

RESEÑA

Álvaro Cubillo de Aragón, *La corona del agravio*, ed. Renata Londero; *La tragedia del duque de Berganza*, ed. María Rosa Álvarez Sellers; *El bandolero de Flandes*, ed. Simón Sampedro Pascual, Reichenberger (Comedias de Álvaro Cubillo de Aragón, 3), Kassel, 2024, 589 pp. ISBN: 9783967280593.

ILARIA RESTA (Università Roma Tre)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.611>>

El tercer volumen de las «Comedias de Álvaro Cubillo de Aragón», editado en el marco del proyecto homónimo liderado por Francisco Domínguez Matito, consolida el modelo adoptado a partir del segundo tomo de esta colección: reunir tres piezas en cada entrega sin seguir un orden cronológico ni otros criterios taxonómicos, como se subraya también en la sección de presentación. Este planteamiento ofrece mayor libertad para destacar afinidades temáticas y dramáticas, como ocurre en esta ocasión con *La corona del agravio* y *La tragedia del duque de Berganza*, dos piezas de raigambre histórico-legendaria, editadas respectivamente por Renata Londero y María Rosa Álvarez Sellers. El volumen se completa con *El bandolero de Flandes*, edición a cargo de Simón Sampedro Pascual, una obra cuyo trasfondo religioso se enriquece con recursos propios de la comedia de bandoleros, claro ejemplo de la versatilidad genérica de Cubillo.

La edición de *La corona del agravio* se abre con un estudio introductorio en el que se abordan, entre otras cuestiones, la posible fecha de composición —aún incierta, pero que parece corresponder a la etapa de madurez del dramaturgo (pp. 5-6)—, su presencia en el repertorio del autor Alonso de Olmedo en 1636 para algunas representaciones particulares en el Palacio Real (p. 6), así como aspectos vinculados a la dimensión espectacular (pp. 35-46). Además, Londero contextualiza la obra dentro del *modus operandi* de Cubillo, destacando su constante práctica de reescritura y reelaboración textual. Aunque el fenómeno es común a los dramatur-

gos áureos —como bien ha mostrado la crítica en los casos de Lope, Calderón o Tirso—, resulta significativo observar cómo Cubillo articula estas estrategias en dicha pieza. A tal propósito, la comedia queda sometida a un minucioso rastreo de resonancias intertextuales, tanto estilísticas como temáticas, que van desde Calderón y Lope hasta Góngora (pp. 9-12), al tiempo que se examinan con igual detenimiento las huellas romancísticas y el entrelazamiento de la materia cidiana con elementos caballerescos (pp. 12-22).

Otro de los puntos fuertes de la edición es la propuesta de segmentación, no siempre presente en trabajos de este tipo, y que aquí contribuye a esclarecer la arquitectura dramática (pp. 40-46). Con todo, quizás hubiera sido útil complementarla con una tabla que permitiese visualizar la construcción textual y la distribución de los cuadros. En el tercer acto, la editora identifica un juego de correspondencias métricas que constituye —en sus palabras— una muestra de la «afición cubillesca (y muy calderoniana) por la simetría» (p. 45). Este análisis resulta particularmente esclarecedor en cuanto al uso funcional de la métrica en el último acto: la redondilla, la silva y la sextina se reservan para asuntos más ligeros, como la intriga amorosa, mientras que el romance se destina preferentemente al relato, como es de esperar, pero también a cuestiones de mayor gravedad, de índole militar o ideológica. Hubiera sido igualmente interesante extender esta observación a los dos primeros actos, donde la variación estrófica y, en particular, el uso del romance parece obedecer a una lógica compositiva distinta, cuya comparación con la tercera jornada podría haber ofrecido claves adicionales sobre la construcción métrica y espaciotemporal.

Desde el punto de vista ecdótico, la edición se apoya en las dos únicas sueltas conservadas, procedentes del mismo taller, pero diferenciadas a partir de errores separativos que permiten hablar de dos ramas distintas. Se ofrece, además, un repertorio de todas las intervenciones destinadas a subsanar los estragos en la transmisión textual, logrando un texto depurado y fiable, fruto de un trabajo filológico lúcido y responsable.

En lo que concierne más específicamente al texto, la anotación es completa, tanto en el plano lingüístico como en el esclarecimiento de pasajes oscuros, y dialoga de manera productiva con la tradición crítica. Destacan, por ejemplo, las notas a los vv. 1501-1516 y 1583-1676, donde se examina con detenimiento la reelaboración de la materia cidiana y su inserción en la trama dramática, con aportaciones novedosas que enriquecen la bibliografía previa.

En cuanto a la métrica, puesto que en general la editora introduce con acierto las diéresis poéticas, cabe señalar la ausencia de algunas necesarias en los vv. 75, 428 y 663. Particularmente interesante es el caso de Etiopia (v. 428), que debería señalarse como Etiopia, tratándose de un cuatrísílabo para evitar la hipometría del verso («dos luceros de Etiopia» en lugar de «dos luceros de Etiopía»), y considerando, además, que la acentuación no puede corresponder a Etiopía, ya que la palabra aparece en posición final de un verso par del romance en *o-a*. Recordaremos, al respecto, que en su edición de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, Antonucci llama la atención sobre la peculiaridad acentual de este término en los versos «Senapo, rey de Etiopia, / que la ley cristiana guarda», señalando que «no siempre los lugares paralelos de textos de la época permiten entender si el nombre de esta nación africana se acentuaba *Etiopia* o *Etiopía*, como hoy. Pero al menos en el caso que sigue es evidente que la acentuación correcta es la primera: “no será acción impropia / saber a boca nuevas de Etiopia” (Calderón de la Barca, *La Sibila de Oriente*, en *CORDE*)».¹ También hubiera podido anotarse la irregularidad métrica en el v. 1722 («estaba segura y fácil») en la tirada de romance en *a-e*, donde encontramos un caso de «asonancia simulada», es decir, esas «asonancias bisílabas que en la sílaba postónica se consideran equivalentes: la *i* y la *e*, en unos casos, y la *u* y *o* en otros».²

Más allá de estas observaciones puntuales, que no empañan el conjunto, estamos ante una edición rigurosa, capaz de restituir con solvencia crítica *La corona del agravio* —«la Cenicienta entre las obras teatrales» de Cubillo, en palabras de la editora (p. 6)— y de poner de relieve tanto su riqueza intertextual como su interesante engranaje compositivo.

La segunda comedia del volumen, *La tragedia del duque de Berganza*, constituye un caso singular dentro del corpus cubillesco, al ser la única pieza que el propio autor rotula como «tragedia», una denominación que, según advierte la editora, funciona casi como un «trampantojo» (p. 199). En efecto, aunque el trasfondo inme-

1. Miguel de Cervantes, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. Fausta Antonucci, en *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, vol. 2, 2015, p. 650, n. 2055. Esta pronunciación, habitual en la época, también se recoge de manera sistemática en posición final de verso en la dramaturgia de Lope; véase, al respecto, Walter Poesse, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Indiana University, Bloomington, 1949, p. 42, n. 80.

2. Rudolf Baher, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1973, p. 70.

diato podía evocar al público contemporáneo la figura de don João IV y la Restauración portuguesa de 1640, la acción remite en realidad a un episodio medieval.

En lo relativo a las fuentes, la editora amplía el repertorio ya señalado por la crítica,³ al incorporar la *Historia General de España*, de Juan de Mariana, cuya impronta parece incuestionable «hasta el punto de reproducir los nombres de los tres hijos del duque de Braganza» (p. 207). Su propuesta de fechar la composición entre 1641 y 1644 se sostiene con argumentos convincentes, pues se apoya tanto en la relación con el *Cartel de desafío de don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán el Bueno*, que parece guardar un paralelismo con el desafío de don Vasco en la pieza, como en la aceptación de la lectura de Whitacker del v. 2352, posible alusión al cruce de la frontera de Badajoz por tropas portuguesas en septiembre de 1643 (pp. 215-216). De notable interés resulta también la comparación con la comedia *El duque de Viso*, de Lope de Vega, a la que consagra varias páginas (pp. 216-221), subrayando con acierto las divergencias de fuentes —romancero en Lope, crónicas en Cubillo— y de intención, derivadas de los distintos contextos en los que escriben.

La cuestión de la representación se aborda con la necesaria cautela. Aunque Cubillo, en *El enano de las musas* (1654), alude a una representación ligada a la actividad de Bartolomé Romero, quien en 1641 se encontraba en Lisboa, por otra parte, cabe matizar —como hace la editora— que difícilmente una obra con alusiones tan transparentes al conflicto luso-castellano pudo representarse en 1640-1641 en ese contexto (p. 221). La ampliación del marco de escritura de la pieza hasta 1644, mencionado antes, permite contemplar una representación algo posterior, quizás en 1645, cuando la compañía de Romero se documenta en varias ciudades españolas según el *DICAT*. En este terreno, dada la incierta cronología de composición, la prudencia de la editora, que rehúye conclusiones categóricas, resulta metodológicamente acertada.

Respecto a la transmisión textual, se trata de la única comedia de las tres editadas que se publicó dentro del volumen misceláneo *El enano de las musas*, por lo que es perfectamente coherente que este testimonio, a todas luces controlado por el autor,

3. Cfr. Shirley B. Whitaker, *The Dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill, 1975, p. 76; José Bautista Avallé Arce, «Dos notas a Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, 3-4 (1953), pp. 430-432; María Idalina Resina Rodrigues, «Simpatías, inimizades e algumas confusões: D. João no Teatro de Lope de Vega», *Revista de Filología Románica*, 11-12 (1994-1995), p. 66.

constituya el texto base. A ello se suman dos sueltas: de la primera, desprovista de datos editoriales y denominada *V*, se conservan ejemplares en Viena, Friburgo y Londres, donde la British Library propone, con fundamento débil, el año 1640 como fecha de impresión; una indicación que, sin embargo, debe tomarse con cautela por todo lo expuesto anteriormente. La segunda suelta, denominada *S*, ofrece en el colofón la indicación del lugar de venta, es decir, «en casa de Francisco Diego de Torres Libroero», padre del más famoso Diego de Torres Villarroel. En este caso, la editora remite a la incierta cronología de esta impresión, proporcionada por la British Library y la Biblioteca de Sevilla, las cuales la sitúan en el siglo XVIII (p. 227). Cabe recordar, sin embargo, que el trabajo del librero salmantino Francisco Diego de Torres empieza al menos desde finales de la centuria anterior.⁴ Quizá hubiera sido útil un análisis más detallado de las características materiales de la suelta (tipografía, papel, etc.), que reforzara la hipótesis de una impresión dieciochesca, complementando las observaciones lingüísticas ya señaladas por la editora (p. 227). En cualquier caso, el tratamiento de las variantes es, en conjunto, riguroso, aunque se echa en falta una reflexión sobre la filiación entre los tres testimonios.

El texto editado se presenta con una puntuación cuidada y acompañado de notas adecuadas para iluminar los pasajes más difíciles. El aparato crítico, aunque claro, no siempre distingue con nitidez entre variantes significativas y simples oscilaciones ortográficas, desprovistas de valor fónico (p. ej., v. 181 del] de el *V*; vv. 683, 1486, 1753 y 1654 desta] de esta *V S*; vv. 688 y 2188 deste] de este *V S*; vv. 759 y 934 della] de ella *V S*; v. 1504 desto] de esto *V*). También en algún caso —como las variantes de los vv. 255 y 455, que afectan a didascalias y corrigen atribuciones erróneas del personaje— hubiera sido más económico recurrir a siglas específicas en lugar de un comentario al margen, aunque es posible que ello responda a criterios editoriales de la colección. Con todo, las enmiendas introducidas, tanto *ope codicum* como *ope ingenii*, son pertinentes y muestran un criterio prudente.

La anotación histórica constituye uno de los mayores aciertos de la edición: ayuda al lector a orientarse entre episodios y linajes portugueses vinculados al conflicto luso-castellano, y ofrece paralelos con otras obras de Cubillo que iluminan su *modus scribendi*. En el plano léxico, sin embargo, se echan de menos algunas acla-

4. Cfr. Ángel Weruaga Prieto, «Oferta y demanda en el negocio del libro: librerías en la Salamanca tardobarroca», *Salamanca. Revista de Estudios*, 39 (1997), pp. 185-200.

raciones puntuales —como «sacar de pila» (v. 361), para indicar al «padrino de alguna criatura en el bautismo» (*Aut.*)— que habrían facilitado la lectura. Tampoco coincidimos plenamente con ciertas interpretaciones. Así, en el v. 268, la expresión proverbial «mas del rey abajo, nadie» es interpretada por la editora como una indicación de «que nadie puede ser más poderoso que el rey, a quien se le debe siempre lealtad» (p. 259). En el contexto de esa escena, nos parece en cambio aludir de forma específica a la competencia entre los dos galanes por Violante, más que a una afirmación general de jerarquía social: a la aserción de don Duarte, quien le dice a la dama que él «tiene / más méritos y más sangre» (vv. 263-264), le sigue la respuesta de don Vasco para sostener que, descartando al rey, nadie puede comparársele. Algo semejante ocurre en otro pasaje, donde en la pregunta de la Duquesa «Pues ¿a mi estrado llegáis / tan libres y descompuestos?» (vv. 659-660) entendemos el término «libres» con otra acepción del diccionario de *Autoridades*: no como «desembarazado, despejado, sin estorbo ni impedimento», según anota la editora (p. 278), sino más bien como «atrevido y desvergonzado» (*Aut.*), reforzada por la reacción de ella ante la llegada repentina de dos alabarderos a su estrado.

En suma, *La tragedia del duque de Berganza* constituye una edición solvente, que combina prudencia crítica con aportaciones novedosas y, a pesar de los pequeños deslices señalados, el conjunto ofrece un instrumento sólido para el estudio y la lectura de una pieza singular en el corpus de Cubillo.

La tercera comedia del volumen, *El bandolero de Flandes*, editada por Simón Sampedro Pascual, se acompaña —al igual que las demás, aunque con su propia especificidad— de una introducción clara y bien estructurada. Si bien comparte con *La corona del agravio* su pertenencia a la etapa temprana de Cubillo (p. 365), se distancia de ella en el plano temático y genérico: se trata de un drama religioso con elementos de bandolerismo, en la estela de otras piezas hagiográficas en las que el protagonista recorre un camino accidentado de transgresión y fechorías antes de alcanzar la santidad. Este modelo, codificado en los estudios de Parker,⁵ se combina aquí con rasgos del drama de honor, dando lugar a una trama híbrida y de notable interés.

En este contexto, el análisis intertextual (pp. 366-368) detecta la impronta calderoniana de *La devoción de la cruz* y, con menor grado de afinidad, paralelos

5. Cfr. Alexander A. Parker, «Santos y bandoleros en el teatro del Siglo de Oro», *Arbor*, 43-44 (1949), pp. 395-416.

con *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, y con obras como *El valiente Diego de Camas*, de Antonio Enríquez Gómez, y *Juan Sánchez de Talavera*, de Juan Bautista Diamante. De acuerdo con el editor, conviene entender estas similitudes más como coincidencias derivadas de convenciones genéricas que como filia- ciones directas; la obra se inserta así en una constelación de comedias de santos bandoleros en las que se repiten motivos comunes. Particularmente sugerente resulta el tratamiento del conflicto de conciencia del protagonista, encuadrado en la casuística moral, así como la dimensión teológica sobre la Providencia divina (pp. 370-372). También adquiere relieve el motivo del judaísmo, con el episodio del judío Osorio y el milagro de la hostia sangrante, cuya representación suscitó problemas inquisitoriales ya documentados por la crítica (p. 373).⁶

Desde el punto de vista de la transmisión textual, la edición se apoya en un manuscrito-copia que sirve de texto base, acompañado de tres sueltas. La descripción de las intervenciones para subsanar los errores del manuscrito es detallada, aunque habría sido conveniente acompañarla de una caracterización más amplia de los impresos. En efecto, si bien las tres sueltas están desprovistas de fecha, son a buen seguro dieciochescas, ya que el testimonio *Sa* aparece impreso en Salamanca en la imprenta de la Santa Cruz;⁷ la segunda suelta, denominada *Sa2*, también salmantina, se debe a Francisco Diego de Torres, a quien ya nos referimos para el caso de *La tragedia del duque de Berganza*; y, finalmente, la tercera, denominada *Se*, se publica en el taller del editor Francisco de Leefdael.⁸ Asimismo, aunque la elección del manuscrito como texto base resulta convincente, habría ganado fuerza con una reflexión explícita sobre los criterios que la sustentan y sobre la posible fi-

6. Véanse Agustín de la Granja, «Comedias censuradas por la Inquisición», en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, coords. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 435-448; y Alicia López de José, «Diablo y bandolero. Censores y calificadores. Testigos y desterrados», en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII (Actas de las XXVI Jornadas de teatro del Siglo de Oro)*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2011, pp. 241-262.

7. Cfr. Luisa Cuesta Gutiérrez, *La imprenta en Salamanca. Avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1960.

8. Sobre este librero holandés instalado en Sevilla remitimos, en particular, a los estudios de Jaime Moll, «Notas sobre dos imprentas sevillanas de Comedias sueltas», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 75 (1999), pp. 81-90; y Germán Vega García-Luengos, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Manuel García Martín, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 1007-1016.

liación entre el testimonio manuscrito y los impresos. La «Relación de variantes» final (pp. 535-571), exhaustiva a la hora de consignar variantes, errores y erratas, cumple su cometido; aun así, se echa de menos, en la sección correspondiente de la introducción (pp. 383-387), una hipótesis reconstructiva de la transmisión textual.

El texto se presenta bien puntuado y con anotaciones apropiadas, especialmente en el plano léxico. Aun así, faltan algunas precisiones métricas —como la indicación de las diéresis poéticas en determinados versos (vv. 445, 480, 547) para evitar la hipometría— y ciertas glosas podrían haberse afinado. Así, en el v. 405 («Animal, ¿la zorra es alba?»), la nota del editor deja entrever dudas que podrían haberse resuelto aclarando el *quid pro quo* cómico entre Lisauro y Llorente: Lisauro alude metafóricamente a su amada Gila como «el alba de este encinar, / el sol de aqueste horizonte» (vv. 381-382), mientras que Llorente lo interpreta literalmente como la zorra que, al alba, le había robado un cabrito. La respuesta contrariada de Lisauro y la réplica del bobo para sustentar su interpretación —la zorra es alba porque «cada mañana / sale al campo muy lozana», y es sol, aunque el sol deshace las nubes y ella deshace el ganado (vv. 406-412)— completan el equívoco con un efecto humorístico muy claro. Del mismo modo, en el pasaje de los vv. 567-572, relativo a la comparación entre mozas e higueras, hubiera resultado oportuno ampliar la referencia al *Vocabulario* de Correas, donde aparece un refrán muy cercano a los vv. 567-568 («y ya sabéis que la breva / se madura con tentones»), es decir: «la breva dura, a muchas pulgadas madura». También habría convenido matizar la anotación del v. 1625 («que sin ti no se halla el alma»), que, en nuestra opinión, se inscribe en el tópico aurisecular del amante desposeído de su alma por la ausencia del ser querido, más que en el sentido genérico de incomodidad en la que se encuentra Gila, sugerido por el editor (p. 472).

Conviene señalar también algunas incongruencias entre las enmiendas mencionadas en la introducción (en la sección «Transmisión textual y noticia bibliográfica», pp. 383-387) y las consignadas en el aparato. En los vv. 80, 1479, 2782, 2849 y 2946, por ejemplo, no hay plena correspondencia entre lo anunciado y lo transcrito. Igualmente, la integración de ciertas acotaciones citadas en dicha introducción (vv. 1264, 1945, 2354, 2905) no se refleja en el texto ni en el aparato. Con todo, a pesar de estos descuidos y de algunos aspectos que podrían haberse desarrollado con mayor profundidad —en especial la cuestión relativa a la filiación textual—, *El bandolero de Flandes* recibe aquí una edición de apreciable calidad.

En conjunto, el volumen se presenta como un trabajo filológicamente sólido, fruto de un esfuerzo editorial que combina prudencia crítica y riqueza interpretativa. Las tres ediciones, cada una con sus especificidades, ofrecen textos fiables y cuidadosamente anotados que iluminan tanto la complejidad intertextual como las particularidades dramáticas del corpus cubillesco. A ello se suma el apéndice final de notas, práctica ya consolidada en esta colección y otras parecidas de la editorial Reichenberger, que constituye un recurso de especial utilidad no solo para los lectores interesados en la materia, sino también para futuros editores que encontrarán en él un instrumento valioso. Todo ello confirma la relevancia de este tercer tomo en la tarea de rescatar y poner en valor el teatro de Cubillo de Aragón dentro del panorama aurisecular.