Chacón, Rey de Romanos,
y, sobre todos, como cosa rara,
viera yo al Capitán Martín de Lara
que con él viene, y esto de la guer[r]a,
para mi inclinación más alma encierra.
(f. 90r.; I, 9-20)

Entonces, la misma Dionisia nos ofrece el eje estructural de la comedia, que se bipolariza en dos campos: en la II jornada se ve su intento de entrar en la Academia para realizar su aspiración literaria, mientras que su actitud combativa es satisfecha por los numerosos duelos y escaramuzas de la I, II, y, sobre todo, de la III jornada. Una ulterior confirmación se da casi al final de la obra, cuando se quiebra temporalmente la ilusión escénica —recurso metateatral frecuente en época barroca y confiado generalmente al gracioso[31]— y se explican los móviles:

DIONISIA ¡Sube presto!
CHACÓN Yo apostara
con los que me están oyendo
a chiflar siete quartillos,
aunque me fueran anejos,
según caloroso subo.
DIONISIA ¡Lindos cuidados por cierto!
CHACÓN Pues si en todo esta Comedia
el poeta lo ha dispuesto
de suerte que siempre andamos
a palos, ¿es mucho?
DIONISIA ¡Necio!
es porque admiren prodigios
en mugeres d´estos tiempos,
vnas dando cuchilladas,
y otras escriuiendo versos.
(f. 103v.; III, 2094-2107)

De todas formas, en el desenlace final todo vuelve a la ortodoxia, y Dionisia acaba casándose con quien ha vencido por tres veces.

Los demás personajes son estereotipos de unos tópicos sociales o literarios (donde sobresale el gracioso), comunes a la técnica teatral barroca. Perplejos nos deja el personaje de nombre Fabio. Está indicado en la portada de la suelta y aparece —se infiere de las acotaciones[32]— a lo largo de la comedia por tres veces (una por jornada) con la

[31] Sobre el gracioso véanse Bravo Villasante, 1944; Ley, 1954. Otro caso de ruptura de la ficción escénica se da en el estribillo final («Por ello, y más propiamente / por la comedia que ha sido / todo postizo, y supuesto / perdón de sus faltas pido») dicho por D. Juan.

[32] F. 90v.; I, acotación anterior a los vv. 49 ss.: «Vanse, y salen el Conde Enrique, Lisardo, el Capitán, Fabio, Marcelo, y Leonor dama, y Teodora criada»; f. 96r.; II, acotación anterior a los vv. 899 ss.: «Salen

AISO. Actas III (1993). Elena Elisabetta MARCELLO. Alvaro Cubillo de Aragón, «Añ...
Centro Virtual Cervantes

función de acompañante del conde (quizás su consejero), pero no es parte activa de la pieza teatral. Quizás es un personaje que ha tenido, en otra posible redacción del escritor, un papel particular; o, al contrario, ha sido insertado en las probables remodelaciones que los autores hacían, adaptando el texto a las diferentes exigencias del público o de la compañía.

Nada nuevo en lo que constituye la realización del género: se trata de una comedia de costumbres o, mejor dicho, de capa y espada, en que se sigue la innovación antiaristotélica lopista. A pesar de la falta total de indicaciones temporales, salvo la ambientación en el reinado de Felipe IV (como parece atestiguar el texto recitado por D. Juan: II, 1008-1053), la unidad de tiempo no se respeta. Tampoco la de lugar: en la I jornada la acción se desarrolla idealmente en Talavera, en la casa de Marcelo; en la II, a parte los vv. 758-856 (que anuncian el cambio), se pasa a Madrid, en la Corte del conde, en la Academia, en la cárcel de la ciudad; en la III, las calles madrileñas —cerca del Prado, del convento de Recoletos— son el fondo de la acción que se concluye en el interior de una posada.

Escénicamente, dominan los espacios abiertos y, quizás, alguna máquina de tramoya sustentaba la escena de la torre del convento y la conversación desde arriba hacia abajo.

En los 2.435 versos[33] que componen la comedia (I, 757; II, 900; III, 778), predomina el romance (un total de 1297 versos), luego siguen las redondillas (784 vv.), los pareados (200 vv.) y, al final, la décima espinela (150 vv.). Queda aparte una cuarteta en pentasílabos y hexasílabos dedicada a un refrán. El uso de la versificación, con su adaptación a la funcionalidad teatral, no se aleja mucho de la senda lopesca[34]. Se señalan infracciones sólo en su adopción para los poemas recitados: en el de D. Juan (II, 1008-1053), de Dionisia (II, 1146-1221) y del ciego (II, 1514-1529) en la cárcel se adopta el romance. En los dos primeros casos los poemas no están señalados por un cambio métrico, sino de asonancia, casi indicando una continuidad dramática de la acción[35]. En el último, el texto recitado —se trata de la discordia, creando una cadena de acontecimientos que técnicamente se concluyen con la jornada. La versificación se ajusta

---

el Conde y Fabio». Después, queda en la escena sólo el Conde y Fabio desaparece sin dejar huellas; f. 101v.; III, acotación anterior a los vv. 1840 ss.: «Sale el conde y Fabio». Las sucesivas apariciones del conde carecen de acompañante.

[33] Cuya estructura métrica es la siguiente: I Jornada (1-107, Pareados de endecasílabos y heptasílabos; 108-418, Redondillas; 419-437, Pareados de endecasílabos y heptasílabos; 438-533, Redondillas; 534-617, Romance o-e; 618-655, Pareados de endecasílabos y heptasílabos; 656-757, Romance a-o); II Jornada (758-856, Redondillas; 857-1007, Romance a-e; 1008-1053, Romance e-a; 1054-1107, Redondillas; 1108-1127, Décimas espinelas; 1128-1145, Romance a-e; 1146-1221, Romance é; 1222-1249, Romance a-e; 1250-1285, Pareados de endecasílabos y heptasílabos; 1286-1421, Redondillas; 1422-1425, Estrofa de cuatro versos a5a6b6b5; 1426-1513, Redondillas; 1514-1657, Romance i-o); III Jornada (1658-1719, Romance e-e; 2094-2257, Romance e-o; 2258-2267, Décima espinela; 2268-2435, Romance i-o).

[34] Véase Marín, 1962.

[35] Tal continuidad se manifiesta más claramente en el segundo caso: al prólogo-comentario del recitado de Dionisia (a-e), sigue el componimiento (é), y en fin la crítica del texto, que reanuda la asonancia del diálogo (a-e).

AISO. Actas III (1993). Elena Elisabetta MARCELLO. Alvaro Cubillo de Aragón, «Añ...
Centro Virtual Cervantes

a esa funcionalidad: la métrica del texto citado, en efecto, se mantiene hasta el final de la jornada.

Otro poema es en pareados (I, 428-438); mientras que la décima se ajusta al recitado —pero de carácter burlesco— de Lisardo (II, 1108-1127).

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

——— *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germanía (Introducción al léxico del marginalismo)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.

Ashcom, B. B., «Concerning "La mujer en hábito de hombre" in the Comedia», *Hispanic Review*, XXVIII, 1960, pp. 43-62.

Avalle Arce, J. B., «Lope y Álvaro Cubillo de Aragón», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, Méjico, 1953, pp. 429-432.

Bravo Villasante, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955. También Madrid, Editorial Mayo de Oro, 1988.

Carballo Picazo, A., Reseña a Bravo Villasante 1955, *Revista de Filología Española*, XXXIX, 1955, pp. 403-408.

Chevalier, M., *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.

——— *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Planeta, 1978.

Chiari Miazzi, M. P., «Il fondo spagnolo della Biblioteca Palatina di Parma e in particolare La collezione CC* IV 28033», *Archivio Storico per le province Parmensi*, XX, 1968, pp. 261-272.

Cotarelo y Mori, E., «Dramáticos españoles del siglo XVII. Álvaro Cubillo de Aragón», *Boletín de la Real Academia Española*, V, Madrid, 1918, pp. 3-23; 241-280.

——— «Mira de Amescua y su teatro», *Boletín de la Real Academia Española*, XVIII, 1930, pp. 611-658.

Cruickshank, D. W., «Cubillo de Aragón´s *La mayor venganza de honor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, 1, 1993, pp. 121-134.

Cubillo de Aragón, Álvaro, *Las muñecas de Marcela. El señor de Noches Buenas*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, CIAP (Clásicos Olvidados), 1928.

——— *Las muñecas de Marcela*, estudio y edición de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Alcalá, 1966.

——— *Auto sacramental de la muerte de Frislán*, ed. de Marie France Schmidt, Kassel, Reichenberger, 1984.

AISO. Actas III (1993). Elena Elisabetta MARCELLO. Alvaro Cubillo de Aragón, «Añ...
Centro Virtual Cervantes

Díaz de Escobar, N., «Estudios escénicos granadinos: Álvaro Cubillo de Aragón, autor dramático del siglo CVII», *La Alhambra*, XIV, Granada, 1911, pp. 449-453, 494-497.

Fitzmaurice-Kelly, J., «Woman in sixteenth-century Spain», *Revue Hispanique*, LXX, 1927, pp. 557-632.

Forestier, G., *Esthétique de l'identité dans le Téâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

Glaser, E., «Álvaro Cubillo de Aragón's Review», XXIV, Filadelfia, 1956, pp. 306-321.

Alberto de La Barrera y Leirado, C., *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro Antiguo Español*, Madrid, Rivadeneira, 1860, Ed. facsímil: Madrid, Gredos, 1969.

David Ley, Ch., *El gracioso en el teatro de la península (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

Marín, D., *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia (Estudios de Hispanófila 2), 1962.

Mckendrick, M., *Woman and Society in the Spanish Drama of Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, University Press, 1974.

Mesonero Romanos, R., «Teatro de Cubillo», *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1852, pp. 97-100.

_____ *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, BAE, LVII, 1951, I, pp. 79-197.

Mira de Amescua, Antonio, *Teatro*, I, Madrid, Clásicos Castellanos 70, 1926.

_____ *Teatro*, II, Madrid, Clásicos Castellanos 82, 1928.

Orozco Díaz, E., «Unas páginas desconocidas de Cubillo de Aragón», *Boletín de la Universidad de Granada*, Granada, X, 1937, pp. 21-28.

Pérez Pastor, C., *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura española, recogidos por C. Pérez Pastor*, Madrid, 1920.

Profeti, M. G., Reseña a Whitaker 1975, *Rassegna Iberistica*, 13, 1982, pp. 38-40.

Zancanari, U. M., *Per una bibliografia di A. Cubillo de Aragón*, Verona, Facoltà di Economia e Commercio, 1983.

Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969 ss., I-IV.

Simón Díaz, J., *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, CSIC, IX, 1971.

Restori, A., *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio (CC*V 28032) della Palatina Parmense*, Livorno, Tipografia Francesco Vigo, 1891.

_____ «La Collezione CC*IV 28033 della Biblioteca Palatina Parmense», *Studi di Filologia Romanza*, VI, Roma, 1893, pp. 1-156.

_____ *Saggi di Bibliografia teatrale spagnola*, Genève, 1927.

Rodríguez, E., Reseña a Cubillo de Aragón, 1966, *Segismundo*, II, 1930, pp. 392-393.

Romera Navarro, M., «Las disfrazadas de varón en la comedia», *Hispanic Review*, II, 1934, pp. 269-286.

Valbuena Prat, Á., *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969.

AISO. Actas III (1993). Elena Elisabetta MARCELLO. Alvaro Cubillo de Aragón, «Añ...
Centro Virtual Cervantes

Vitse, M., *Élements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

Whitaker, S. B., *The dramatic works of Álvaro Cubillo de Aragón*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1975.

AISO. Actas III (1993). Elena Elisabetta MARCELLO. Alvaro Cubillo de Aragón, «Añ...
Centro Virtual Cervantes