

LOS RETOÑOS DE
EL ENANO
DE LAS MUSAS
ESTUDIOS SOBRE
LA DRAMATURGIA
DE ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN

BIBLIOTECA ÁUREA HISPÁNICA

*Francisco Domínguez
Matito (ed.)*



Dirección de Ignacio Arellano
(Universidad de Navarra, Pamplona)
con la colaboración de Christoph Strosetzki
(Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)
y Marc Vitse
(Université de Toulouse Le Mirail/Toulouse II)

Consejo asesor:

Patrizia Botta
Università La Sapienza, Roma
José María Díez Borque
Universidad Complutense, Madrid
Ruth Fine
The Hebrew University of Jerusalem
Edward Friedman
Vanderbilt University, Nashville
Aurelio González
El Colegio de México
Joan Oleza
Universidad de Valencia
Felipe Pedraza
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real
Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel
Juan Luis Suárez
The University of Western Ontario, London
Edwin Williamson
University of Oxford

Biblioteca Áurea Hispánica, 152

LOS RETOÑOS DE
EL ENANO DE LAS MUSAS
Estudios sobre la dramaturgia
de Álvaro Cubillo de Aragón

FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO (ED.)

Iberoamericana • Vervuert • 2022



Universidad
de Navarra

GRUPO DE
INVESTIGACIÓN
SIGLO DE ORO

Esta publicación se ha beneficiado de la ayuda financiera del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de La Rioja, de la Fundación San Millán de la Cogolla-Cilengua y del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2022
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2022
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-285-8 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-301-9 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-302-6 (e-Book)

Depósito Legal: M-9805-2022

Cubierta: Carlos Zamora

*A Maria Grazia Profeti,
faro para los estudiosos de Cubillo*

ÍNDICE

FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO

Nota preliminar

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS

De la unión ibérica a la Restauração portuguesa: *La tragedia del duque de Berganza* de Álvaro Cubillo de Aragón

JESÚS CAÑAS MURILLO

En la poética de la comedia nueva barroca: el gracioso, según Álvaro Cubillo de Aragón

ELENA DI PINTO

«Reviente el mismo demonio», jácara a lo divino de Cubillo de Aragón (Entre realeza y demonios)

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN

De maurofilias cristianizadas, romances y emblemas en *La manga de Sarracino* de Álvaro Cubillo de Aragón

DELIA GAVELA GARCÍA

Del engaño hacer virtud o El ejemplo de desdichas, de Álvaro Cubillo de Aragón: fortuna crítica y género

RENATA LONDERO

En la estela del Cid: *La corona del agravio* de Cubillo de Aragón

ELENA MARTÍNEZ CARRO

Vida y avatares de un dramaturgo manchego: Álvaro Cubillo de Aragón 127

MARIBEL MARTÍNEZ LÓPEZ

Mujeres en la corte del rey Bamba. Lope de Vega, Álvaro Cubillo de Aragón, Francisco Lanini e Isidoro Burgos y José Zorrilla

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

Los avatares del conde de Saldaña: de Lope a Cubillo

VICTORIANO RONCERO LÓPEZ

Lectura política de *La honestidad defendida de Elisa Dido*, de Álvaro Cubillo de Aragón

JAVIER RUBIERA

Rosario contra demonio: notas para la lectura de *Ciento por uno*, auto de Álvaro Cubillo de Aragón

ISABEL SAINZ BARIAIN

Estructura de la acción dramática en *La perfecta casada* de Álvaro Cubillo de Aragón

SIMÓN SAMPEDRO PASCUAL

Consideraciones ecdóticas en torno al manuscrito 16086 de la Biblioteca Nacional de España: *Los comendadores de Córdoba*

MARÍA DEL MAR TORRES RUIZ

La tradición caballeresca en la dramaturgia de Cubillo de Aragón: *El vencedor de sí mismo* y *El conde Dirlos*, dos caras del drama caballeresco

NOTA SOBRE LOS AUTORES

NOTA PRELIMINAR

Francisco Domínguez Matito

La obra del dramaturgo de origen morisco Álvaro Cubillo de Aragón (Almagro, 1590-Madrid, 1661) ha transitado con una fortuna desigual por los caprichosos caminos de la crítica. Aunque unas cuantas de sus comedias fueran divulgadas por editores de los siglos xix y xx y algunos historiadores del teatro —en particular los hispanistas extranjeros— le prodigaran grandes elogios, Cubillo concitó entre la crítica un entusiasmo muy por debajo del interés que despertara entre los espectadores, pues la difusión y transmisión textual de sus comedias a lo largo de los siglos xvii y xviii manifiestan tanto una presencia mantenida en los escenarios como el favor del público. Hay que achacar a la inercia de la crítica posterior el relativo desconocimiento y valoración del teatro de Cubillo, lastrados por una deficiente lectura de sus textos que desemboca a la fuerza en una ausencia notable de ediciones solventes. Sin embargo, podemos decir que, a estas alturas, la bibliografía sobre su vida y su obra ya va alcanzando unas dimensiones acordes con la importancia que merece entre los dramaturgos áureos, que algunos críticos sitúan al nivel de los otros grandes escritores del llamado «ciclo calderoniano», como Francisco Rojas Zorrilla o Agustín Moreto. En efecto, puede decirse que la bibliografía actual sobre la vida y la obra de Cubillo, hasta hace poco reducida a una decena de estudios ya clásicos de finales del xix y principios del xx, se ha

multiplicado exponencialmente desde los años setenta del siglo pasado gracias al interés creciente que su teatro viene suscitando entre los estudiosos.

En el contexto del impulso colectivo que ha tenido el estudio y edición de la obra de nuestros dramaturgos clásicos en las tres últimas décadas, con el objetivo inaplazable de conocer con mayor extensión y profundidad (y en ocasiones rescatar) el enorme patrimonio cultural de la producción dramática española, el Grupo de Investigación «Teatro del Siglo de Oro» (TESORO) de la Universidad de La Rioja, ensanchado con la colaboración de especialistas pertenecientes a diversas universidades españolas y extranjeras, viene acometiendo desde hace algunos años un trabajo sistemático de estudio y edición crítica de la obra del escritor almagreño-granadino.

Prueba de ello —pero no la única, por supuesto— es el presente volumen, en el que se agrupa un conjunto de catorce estudios que versan sobre diversos aspectos de la producción dramática de Cubillo de Aragón, y que tiene la singularidad de ser la primera publicación monográfica con tal cantidad de aportaciones sobre los diversos aspectos de su producción teatral. Algunos de los capítulos abordan cuestiones de carácter general, como son, por ejemplo, la caracterización y funcionalidad del personaje *gracioso* en la comedia cubillesca dentro del paradigma de la comedia nueva; o el tratamiento de los personajes femeninos —la mujer— por parte de Cubillo, en la amplia perspectiva del teatro que va de Lope a Zorrilla. Otros estudios, vinculados a títulos concretos de sus comedias, abarcando la mayor parte de los géneros dramáticos que cultivó, se plantean tanto las temáticas y sus fuentes de inspiración (reales o literarias), como particularidades referidas a la construcción de los personajes, a la influencia o la relación de su lenguaje con las corrientes poéticas de su época, a la versatilidad y adecuación de su métrica a la diversidad de las situaciones

dramáticas, a los entresijos del proceso de escritura y reescritura, a la originalidad del auto sacramental cubillesco o de la jácara con respecto a los cánones de tales géneros, a los problemas concernientes a la segmentación, etc.; y en fin, un trabajo de investigación archivística actualiza la biografía del dramaturgo, llenando definitivamente una de las lagunas hasta ahora más renuentes a la investigación: su fecha y lugar de nacimiento. El interesado lector, pues, encontrará aquí un ramillete de crítica e investigación en torno a la vida y obra de Cubillo de Aragón, que profundiza en los rasgos distintivos del estilo de un dramaturgo que disponía de una perceptiva y una voz propia en el universo teatral del Siglo de Oro.

Queda por decir que se ha querido rememorar en el antetítulo de este volumen de estudios sobre la dramaturgia de Cubillo de Aragón el que el propio autor puso al frente de la miscelánea canónica que publicó en 1654 como *El enano de las Musas*.

DE LA UNIÓN IBÉRICA A LA RESTAURAÇÃO PORTUGUESA: *LA TRAGEDIA DEL DUQUE DE BERGANZA* DE ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

¡Oh Príncipe valeroso!
¡Con qué modestia y templanza
oye las ofensas! Cante
tu nombre inmortal la fama.
(vv. 1093-1096)

La tragedia del duque de Berganza

La desaparición del rey D. Sebastião en la batalla de Alcazarquivir en 1578 propició la unión de la Corona portuguesa a la monarquía de los Austrias con el reconocimiento de Felipe II como soberano en las Cortes de Tomar en 1581. Bajo la fórmula de la Monarquía Dual y el principio *Aequo principaliter*, la unión ibérica se mantuvo hasta 1640. Fueron años de esplendor para el teatro español, que triunfaría en los *Pártios de comedias* ante un público que no necesitaba que las obras fueran traducidas¹. Autores tan representativos del canon lusitano como Gil Vicente o Luís de Camões compusieron en castellano, así como D. Francisco Manuel de Melo o los dramaturgos Juan de Matos Fragoso, afincado en la corte madrileña, y Jacinto Cordeiro². Las interacciones culturales fueron efectivas en dos sentidos: los escritores portugueses utilizaron el idioma

y parámetros de la Comedia Nueva, y los españoles trataron temas portugueses.

Inés de Castro, el rey D. Sebastião o la Casa de Braganza serán motivos recurrentes. Esta última, en particular, inspirará varias obras de Lope de Vega, que en 1599 había viajado a Portugal y entablado «fluidas relaciones con los duques de Braganza»³: *El duque de Viseo* (1608-1609), *El príncipe perfecto* (I y II parte, 1614, 1616) y *El más galán portugués duque de Berganza* (1610-1612); así como *La tragedia del duque de Berganza* de Álvaro Cubillo de Aragón, que trata el mismo asunto que *El duque de Viseo*: la conspiración de la nobleza entre 1483 y 1484 contra D. João II, que pretendía rebajar sus privilegios y concentrar el poder, y que se saldó con la muerte del duque de Braganza y del duque de Viseo. Pero Cubillo no se acoge a la entonces común práctica de la reescritura⁴, sino que aborda el asunto desde una perspectiva diferente y focaliza su atención no sobre el duque de Viseo, sino sobre el duque de Braganza, llamado duque de Guimaráns en la obra de Lope. Cubillo escribe sobre la misma cuestión, pero no de la misma manera, y ese cambio de protagonista no responderá únicamente a un presumible deseo de distanciarse del Fénix, sino que cobrará pleno sentido atendiendo a los acontecimientos contemporáneos.

El contexto histórico que enmarca ambas comedias ha cambiado radicalmente. Lope escribe a principios del xvii, cuando ambos países pertenecen a la misma Corona, pero creemos que Cubillo lo hace con posterioridad al desafío del duque de Medina Sidonia al duque de Braganza —cuyo cartel es firmado el 29 de septiembre de 1641—⁵, que concluía el 19 de diciembre. Publica su comedia junto a nueve más en *El enano de las musas* en 1654, es decir, en plena guerra entre Portugal y España por zanjar ese proceso de Restauração iniciado el 1 de diciembre de 1640 y que, en

contra de Felipe IV, había proclamado rey al octavo duque de Braganza.

Si *El duque de Viseo* trataba de una conspiración en torno a D. João II, *El más galán portugués* describe otro oscuro episodio de tan noble familia⁶: el asesinato, por sospechas de adulterio, de la duquesa D^a. Leonor de Guzmán —hija del duque de Medina-Sidonia—, ordenado por su marido, D. Jaime I, cuarto duque de Braganza e hijo de D. Fernando II, protagonista de la ficción de Cubillo. En ambas obras, Lope de Vega defiende la inocencia de los duques: *El duque de Viseo* es una tragedia en la que el rey manda ajusticiar sin reunir las pruebas necesarias a sus rivales políticos, el duque de Guimaráns y el de Viseo, y *El más galán portugués* se convierte en una comedia con final feliz que proporciona un desenlace alternativo a acontecimientos contradictorios, mostrando una vez más que la fidelidad a la historia no era requisito para la ficción dramática.

Las crónicas lusitanas, tanto la *Crónica de-El rei D. João II*, de Rui de Pina (1440-1522), como la *Crónica da Vida e Feitos del-Rei D. João II* (1545) de Garcia de Resende —en la que se habría inspirado Cubillo—⁷, consideraban culpables a los conspiradores. Sin embargo, circulaba una versión popular difundida en el romancero⁸ que atribuía al genio adusto del rey y a su arbitrariedad la voluntad de asesinar a sus oponentes, y Lope la refleja en *El duque de Viseo*⁹, donde insiste también en la lealtad que todos saben que le deben:

GUIMARANS	[...]
	Quede entre los cuatro aquí, hermanos, determinado que el Rey ha de ser amado y servido. ¿Queda así?
TODOS	Sí.

(I, p. 43)

Mas cuando escribe su tragedia, Cubillo conoce unos hechos que Lope no puede imaginar y que justifican el cambio de perspectiva: no es la primera vez que la Casa de Braganza traiciona a su rey, pues antes de hacerlo contra Felipe IV conspiró contra D. João II, y en la deslealtad pasada encontrará el dramaturgo el pretexto apropiado para hacer hincapié en la presente¹⁰. Con todo, Cubillo pone sumo cuidado en presentar con claridad los sucesos ciñéndose a las circunstancias históricas.

Así, *La tragedia del duque de Berganza* se inicia con un lance amoroso que pronto revelará su carácter secundario, pues aun tratándose de una escena de cortejo, el dramaturgo aprovecha para introducir la cuestión política: ni siquiera el amor puede justificar las faltas contra el rey.

VASCO

Señora,
mayor estrella me trae,
que aunque la obediencia mía
sigue los decretos reales,
con mayor imperio amor
triunfar de las almas sabe.

VIOLANTE

Quedaos, pues, y obedeced
al Rey, que faltas notables
no las disculpa el amor.

(I, vv. 219-227)¹¹

Y la llegada de D. Duarte no es solo la de un rival sentimental, sino que sirve para situar al espectador desde el primer momento en el conflicto: quiere a Violante a pesar de ser hija de D. Nuño, que «es de la facción del Rey / y opuesto a todos los Grandes» (I, vv. 247-248). D. Vasco, que proclama «mas del rey abajo, nadie» (I, v. 268), acaba enzarzándose con D. Duarte en una competición de linajes que desemboca en un desafío:

DUARTE

Cuando nacen
de los favores del Rey
atrevimientos tan grandes,
la espada pondrá remedio.

(I, vv. 294-297)

Salen después el rey y D. Nuño con unos papeles que resumen «lo acertado, / resuelto y determinado / por vuestros vasallos fieles» (I, vv. 302-304) en las Cortes de Évora convocadas por D. João II cuando subió al trono en 1481 tras la muerte de su padre, D. Afonso V. Allí le juraron obediencia los nobles portugueses, comenzando por D. Fernando II, tercer duque de Braganza, y terminando por los procuradores de Lisboa y de Santarem —representantes, respectivamente, de las ciudades y las villas—, y el rey promulgó varias leyes, entre ellas el reparto por comarcas de los *Contadores* y oficiales de las tierras, capillas, hospitales y orfanatos y la limitación del poder de la nobleza:

REY

Sabe el cielo
la cristiandad de mi celo
y la intención de mi pecho.

NUÑO

Concédese que no tenga
jurisdicción criminal
ningún Grande en Portugal.

REY

No hay cosa que más convenga.

NUÑO

El reino junto acordó
que los Grandes y señores
no puedan ser superiores
a la ley.

REY

Nuño, si yo,
que soy alma de la ley,
a la ley contraviniere

y algo en su desprecio hiciere,
seré rey, pero mal rey.
Tan superior considero
su fuerza que, juzgo yo,
que el rey que la promulgó
la ha de obedecer primero.
Pues si el rey está obligado,
Nuño, a obedecer la ley,
al que es señor y no es rey,
¿quién le excusa de culpado?
Los Grandes todos se ofenden y,
más que todos, señor,
el de Berganza.

REY Al rigor
de su obligación no atienden.
¿Quéjase el Duque?

(I, vv. 306-334)

Desde el principio, Cubillo recupera la perspectiva de las crónicas y traza con claridad el planteamiento trágico: nadie puede estar por encima de la ley, ni siquiera el rey, que pretende concentrar todo el poder y lamenta que su primo y cuñado no secunde su convicción. Expuestas las intenciones del soberano, se presentan las de sus dos oponentes:

BERGANZA [...] Romper el Rey los privilegios míos
son locos desatinos,
[...] Tenerme a mí contento
es, Duque, el más seguro fundamento [*a/ de
Viseo*]

de su reino, y no son consejos sabios
que él reine y que yo sufra estos agravios,
cuando yo puedo hacer tan fácilmente
titubear la corona de su frente.

(I, vv. 401-410)

Y alude no solo al poder de su Casa sino también a un factor que parece estar haciendo referencia a Felipe IV: el descontento de los vasallos¹², por el que «han de tener buen fin mis pensamientos» (I, v. 416). Cuenta con el apoyo de otros reyes que le han enviado unas cartas, pero antes de poder enseñárselas al duque de Viseo entra la duquesa de Berganza¹³, que sabe que los dos andan inquietos «con siniestras pretensiones / turbando la paz del reino» (I, vv. 473-474) y que tienen tratos con Castilla, lo cual ella no comprende, pues el rey es «católico y santo (...) piadoso y justiciero» (I, v. 519; v. 524) y no les ha usurpado nada. Califica las ocultas maniobras de ambos caballeros de «sinrazón», «pasión grande», «error ciego» y «rebeldes pensamientos», ya que han jurado lealtad y obediencia, y los insta a amar al rey y a no avergonzar a la familia: «no demos / achaques a la venganza / ni ocasiones al desprecio» (I, vv. 580-582). Nada queda sin mencionar: la duquesa recuerda que cierto pronóstico popular anuncia que Manuel, su hermano pequeño, que está bajo la protección del rey, será quien herede la corona, aunque «agüeros / previstos en vaticinios / se han de temer, no creerlos» (I, vv. 598-600)¹⁴. El duque de Berganza no entiende cómo ha trascendido su secreto, pero disimula ante su esposa diciéndole que «aunque el Rey agravia / los antiguos privilegios / de mi Casa, aunque destruye / mi inmunidad» (I, vv. 627-630), no deja de amarle y servirle.

En la segunda Jornada, el rey ya no puede sufrir tanta arrogancia e informa al duque de que sabe que ha mantenido tratos con Fernando de Castilla que han

mancillado todos los servicios hechos por la Casa de Braganza, pero que está dispuesto a olvidarlo si se enmienda y es capaz de dominar sus pasiones, prometiendo favorecerlo en los pleitos que tienen pendientes. El duque no reconoce la culpa y achaca el rumor a la envidia. Pero cuando el rey descubre las cartas, el duque intenta matarlo empuñando la daga, aunque la superioridad del soberano es tal que lo reduce con solo mirarlo (II, vv. 1635-1636). Si la primera Jornada acababa con la sombra de una duda, en la segunda el rey, pese a su voluntad de desviar al duque de su propósito, ha confirmado lo que sabía. Lo deja preso en palacio custodiado por D. Nuño para que no intente escapar o suicidarse (II, vv. 1647-1652).

En la tercera Jornada el rey insta a su fiel consejero a que le diga en qué ha fallado, «pues que se me atreven todos» (III, v. 1702), y cuando D. Nuño le transmite las quejas de la nobleza por haber rebajado sus privilegios, el monarca insiste en su política centralizadora:

REY

[...]

los Grandes no han de tener
la cabeza en los extremos.
Muchos reyes no cabemos,
un rey no más ha de haber.

(III, vv. 1727-1730)

Y en los extremos de la península se hallaban Cataluña y Portugal, impulsadas por una fuerza centrífuga que las alejaba de Castilla. Ante la disensión, el rey debe ser implacable, y por eso D. João es capaz de firmar ante la duquesa y su hijo Diego, sin que estos lo sepan, la sentencia del duque:

REY

Pague esta vez su malicia
por que sirva de escarmiento;

que, si bien su muerte siento,
es primero mi justicia.

(III, vv. 1791-1794)

Mientras tanto, el duque de Berganza —que lleva preso veinte días—, confiado en su rango, cree que el rey no se atreverá a ajusticiarlo (III, vv. 2001-2004), pues bien podrá cortar ortigas, pero no «cedros levantados». Sin embargo, una canción le advierte que está más segura la grama en el campo que el empinado cedro, que cuanto más se erige «a mayor riesgo se expone, / más se fatiga y más gime» (III, vv. 2040-2041). Por si no bastara, recibe otro aviso acerca de su suerte: sale una sombra con la cabeza en la mano y le dice que es «El infelice / duque de Berganza» (III, vv. 2055-2056). Este se desmaya y entra la duquesa a despedirse y contarle que ha enviado a Castilla a sus dos hijos mayores, Dionisio y Felipe. Ya repuesto, su abrazo es interrumpido por D. Nuño que, una vez solos, le comunica la sentencia: será decapitado en un cadalso público y sus bienes confiscados¹⁵. El duque pide perdón a Dios y al rey (III, vv. 2187-2198), que lamenta su decisión pero no la revoca, pues la muerte de un traidor servirá de escarmiento. Llegan los Grandes del reino, encabezados por el duque de Viseo, que le pide que honre al duque de Berganza «si no en su vida, en su muerte» (III, v. 2320); descubren el cuerpo y el soberano lanza un discurso de advertencia dirigido especialmente al duque de Viseo, cuya juventud le ha librado, de momento, de la muerte, pues no «se ha escapado tirano / que no pague lo que debe» (III, v. 2339-2340):

REY

Lusitanos valerosos,
Grandes, nobles, ricos, plebe,
quien quiso ser vuestro rey
matándome a mí, es aqueste:

mirad cuán poco les dura
la ambición a los crueles.

(III, vv. 2323-2328)

Pero en los últimos versos, Cubillo da un giro inesperado a la trama trasladándola, de golpe, al presente, y desvelando así el sentido de todos los hechos relatados:

VISEO	Y yo prometo serviros como leal muchas veces.
REY	Y si no lo hacéis, cuñado, yo sabré satisfacerme: cubrid el funesto asombro.
VASCO	Dé fin la trágica muerte del gran Duque de Berganza, cuyo mayor descendiente, siguiendo los mismos pasos, hoy a Castilla se atreve.

(III, vv. 2343-2352)

Si Cubillo de Aragón parecía haber construido una tragedia histórica más, esos tres últimos versos revelan la originalidad de su planteamiento y el verdadero trasfondo de los acontecimientos¹⁶. Por ello, aunque el asunto y los protagonistas coincidan, poco tiene que ver *La tragedia del duque de Berganza* con *El duque de Viseo* de Lope de Vega. No estamos, en efecto, ante otro caso de reescritura, tan habitual en el Siglo de Oro, sino ante una forma nueva de proponer y concluir un conflicto cuyo carácter histórico acotaba su realización dramática. Pero en esta ocasión, tan importante como el suceso en sí mismo, será la propia realidad que vive el dramaturgo, que sin duda condiciona su argumento.

Lope de Vega escribe durante el reinado de Felipe III (1598-1621), cuyo padre había unido la Corona portuguesa a la castellana y conseguido así realizar el sueño de la unión ibérica. Cubillo, por el contrario, escribe en plena guerra por la independencia portuguesa tras la significativamente llamada Restauraçāo, que había sabido elegir el momento propicio, ya que la Casa de Habsburgo afrontaba entonces los problemas derivados de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) y de la Sublevación de Cataluña (1640-1652). El 1 de diciembre de 1640 —hoy en día fiesta nacional en Portugal—, en el Palacio de Ribeira, es asesinado el secretario de Estado, Miguel de Vasconcelos, y hecha prisionera Margarita de Saboya, duquesa de Mantua, que desde 1635 gobernaba Portugal en nombre de su primo Felipe IV. En su lugar, el duque de Braganza es proclamado rey de Portugal con el título de D. João IV (1640-1656). Tales acontecimientos fueron recreados en sendas obras portuguesas contemporáneas a la de Cubillo y escritas en español: *La mayor hazaña de Portugal* (Lisboa, 1645) de Manuel Araújo de Castro¹⁷ y *Feliz restauración de Portugal y muerte del secretario Miguel de Vasconcelos* (Lisboa, 1649) de Manuel de Almeida Pinto. La guerra lusitana duró veintiocho años y concluyó con la firma del Tratado de Lisboa en 1668, por el cual España reconocería finalmente la soberanía del país vecino.

Si D. Fernando II, tercer duque de Braganza, conspiró contra el rey D. João II, el octavo duque, D. João II, lo hizo contra Felipe IV, solo que esta vez con éxito. Ajeno a la futura separación entre ambas naciones, en *El duque de Viseo* Lope diluye la conspiración medieval en una trama amorosa en la que un privado mezquino, por haber sufrido un desprecio amoroso, jura vengarse del condestable y de sus hermanos (I, p. 56): el duque de Guimaráns —duque de Berganza—, el conde de Faro y don Álvaro, que serán desterrados, y Guimaráns decapitado y su cadáver

mostrado como ejemplo al duque de Viseo para que no intente arrebatárselo el trono. Este también recibe advertencias misteriosas: oye una lúgubre voz que narra la historia de los cuatro hermanos y le avisa de las intenciones del rey. Después, es el propio duque de Guimaráns el que se le aparece (III, pp. 180-181), pero su honor y su lealtad impiden al duque de Viseo faltar a la cita. El rey lo espera para darle muerte por traidor, y al negarse sus cortesanos a ejecutarlo por no encontrarlo culpado, lo atraviesa él mismo con su daga y exhibe su cuerpo como escarmiento, igual que hizo con el de Guimaráns, pero nadie se atreve a criticar su残酷 o calificar la injusticia¹⁸. Brito, acompañante del duque, mata al privado y es asesinado después por la guardia. Es el momento de la *Anagnórisis* del rey:

REY ¡Valiente escudero y noble!
Háganle un honroso entierro.
¡Válame Dios! ¿Si don Egas
en estas cosas me ha puesto,
pues Dios le castiga así?
(III, p. 202)

Cubillo, en cambio, aligera el peso de la trama amorosa y elimina el castigo compartido por los hermanos, así como la triste suerte del duque de Viseo, D. Diego I, que al parecer fue apuñalado por el propio rey en Palmela en 1484¹⁹. A su vez, mantiene elementos trágicos como los avisos sobrenaturales, con esa canción que también previene al duque prisionero y esa sombra de sí mismo que aparece portando su cabeza. Pese a la grandeza de su estado, no quedan dudas de su infortunio. El rey no vacilará en ajusticiar, para dar ejemplo, al que le sigue directamente en honores, como le recuerda en varias ocasiones el duque de Berganza. Los avisos del cielo empleados en ambas obras

evocan los recibidos por D. Alonso en *El caballero de Olmedo* (ca. 1615-1626) de Lope de Vega. Pero tanto este como el duque de Viseo pueden rectificar su destino cambiando de dirección; el primero abandonando el camino a Medina y volviéndose a Olmedo, el segundo excusando la cita con el rey. Sin embargo, el honor es antes que la vida, y pese a los signos del más allá deciden seguir adelante y acudir al encuentro con la muerte, que a cambio les garantiza el recuerdo y, por ende, la inmortalidad²⁰. El duque de Berganza, por el contrario, no tiene elección, pues se halla prisionero. Las señales extraordinarias no son avisos que introduzcan un hiato en su suerte, sino una anticipación del destino que él mismo, con sus tratos clandestinos, ha labrado. Por eso sus sentidos se nublan ante la crónica de su muerte anunciada y se desmaya.

Ambas obras comparten además el carácter ejemplar de la muerte del duque de Viseo y del duque de Berganza, subrayado visualmente por la exposición de los cadáveres en escena. Tal recurso, procedente de la estética senequista, era una forma de destacar el horror de lo sucedido, aunque en el caso del duque de Viseo se trata de una muerte injusta, y en el del duque de Berganza de una muerte justificada por su comportamiento errado. El ejemplo que se pretende dar es, por lo tanto, de signo diferente. En la obra de Lope, el asesinato sobre el tablado, cometido por el propio rey, muestra su maldad y su ceguera. En la obra de Cubillo, el duque es ajusticiado en un cadalso público como manda la ley, y su muerte no apunta hacia el soberano como signo de condena. Si Lope está de parte de los nobles, que en ningún momento conspiran contra su rey ni flaquean en su lealtad a pesar de los desplantes que reciben, Cubillo se posiciona claramente del lado de un rey justo y paciente que nunca es engañado ni por sus posibles miedos o recelos ni por los que le rodean

porque, a diferencia del rey de Lope, no se deja llevar por sus pasiones, quizá el error más frecuente en las tragedias.

Porque Lope está retratando a D. João II, con fama de adusto y reservado, obsesionado en *El duque de Viseo* por una conspiración que solo existe en su mente y que le lleva a arremeter contra sus cortesanos fieles. Cubillo está mucho más preocupado por enfatizar las circunstancias políticas e insiste en la voluntad del rey de concentrar el poder y despojar a la nobleza de parte de sus privilegios, lo que ha llevado al duque de Berganza a resistirse intentando hacer tratos con Castilla. El rey conoce su propósito desde el principio, pero aun así le da la oportunidad de rectificar. Su actuación no tiene parangón con la del monarca de Lope, porque Cubillo no está delineando a D. João II sino trazando un trasunto de Felipe IV, el rey que verdaderamente ha sido traicionado²¹. Si D. João II zanjó la cuestión con la violencia de la ejecución pública o privada de dos Grandes del reino antes de que el descontento cundiese, a Felipe IV le ha pasado inadvertida una conspiración anunciada por la insatisfacción de sus vasallos, como menciona Cubillo²² y, ante los hechos consumados, se ha visto obligado a escoger entre sofocar la sublevación catalana o la portuguesa. Mas al priorizar la primera, descuidó el conflicto bélico promovido por la Casa de Braganza en un momento propicio en el que otros frentes abiertos impedían al monarca concentrar su atención en los vecinos portugueses, considerados hermanos por el teatro español de las primeras décadas del xvii, cuando los temas lusos se hicieron tan populares, cuando la palabra «español» abarcaba ambas nacionalidades.

La modernidad de *La tragedia del duque de Berganza* reside en haber sido concebida como prueba del carácter cíclico del tiempo y haberse convertido así en ejemplo del mito del eterno retorno, de la repetición —¿inevitable?— de los mismos errores. La Casa de Braganza, la de más rancio

abolengo después de la realeza, no ha hecho sino, «siguiendo los mismos pasos», ratificar conductas rebeldes pasadas que, como las señales sobrenaturales en las tragedias, no han servido de aviso para evitar la escisión del presente. Por fin, España había despertado bruscamente de ese sueño ibérico artificial en el que Portugal nunca llegó a cerrar del todo los ojos. Y el sueño acabó por convertirse en la pesadilla de una guerra fratricida, de la lucha entre dos pueblos que pudieron ser hermanos pero que, en el fondo, nunca habían dejado de ser rivales.

Álvaro Cubillo de Aragón falleció el 21 de octubre de 1661, sin alcanzar a ver el final del conflicto.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Formas renacentistas para una ideología barroca: *El Duque de Viseo*, una tragedia de Lope de Vega de inspiración portuguesa», en *Homenatge a Amelia García-Valdecasas. Quaderns de Filologia*, ed. Ferran Carbó, Juan Vte. Martínez Luciano, Evelio Miñano, Carmen Morenilla, Valencia, Universitat de València, 1995, vol. I, pp. 69-86.
- *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger, 1997, 3 vols.
 - «La raya quebrada: la Restauração portuguesa desde ambos lados de la frontera», en *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*, ed. José Camões y José Pedro Sousa, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2016, pp. 215-232.
 - «Dramaturgos portugueses en la Corte hispánica: Jacinto Cordeiro y Juan de Matos Fragoso», en *Ámbitos artísticos de sociabilidad en los Siglos de Oro*, ed. Elena Martínez Carro y Alejandra Ulla Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2020, pp. 35-56.
 - «Mensajes encriptados en torno a la Restauração portuguesa: hacia un canon teatral ibérico», en *El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español. XLIV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (13-15 de julio, 2021)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa.
- ARES MONTES, José, «Portugal en el teatro español del siglo XVII», *Filología Románica*, 8, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 11-29.
- ARREDONDO, María Soledad, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Dos notas a Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, nº 3-4, jul.-dic., 1953, pp. 426-432.
- CASTRO, Manuel Araújo de, *La mayor hazaña de Portugal* [1645], Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII — uma biblioteca digital, <http://www.cet-e-seiscentos.com/>.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Dramáticos españoles del siglo XVII. Álvaro Cubillo de Aragón», *Boletín de la Real Academia Española*, año V, tomo V, cuaderno XXIII, 1918, pp. 241-280.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *La tragedia del duque de Berganza*, ed. María Rosa Álvarez Sellers, Kassel, Reichenberger, en prensa.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco, «La fortuna (crítica) de un ingenio. Álvaro Cubillo de Aragón», *Scriptura*, 17, 2002, pp. 89-112.
- «Apuntes para el perfil de un dramaturgo: Álvaro Cubillo de Aragón», en *Escenografía del Siglo de Oro*, ed. Roberto Castilla, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 113-131.
- «Álvaro Cubillo de Aragón: las musas del enano», en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 143-156.
- «Fama e infamia del duque de Braganza en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo* (3.2), 2015, pp. 111-124.
- MARCOS DE DIOS, Ángel, «Viaje del Siglo de Oro a la cultura portuguesa», en *Territórios e culturas ibéricas*, Cap. IV «Margens e culturas», Guarda, Centro de Estudios Ibéricos, 2004, pp. 1-5.
- MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel, «Convenciones genéricas de los dramas históricopolíticos del teatro áureo», *Mágina*, nº 8, UNED, 2000, pp. 57-71.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Maribel, «Defensa de la monarquía en *La tragedia del duque de Verganza*, de Álvaro Cubillo de Aragón», en *El hombre histórico y su puesta en discurso*, ed. J. Enrique Duarte e Isabel Ibáñez, New York, IDEA, 2015, pp. 125-138.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina, «Simpatias, inimizades e algumas confusões: D. João no teatro de Lope de Vega», *Revista de Filología Románica*, 11-12, 1994-1995, pp. 63-80.
- Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, ed. Agustín Durán, Madrid, Atlas, 1945, tomo segundo (BAE, XVI).
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, vol. I.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis, *Historia genealógica de la Casa de Silva*, Madrid, por Melchor Álvarez y Mateo de Llanos, 1685, tomo 2, Libro VI, Cap. XIII.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Teatro de outros tempos*, Lisboa, 1933.
- VALLADARES, Rafael, *Teatro en la guerra. Imágenes de príncipes y Restauración de Portugal*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2002.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio, «Cartel de desafío de don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán el Bueno (1641): nuevos datos», *Janus*, nº 6, 2017, pp. 243-279.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1991.
- *El duque de Viseo*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, 1966.

- *El duque de Viseo*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, ed. Manuel Calderón, Lleida, Milenio, 2005, vol. II, pp. 1031-1160.
- VV. AA., *Dramáticos del siglo XVII. Álvaro Cubillo de Aragón*, en *Los clásicos olvidados*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, 1928, vol. III.
- WHITAKER, Shirley B., *The Dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975.

¹ Ares Montes (1991, p. 13) indica que tras la sublevación portuguesa el 1 de diciembre de 1640 «las compañías españolas continuaron actuando en Lisboa y en otras ciudades portuguesas», quizá porque no pudieron regresar a España en ese momento. Según Matos Sequeira (1933, pp. 113 y ss.), la compañía de María Riquelme, que estaba en el Pátio das Arcas de Lisboa, siguió representando hasta final de mes, y una compañía española que actuaba en Coimbra puso en escena, a petición del Ayuntamiento, una obra de Jacinto Cordeiro para celebrar la Restauração. Sin embargo, «desde enero de 1641 y hasta la paz de 1668 parece que no hubo teatro en Lisboa y, posiblemente, en todo el reino» (Valladares, 2002, p. 22). «Más tarde, probablemente después de la firma de la paz, en 1668, los comediantes españoles —se tienen noticias de Antonio Escamilla, Cosme Pérez, Félix Pascual, Francisca Bezón y otros— se arriesgaron a cruzar de nuevo la raya y reanudaron con éxito sus actuaciones en el nuevo reino, continuadas por otras compañías hasta mediados del siglo XVIII» (Ares Montes, 1991, p. 13).

² Ver Álvarez Sellers, 2020.

³ Ver Marcos de Dios, 2004, p. 4.

⁴ Ver Avalle-Arce, 1953, pp. 429-432; Whitaker, 1975, pp. 76-77. Tampoco participó de otro ejercicio habitual en la época: la escritura en colaboración, quizá por «la frustración de no verse aceptado ni bastante reconocido, injustamente tratado por el mundillo teatral cortesano» (Domínguez Matito, 2011, p. 144). Sobre su fortuna crítica, ver Domínguez Matito, 2002; 2005.

⁵ Aunque el *Cartel de desafío de Don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán el Bueno* «no se hizo público en Madrid hasta el día 5 de octubre» (Vargas Díaz-Toledo, 2017, p. 253). Cotarelo, 1918, p. 272, y Valbuena Prat, 1928, p. LV, indican 1641, y debió escribirla a finales de ese año o quizá en 1642 (Ver Álvarez Sellers, «Mensajes encriptados...», en prensa).

⁶ La Casa de Braganza era el mayor dominio señorial no solo de Portugal, sino también de Castilla, Navarra y Aragón, por lo que los duques llevaban sus nombres numerados, al igual que los reyes.

⁷ Ver Avalle Arce, 1953, pp. 430-432; Whitaker, 1975, p. 76; Resina Rodrigues, 1994-1995, p. 66.

⁸ *Romancero general*, pp. 219-220. Ver Resina Rodrigues, 1994-1995, p. 69 y Calderón, 2005, pp. 1034-1035.