

La Fortuna (crítica) de un ingenio. Álvaro Cubillo de Aragón

Francisco Domínguez Matito
Universidad de La Rioja

*Lector, yo soy un Ingenio
de fortuna (Dios delante).*
Álvaro Cubillo, *El Enano de las Musas*.

En el diario *La Voz* del 11 de julio de 1928¹, en medio de un clima en el que directores y críticos se afanaban por la recuperación escénica y la revisión textual de nuestro teatro del Siglo de Oro², Melchor Fernández Almagro saludaba con merecidos elogios la reciente edición que Ángel Valbuena Prat había hecho de dos comedias de Álvaro Cubillo de Aragón -*Las muñecas de Marcela* y *El Señor de Noches Buenas*- en el volumen III de la colección “Los clásicos olvidados” de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles³. En el estudio introductorio a dicha edición Valbuena Prat traza una breve biografía del dramaturgo granadino, avanza una interpretación general de su obra adscribiéndola al ciclo calderoniano y, sobre todo, propone una clasificación de su teatro seguida de un somero análisis de cada uno de los grupos. En realidad, el trabajo de Valbuena, que repitió 38 años después al frente de una edición por separado de *Las muñe-*

¹ Melchor Fernández Almagro, “Alrededor de nuestro teatro clásico. El comediógrafo español Álvaro Cubillo de Aragón”, *La Voz* (11-VII-1928), p. 2.

² Véase a este propósito M^a Teresa García-Abad García, *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y La Libertad* (1926-1936), Boulder, CO, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000, pp. 165-169.

³ Álvaro Cubillo de Aragón, *Las muñecas de Marcela. El Señor de Noches Buenas*. Introducción, texto y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1928.

*cas de Marcela*⁴, también recibida con elogios que hoy nos parecen excesivos⁵, representaba el punto de llegada de las escasas y esporádicas aproximaciones, con valoraciones divergentes, que se habían hecho a la figura de Álvaro Cubillo en el siglo precedente; y, en especial, guardaba una deuda inmediata con los dos artículos que Emilio Cotarelo había dedicado a Cubillo de Aragón diez años antes (1918)⁶. En el primero de ellos, Cotarelo fijaba el primer perfil biográfico del escritor frente a esbozos anteriores muy imprecisos; en el segundo, analizaba brevemente el catálogo del dramaturgo, que creía constituido por 29 comedias, cinco autos sacramentales y tres obras apócrifas. Y terminaba con unos apuntes forzosamente apresurados sobre la crítica cubillesca del siglo anterior, que han sido utilizados en trabajos posteriores, tanto por Valbuena como por otros críticos, y a los que en parte nos referiremos más adelante

Pero debe señalarse inmediatamente también la apoyatura que ambos estudios -el de Cotarelo y el de Valbuena- tienen en el trabajo de Cayetano Alberto de La Barrera. En efecto, desde el escueto registro con que, en el último tercio del siglo XVII, Nicolás Antonio despachó a Cubillo de Aragón, en el que cita su origen y sólo dos de sus obras “Alvarus Cubillo de Aragón. Granatensis. Comoediorum poeta, plures theatro dedit, quarum aliquot cum aliis carminibus uno volumine contentas typis commisit. Nomen in libro *El Enano de las Musas*, Matriti, 1654, in 4. Item *La Curia Leónica*, cujus secunda pars Granatae prodiit 1625, in 8.”⁷, hay que esperar hasta mediados del siglo XIX, al repertorio bibliográfico de Cayetano Alberto de La Barrera⁸, para encontrarnos con un perfil un poco definido de la figura humana y literaria del escritor granadino. La Barrera, en una apretada síntesis, ofrece unos cuantos datos biográficos de Cubillo y añade a las escasas referencias bibliográficas de Nicolás Antonio un ensayo

⁴ Álvaro Cubillo de Aragón, *Las muñecas de Marcela*. Estudio y edición de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Alcalá. Colección Aula Magna, 1966.

⁵ Véase la reseña de la publicación que hizo Enrique Rodríguez Cepeda, *Segismundo*, II, (1966), pp. 392-393.

⁶ Emilio Cotarelo y Mori, “Dramáticos españoles del siglo XVII. Álvaro Cubillo de Aragón”, *Boletín de la Real Academia Española*, V, (1918), pp. 3-23 y 241-280.

⁷ Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1783, I, Madrid, Visor, 1996, p. 58. “Granadino. Autor de comedias, dio muchas al teatro, e imprimió algunas con otros poemas en un volumen titulado *El enano de las Musas*, Madrid, 1654, en 4º. También publicó *La Curia Leónica*, cuya segunda parte vio la luz en Granada, 1625, en 8º”, Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nueva*, (Madrid, Imprenta de la viuda y herederos de Don Joaquín Ibarra, 1788), I, Madrid, FUE, 1999, p. 64.

⁸ Cayetano Alberto de La Barrera y Leyrado, *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro Antiguo Español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, (Madrid, 1860), London, Tamesis, 1968, pp. 112-115.

de aproximación bastante completo a su corpus dramático⁹. Ahora bien, aunque La Barrera califica a Cubillo de “aventajado escritor dramático”, le reconoce “grandes dotes” para los géneros “heroico, cómico y festivo”, y aunque valora como “excelentes” algunas de sus composiciones líricas, se muestra, sin embargo, en extremo cauteloso y restrictivo en el juicio del poeta y dramaturgo granadino, de quien sólo reconoce como “bellísimas producciones” escasamente a siete de sus comedias¹⁰.

Podemos decir, pues, que el catálogo de La Barrera, como sus apuntes críticos sin mayor justificación, sirven de base para los que podemos considerar los primeros intentos generales de análisis, valoración crítica y clasificación de la obra (dramática) de Álvaro Cubillo de Aragón: los ya citados de Emilio Cotarelo (1918) y Valbuena Prat (1928). Y podemos igualmente aventurar que de estas últimas fuentes se nutren, cuando no las siguen mecánicamente, los contados estudios que, por el momento, se han dedicado a la vida y a la producción literaria de Cubillo. Entre ellos sobresalen la monografía de Shirley B. Withaker¹¹, e, indudablemente, el más reciente trabajo de Maria Grazia Profeti y Umile Maria Zancanari¹², éste último el catálogo bibliográfico más completo hasta el presente y punto de partida indispensable para el estudio de la obra de Cubillo.

Sin duda, la aséptica y breve ficha informativa de Nicolás Antonio no se correspondía con la relativamente amplia producción de Cubillo: en el *Prólogo al lector* y en la dedicatoria a Don Sebastián López Hierro, que encabezan *El Enano de las Musas*¹³, el mismo dramaturgo se atribuía la autoría de más de cien comedias. Ni tampoco guardaba relación con el éxito de que disfrutó en su tiempo, tanto en los corrales como en Palacio, y aún después. En la misma de-

⁹ El Catálogo de La Barrera cita el poema *Las Cortes del león y del águila -La Curia Leónica* que recogía Nicolás Antonio- y le atribuye un total de 32 comedias, si bien duda de la autoría de una de ellas *-Entre los sueltos caballos-*.

¹⁰ *El Rayo de Andalucía y Genizaro de España* (I y II), *El Conde de Saldaña*, *Los hechos de Bernardo del Carpio*, *La honestidad defendida de Elisa Dido*, *La perfecta casada* y *Las muñecas de Marcela*.

¹¹ Shirley B. Withaker, *The dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975.

¹² Maria Grazia Profeti y Umile Maria Zancanari, *Per una bibliografia di Álvaro Cubillo de Aragón*, Verona, Università degli studi di Verona, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1983.

¹³ Álvaro Cubillo de Aragón, *El Enano de las Musas. Comedias y obras diversas, con un poema de las Cortes del León y del Águila, acerca del Búo gallego*, Madrid, María de Quiñones, 1654, Hildesheim, New York, Georg Olms Verlag, 1971.

dicatoria, el autor expresa su preocupación por las falsas atribuciones con que alguna de sus obras se imprimían -y se representarían, hemos de pensar-:

Avivó y puso espuelas a este intento el haber escrito y sacado a las tablas más de cien comedias y ver algunas impresas sin orden mía, llenas de errores.

La bibliografía de Profeti-Zancanari da puntual cuenta de las muchas ediciones del teatro cubillesco que se hicieron a lo largo del XVII y de la centuria siguiente, así como los diversos y parciales estudios sobre la pervivencia del teatro barroco en el siglo XVIII atestiguan el relativo éxito de algunas de las más destacadas obras del dramaturgo granadino en el siglo XVIII.

Ya La Barrera recogía alguno de los juicios contradictorios que Cubillo de Aragón mereció a sus contemporáneos, de los que, en cierto sentido, será heredera la crítica del XIX. Por ejemplo, el elogio que le dedicó Juan Pérez de Montalbán en la “Memoria sobre los autores que escribían comedias en Castilla”:

Álvaro Cubillo, bizarro poeta, entiende por extremo la Curia del Tablado, y hace excelentes comedias, como lo fueron en esta corte y en toda España las dos de Mudarra¹⁴.

O el vejamen de Avellaneda, con motivo de la participación de Cubillo en el *Certamen de la Soledad* de Madrid en 1660: “Álvaro Cubillo, ingenio de alquitrán, por ser de Granada y por el fuego de sus obras, pues han dado tanta lumbré que corren muy validas en la región del aire; porque en alas de cohetes han penetrado esas esferas azules”¹⁵. Y la buena opinión de Vélez de Guevara:

Entraron muy severos en la dicha Academia, que apatrocina, con el agasajo que suele, el conde de la Torre, Ribera, y Saavedra, y Guzmán, y cabeza y varón de los Riberas. El

¹⁴ Juan Pérez de Montalbán, *Para todos*, Madrid, 1632, cit. también en Cotarelo, p. 7, y en la edición de Valbuena, 1966, p. 216. Se refiere Montalbán a la comedia en dos partes *El Rayo de Andalucía*, en efecto, una de las más celebradas, y cuya primera parte se tituló también *El Genizaro de España*.

¹⁵ Francisco de Avellaneda, *Tomás de Oña, Fénix de los Ingenios, que renace en las plausibles cenizas del certamen que se dedicó a la imagen de la Soledad*, Madrid, 1664, cit. también en Valbuena 1966, p. 217.

Presidente era Antonio Ortiz Melgarejo [...] Era secretario Álvaro de Cubillo, ingenio granadino que había venido a Sevilla a algunos negocios de su importancia, excelente cómico y grande versificador, con aquel fuego andaluz que todos los que nacen en aquel clima tienen¹⁶.

Por otra parte, sólo el éxito de su teatro al que se refería Montalbán puede explicar las invectivas de que fue objeto por parte de algunos de sus más prestigiosos colegas, y a las que el mismo Álvaro Cubillo alude en el *Prólogo al lector* de *El enano de las Musas*:

Perdonóme [la mosquetería] muchas veces,
en medio de los embates
de Lopes y Calderones,
de Vélez y Villaizanes;
que no hay bala despedida
del salitre, que se iguale
a las censuras de aquellos
que hilan el mismo estambre.

El trabajo solitario característico de su producción dramática, quizá motivado en parte por una cierta hostilidad del mundillo teatral cortesano que retrajeron su personalidad, pueden explicar estas opiniones contradictorias.

La figura del poeta y dramaturgo Álvaro Cubillo fue, en general, desdeñada o arrinconada por la crítica del siglo XIX, todavía heredera de los prejuicios classicistas. Nada, pues, tiene de extraño y debe ser anotado como un episodio más del divorcio que ya existía en el siglo XVIII entre un público que seguía dispensando una sostenida y favorable acogida al teatro áureo, y la crítica, partidaria de nuevos temas y formas dramáticas. Pero no deja de ser curiosa la persistencia de este fenómeno, ya secular para principios del XIX, y que, naturalmente, hace también referencia a la dramática de Cubillo. Porque lo cierto es que de algunas de sus comedias¹⁷, que venían reeditándose durante el XVII y

¹⁶ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo* (Tranco IX), ed. de Enrique R. Cepeda y Enrique Rull, Madrid, Alcalá, 1968, p. 208. También recogido en Cotarelo, pp. 8-9 y en Valbuena, p. 216.

¹⁷ *Las muñecas de Marcela*, *La perfecta casada*, *El Señor de Noches Buenas*, *El amor como ha de ser*, *El Conde de Saldaña*, *Los desagrazados de Cristo*, *El invisible príncipe del Baúl*, etc.

XVIII¹⁸, se hicieron varias ediciones a lo largo del XIX, desde las que aparecieron publicadas en la colección de Ortega en 1826¹⁹, pasando por la edición de *Las muñecas de Marcela* que figura en el *Tesoro del Teatro español* en 1838,²⁰ y por la edición que Mesonero Romanos hizo de siete obras de Cubillo en la Biblioteca de Autores Españoles en 1858²¹, hasta las tres que aparecen en el *Teatro selecto* de Orellana en 1867²².

Si tal continuidad editorial no puede ser interpretada de forma gratuita, tenemos también indicios con fundamento para suponer una relativa familiaridad del público con Cubillo durante el mismo período. En la crítica que Bretón de los Herreros hace en *El Correo Literario y Mercantil* de la puesta en escena de una versión de *Las muñecas de Marcela*²³ en el Teatro de la Cruz el 21 de noviembre de 1832, dice: “Ningún aficionado a nuestro antiguo teatro desconoce la comedia de D. Álvaro Cubillo de Aragón titulada *Las Muñecas de Marcela*, en cuyo molde ha sido vaciada la presente, que, como se ha anunciado en el cartel, es casi un drama original escrito a imitación de aquél”²⁴.

Y Mesonero Romanos, en el artículo sobre Cubillo que precede a la edición de sus obras en la BAE, afirma:

Don Álvaro Cubillo de Aragón, poeta granadino, es uno de aquellos cuyo nombre y cuyas obras acertaron a brillar en aquella esplendente corte de esclarecidos ingenios; y en el catálogo de sus obras dramáticas (algunas de las cuales han

¹⁸ Por ejemplo, *Ameno Jardín de Comedias*, Madrid, 1734; *Comedia famosa Los desagrazos de Christo*, de Álvaro Cubillo de Aragón, Valencia, Imprenta de la viuda de Josef de Orga, 1765; *Comedia famosa El Conde de Saldaña. Primera parte*, de Don Álvaro Cubillo de Aragón, Valencia, Imprenta de Joseph y Tomás de Orga, 1776.

¹⁹ *Comedias escogidas de Don Álvaro Cubillo de Aragón*, Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, 1826.

²⁰ *Tesoro del Teatro español*, en la “Colección de los mejores autores españoles, vol. XIII”, V, París, Baudry, 1838. Véase Profeti-Zancanari, *op. cit.*, p. 51.

²¹ Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, I, 79-197, Madrid, 1858, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XLVII.

²² *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*, III, Coleccionado e ilustrado... por Don Francisco José Orellana, Barcelona, S. Manero, 1867. Véase Profeti-Zancanari, *op. cit.*, p. 51.

²³ Se trata de la versión que hizo Félix Enciso Castrillón titulada *Las muñecas o el amor por el tejado. Comedia nueva en tres actos*, Madrid, 1833.

²⁴ Manuel Bretón de los Herreros, *Obra dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*, edición y estudio de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, p. 336.

llegado hasta nosotros, favorecidas siempre por el aura popular), las hay que no desdicen, por su invención peregrina, por su discreta forma y por su poética entonación, de las más celebradas de los primeros autores contemporáneos²⁵.

Cubillo de Aragón no pasó desapercibido para Antonio Gil de Zárate²⁶, que en cuatro líneas lo sitúa en la esfera de Lope, reconoce que “sus planes son bastante arreglados”, que tiene “fluidez en la versificación, moralidad y nobleza en los pensamientos” y salva tres de sus comedias -*El amor como ha de ser*, *La perfecta casada* y *Las muñecas de Marcela*-; ni tampoco para Alberto Lista²⁷, que, incluyéndolo entre los imitadores de Calderón, lo despacha también con toda rapidez, aun apreciando sus comedias de capa y espada *El tramposo con las damas* y *Las muñecas de Marcela*, versos excelentes en *El Conde de Saldaña*, y el “género ideal” de *La perfecta casada*. Pero ambos críticos, como vemos, planean sobre la dramática de Cubillo con estas ligerísimas alusiones. Hay que esperar a Mesonero Romanos para encontrar, a la mitad de siglo, quien se ocupe más detenidamente de él y con más sincera admiración. Mesonero habló del teatro de Cubillo ya en uno de sus artículos del *Semanario Pintoresco Español* (1852)²⁸ en términos tan elogiosos como perspicaces:

Basta citar para ello las heroicas y populares de *El Genízaro de España* y *Rayo de Andalucía*, y de *El Conde de Saldaña*. En ellas, así como generalmente en todas las demás, demostró Cubillo un aventajado talento, un estudio aprovechado de los efectos teatrales y en la conducción de un argumento dramático, y en cuanto a los caracteres y el estilo, si bien resabiados muchas veces por el gusto afectado y metafórico, supo brillar en otras a la altura de los buenos modelos y presentar bellezas de primer orden [...]. Con esta sola cita bastaría para probar que quien era capaz de escribir tan

²⁵ Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, pp. XXI-XXII.

²⁶ Antonio Gil de Zárate, *Manual de Literatura*. Segunda Parte: *Resumen histórico de la literatura española*, II, Madrid, Boix, 1844, pp. 480-481.

²⁷ Alberto Lista, *Lecciones de literatura española*, II, Madrid, José Repullés, 1853, p. 290.

²⁸ Ramón de Mesonero Romanos, “Teatro de Cubillo”, *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, (1852), pp. 97-100. Por cierto, en el catálogo de 31 piezas dramáticas de Cubillo con que concluye el artículo, una -*Mentir por razón de estado*, de Felipe de Milán y Aragón-, se la atribuye Mesonero falsamente a Cubillo.

magnífica escena, de pintar con tanto acierto y dignidad elevados caracteres, de producir sus sentimientos en versos tan armoniosos, elegantes y llenar de vigor y poesía, no era ciertamente un poeta vulgar, ni tampoco uno de los infinitos imitadores o plagarios de Rojas y Calderón. Que Cubillo tenía dotes propias de invención y aptitud para el drama heroico, lo prueban dichas comedias del *Conde de Saldaña*, las de *El Rayo de Andalucía* y *La honestidad defendida* y otras, y [...] no pudo menos de cautivar la estimación y simpatía del pueblo²⁹.

Y seis años más tarde, como quedó dicho, publicó varias comedias suyas con una breve introducción crítica³⁰.

Con la excepción de Sismonde de Sismondi³¹, que cita a Cubillo en un conjunto heterogéneo que incluye desde Guillén de Castro hasta Cañizares, en una visión desenfocada y con una opinión *sui generis* -digámoslo así benévola- del teatro español, al que descalifica sin contemplaciones, fue entre los hispanistas extranjeros, y particularmente germanos, en quienes la obra de Álvaro Cubillo de Aragón encontró mayor atención en la crítica decimonónica. Dado el panorama y los medios con que podía ilustrarse, quizá no debemos compartir el reproche que Cotarelo³² dirige a Ticknor³³, que, no obstante su escaso conocimiento de la bibliografía de Cubillo y el juicio negativo general sobre su teatro ("None of Cubillo's plays has high poetical merit, though several of them are pleasant, easy, and natural"), lo relaciona correctamente con la escuela de Calderón, lo incorpora a su historia literaria con algo más que una simple cita y reserva algún reconocimiento para una de sus comedias -*La perfecta casada*-. Por el contrario, más censurable podría ser la escasa atención

²⁹ Ramón de Mesonero Romanos, "Teatro de Cubillo", p. 98.

³⁰ Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, pp. XXI-XXV y 79-197. La Introducción de Mesonero reproduce prácticamente su artículo "Teatro de Cubillo" del *Semanario*... de 1852. Las obras editadas en este volumen son *El Conde de Saldaña*, *Hechos de Bernardo del Carpio*, *La perfecta casada*, *Las muñecas de Marcela*, *El Señor de Noches Buenas*, *El invisible príncipe del Baúl* y *El amor cómo ha de ser*.

³¹ Sismonde de Sismondi, *Historia de la Literatura Española*, II, Lección VIII, Sevilla, Imprenta de Álvarez y Compañía, 1842, pp. 346-347.

³² Emilio Cotarelo, *art. cit.*, p. 277.

³³ George Ticknor, *History of Spanish Literature*, New York, 1849, II, New York, Frederick Ungar, 1965, pp. 382-383; London, Trübner and Co., 1863, II, pp. 421-422. Versión española Jorge Ticknor, *Historia de la literatura española*, II, Buenos Aires, Bajel, 1948, pp. 485-486.

que le suscita Cubillo, media centuria después, a Fitzmaurice-Kelly³⁴, que, pudiendo disponer ya para esas fechas de más abundante información, simplemente menciona al granadino y a dos de sus obras -*La perfecta casada* y *El Señor de Noches Buenas*- entre los "secuaces" de Calderón.

Pero son los estudios de los hispanistas alemanes los más meritorios para el caso, aunque quizá quepa reprocharles una especie de valoración en claroscuro por la tendencia a enjuiciar la obra de Cubillo en comparación con las de Lope o Calderón. En primer lugar, ha de destacarse a Adolf Friedrich von Schack³⁵ porque, teniendo a mano sobre Cubillo sólo la información que le proporcionaba la breve nota de Nicolás Antonio, extrajo probablemente sus opiniones de una búsqueda particular y una lectura directa de los textos. Y sin embargo, podemos decir que con Schack Cubillo toma carta de naturaleza en la historiografía literaria. Con perspicacia crítica, sitúa al dramaturgo granadino en el ciclo de Calderón de la Barca, observa en su dramática virtudes que la singularizan en el elenco teatral áureo, pondera los méritos de algunas de sus comedias³⁶ y adelanta una valoración general algunas de cuyas apreciaciones fueron luego recogidas como tópicos por la crítica posterior:

Las obras dramáticas de Álvaro Cubillo no revelan ingenio eminente, sino facultades naturales felices, consagradas con ardor al estudio de los mejores modelos. Su imaginación no es brillante y rica con exceso; pero tiene, sin embargo, la inventiva necesaria para enlazar sus composiciones dramáticas con argumentos o fábulas interesantes. Si carecen de notable originalidad, regocijan, no obstante, por la dramatización hábil y artística del asunto, por su plan bien coordinado y por el buen gusto que demuestra en la exposición, y poseen además una cualidad que las distingue muy particularmente de todas las demás obras dramáticas de los españoles. Es esta prenda cierta dulzura agradable de tiernos sentimientos, que nos revela con toda verdad una de las partes más nobles del corazón humano. Álvaro Cubillo hubo de tener un carácter sensible, casi femenino, opuesto

³⁴ Jaime Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la literatura española desde sus orígenes hasta el año 1900*, Madrid, La España Moderna, 1901, p. 453.

³⁵ Adolf Friedrich von Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlín, 1846, III, New York, Georg Olms, 1975, pp. 379-382.

³⁶ *El invisible príncipe del Baúl*, *El vencedor de sí mismo*, *Los desagrazos de Cristo*, *El conde da Saldaña*, *El rayo de Andalucía*, *El amor cómo ha de ser*.

a la representación de pasiones energicas, pero conocedor de las más dulces del alma, especialmente de la de la mujer, y aficionado, por su propensión natural, a lo tierno y agradable, a la pintura del amor ferviente y lleno de abnegación³⁷.

Mayor interés aún tiene para nosotros la obra de otro hispanista alemán, Adolf Schaeffer³⁸. El historiador alemán incluye igualmente a Cubillo entre los seguidores de Calderón, junto a los Coello, Enríquez Gómez, Rojas Zorrilla, Monroy, Solís, Vélez de Guevara, Matos, Cáncer, etc., y el más o menos detenido análisis argumental que hace de 17 comedias, nos deja pensar que conocía con cierta profundidad la obra del dramaturgo, entre las que destaca *La mayor venganza de honor* y *La tragedia del Duque de Berganza*. Y concluye su capítulo cubillesco de más de 15 páginas, un auténtico exceso para el contexto crítico, con el juicio más elogioso, aunque inevitablemente comparativo, de cuantos se le prodigaron en la historiografía decimonónica:

Eine derartige Vielseitigkeit ist immerhin -wenn, wie bei Cubillo, die verschiedenen Werke sich über die Mittelmässigkeit erheben- das Kennzeichen eines bedeutenden Talents, und ein solches lässt sich unserm Dichter sicherlich nicht absprechen. Erreicht er auch nie das warme poetische Colorit Lope de Vega's, den schillernden Witz Tirso's, die philosophisch geschichtliche Tiefe Enciso's, den künstlerischen Ernst Alarcon's und den dichterischen Schwung Calderón's, so bleiben immer noch als Vorzüge bestehen: eine schöne Grundlage poetischer Erfindungskraft, meistens gute Führung der Handlung, öftere psychologische Vertiefung der Charaktere und zeitweise energische Sprache³⁹.

³⁷ Adolfo Federico, Conde de Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, V, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1887, pp. 172-173.

³⁸ Adolf Schaeffer, *Geschichte des Spanischen Nationaldramas*, II, *Die periode Calderón's*, Leipzig, Brockhaus, 1890, pp. 90-105.

³⁹ *Ibidem*, p. 104. "Tal diversidad, cuando como sucede en Cubillo, sus obras, a más de variadas, sobresalen de lo vulgar, son el signo de un gran talento que en este poeta es indiscutible. No logra Cubillo el colorido poético de Lope de Vega, ni la gracia de Tirso, ni la profundidad histórica de Enciso, ni la artística gravedad de Alarcón, ni el ímpetu lírico de Calderón, pero conserva siempre otros méritos, como un hermoso fondo poético, casi siempre un buen desarrollo de la acción, a

Menéndez Pelayo⁴⁰ no dedicó ningún capítulo especial a Álvaro Cubillo de Aragón, si bien, como no podía ser de otra manera, se refirió en repetidas ocasiones a él. Don Marcelino, quizá sin un profundo conocimiento de la obra de nuestro dramaturgo, a quien califica de “simpático y delicado poeta”, tuvo la intuición de ver en Cubillo un estilo más semejante al de Calderón, pero, llevado de la filiación temática de algunas de sus obras, termina por considerarlo en la “buena sombra” de la inspiración lopesca. Y en su enjuiciamiento general, participa de esa corriente crítica decimonónica ocasional, reservada, vacilante y un poco contradictoria: “un poeta muy hábil y discreto, aunque de poca inventiva”. Aunque le conceda una especial capacidad para la expresión de los afectos amorosos, valore su buen gusto y su experiencia en el manejo de los efectos escénicos, y aprecie en particular la “primorosa miniatura” de *Las muñecas de Marcela*, reserva, sin embargo, valoraciones oscilantes para algunas de sus comedias. Por ejemplo, a propósito de su estudio de la obra de Lope *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, encomia la refundición realizada por Cubillo en *El Conde de Saldaña*, a la que considera superior a su modelo; por el contrario, su comedia *Los hechos de Bernardo del Carpio* -segunda parte de *El Conde de Saldaña*-, inspirada en la lopesca *El casamiento en la muerte*, le parece a Don Marcelino “sumamente inferior a ella en savia tradicional, en pasión y en movimiento”, aunque “una obra mucho más arreglada que la de Lope”. Tampoco concede gran valor a las dos comedias de *El Rayo de Andalucía* y *Genízaro de España* -refundición de *El bastardo Mudarra* de Lope-, aunque superiores, desde luego, a *El traidor contra su sangre* de Matos Frago. En fin, en el conjunto de comentarios puntuales a las obras de Cubillo a propósito de su estudio de las de Lope, también se refirió Menéndez Pelayo a *La tragedia del Duque de Verganza*, rechazando su dependencia de *El más galán portugués* por creerla inspirada en otra comedia lopesca -*El Duque de Viseo*-⁴¹, dependencia aceptada por Cotarelo y Valbuena (1928) pero contundentemente desmentida por Avalle-Arce⁴², para quien esta obra de Cubillo debe ser relacionada con la crónica de los hechos del historiador portugués García de Rosende.

menudo presenta caracteres de gran profundidad psicológica y a veces emplea un lenguaje enérgico”. Traducido en Cotarelo, p. 278.

⁴⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, Estudio preliminar a *Obras de Lope de Vega*, XVI, BAE, CXCV, pp. 120, 121, 125-127, 143 y 219; XXII, BAE, CCXIII, pp. 125 y 139, Madrid, Atlas, 1968.

⁴¹ Marcelino Menéndez Pelayo, Estudio preliminar a *Obras de Lope de Vega*, XXII, BAE, CCXIII, Madrid, Atlas, 1968, pp. 125 y 139.

⁴² Juan Bautista Avalle-Arce, “Dos notas a Lope de Vega”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, pp. 429-432. Valbuena, en su edición separada de *Las muñecas de Marcela* (1966) acepta la filiación de Avalle-Arce.

Emilio Cotarelo resume bien el anterior despliegue de las diversas posiciones críticas, si bien abdicando en parte de su propio posicionamiento, pero teniendo en cuenta su particular investigación de la obra de Cubillo y del teatro español en general, quizá debamos atribuir a la sugestión de las opiniones de Menéndez Pelayo el vínculo taxativo que el crítico hace de la dramaturgia del “dulce y simpático escritor” granadino con la órbita de Lope de Vega, frente a la mayoría:

Diremos que, ante todo, es un dramático que sigue las huellas de Lope de Vega, con preferencia y casi con exclusión de ningún otro, aunque en tal o cual obra puedan hallarse rastros del gusto de Calderón o de Tirso de Molina. Tiene el grave defecto de carecer de originalidad. Casi todas sus comedias, según hemos visto, proceden de otras, principalmente de Lope [...]. Pero aun en los casos en que imita no lo hace servilmente, como después Matos Fragoso, Lanini, Cañizares y otros, sino que modifica el giro del argumento, casi siempre mejorándolo, introduce situaciones y escenas nuevas, a veces muy felices [...]. No fue desgraciado en la creación y descripción de caracteres [...]. En cuanto a la nobleza de afectos, realce de virtudes y ejemplaridad moral que se obtiene de las obras de Cubillo, son cualidades que, según acabamos de ver, le reconocen todos los críticos [...]. De su habilidad en conducir gradualmente el asunto, disponer el plan con acierto y dividirlo en justas proporciones, intercalar episodios oportunos y otras perfecciones de arte, casi no es necesario mentarlas⁴³.

Entre la historiografía literaria o teatral de la primera mitad del siglo XX, nuestro dramaturgo no ha pasado de merecer un lugar secundario en las diversas historias de la literatura o del teatro -deudoras en general de los juicios apresurados, superficiales o incoherentes de Cotarelo y Valbuena- donde figura siempre dentro de ese conjunto más o menos confuso que se rotula como “escuela o ciclo de Calderón” y tratado como dramaturgo de segundo o tercer or-

⁴³ Cotarelo, “Dramáticos españoles del siglo XVII. Álvaro Cubillo de Aragón”, pp. 279-280.

den. Narciso Díaz de Escovar y Lasso de la Vega⁴⁴, en su *Historia del Teatro español*, dedican media página a Cubillo, a quien valoran de una forma contradictoria. Mejor tratamiento hallamos, aunque repitiendo los lugares comunes, en *El Teatro español* de Sáinz de Robles⁴⁵, que propone una injustificada clasificación de su teatro e incluye hasta una edición de *Las muñecas de Marcela*. Similares consideraciones debemos hacer del artículo dedicado a Cubillo en un posterior *Ensayo de un diccionario de la literatura* del mismo Sáinz de Robles⁴⁶. Poco aprecio debió de merecerle Álvaro Cubillo a Julio Cejador⁴⁷, que lo adscribe a la escuela calderoniana en una especie de cajón de sastre, sin ninguna aportación crítica, y limitándose a extractar los antiguos datos biobibliográficos de La Barrera, para concluir con un comentario irónico sobre estos dramaturgos menores (“Esto se llama volar, y así se las gastaban nuestros dramaturgos”); y una simple cita entre los “dramaturgos contemporáneos de Calderón” merece para Ángel del Río⁴⁸, para quien los Cubillo, Bances, Matos, Solís, etc., representan “la decadencia cada vez más aguda y el agotamiento del género”.

Sobre este panorama no podemos decir que se haya avanzado mucho en la historiografía literaria de la segunda mitad del XX. Escaso interés suscita tanto para las historias de la literatura más ambiciosas como más divulgativas, como las de Díez Echarri⁴⁹ o Manuel de Montoliu⁵⁰, para quienes Cubillo pertenece al ciclo calderoniano o de Lope, respectivamente, afiliado, pues, de manera confusa a un conjunto heterogéneo. En el ciclo de Calderón aparece igualmente en

⁴⁴ Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega, *Historia del Teatro español. Comediantes-Escritores-Curiosidades escénicas*, I, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, p. 193.

⁴⁵ Federico Carlos Sáinz de Robles, *El Teatro español. Historia y Antología. Desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, IV, *El Siglo de Oro. Dramaturgos de segundo orden de los ciclos de Lope y Calderón*, Madrid, Aguilar, 1943, pp. 729-818.

⁴⁶ Federico Carlos Sáinz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, II, Madrid, Aguilar, 1949, pp. 398-402.

⁴⁷ Julio Cejador y Frauca, *Historia de la Lengua y literatura castellana*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, V, Madrid, Gredos, 1972, pp. 38-40.

⁴⁸ Ángel del Río, *Historia de la literatura española*, New York, 1948, I, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1963, p. 448.

⁴⁹ Emiliano Díez Echarri y José M^a Roca Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 565-567.

⁵⁰ Manuel de Montoliu, *Manual de Historia de la literatura castellana*, II, Barcelona, Cervantes, 1957, p. 125.

la *Historia general de las literaturas hispánicas* de Guillermo Díaz-Plaja⁵¹, junto con Rojas Zorrilla, Moreto y otros. Y no avanzamos mucho más en los más próximos manuales de historia literaria o teatral. Juan Luis Alborg relega a Cubillo, a pesar de la perfección técnica y altura poética que reconoce a su teatro, a la serie de “dramaturgos menores”, junto con Bances, Solís, Cáncer, etc.⁵² En manuales de alta divulgación (universitaria), desde el de Edward M. Wilson y Duncan Moir⁵³ hasta el de Jean Canavaggio⁵⁴, por ejemplo, se despacha a Cubillo en una sola página sin más consideraciones, dentro de la escuela calderoniana, aunque poniendo de relieve la excelencia de algunas de sus obras. Pero incluso para historias de la literatura o del teatro de mayor prestigio académico, como las dirigidas por Francisco Rico⁵⁵ o José M^a Díez Borque⁵⁶, que abordan los temas de forma distinta a los tratamientos al uso, la figura de Cubillo de Aragón sólo merece algunas menciones puntuales dentro del conjunto de autores calderonianos que llevan a cabo modernos planteamientos en el teatro del segundo cuarto del siglo XVII. En fin, Ignacio Arellano⁵⁷, en su manual de historia del teatro, tan útil como sugerente por su incorporación de nuevas perspectivas críticas, dedica un epígrafe independiente a nuestro autor, atreviéndose a una escueta caracterización general, contraria a la clásica de Valbuena, y describe con algún detenimiento los argumentos de varias de sus obras más desta-

⁵¹ Federico Carlos Sáinz de Robles, “Rojas Zorrillo, Moreto, Cubillo y otros dramaturgos del ciclo de Calderón”, en Guillermo Díaz-Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, Barcelona, 1953, pp. 477-479.

⁵² Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Época barroca*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 804-810.

⁵³ Edward M. Wilson y Duncan Moir, *Historia de la literatura española. 3, Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*, Barcelona Ariel, 1974, pp. 209-211.

⁵⁴ Jean Canavaggio, *Historia de la literatura española*, III, *El Siglo XVII*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 212 y 216-217.

⁵⁵ Véase Luciano García Lorenzo, “Hitos del teatro clásico”, en Francisco Rico, dir., *Historia y crítica de la literatura española*, III, *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 844. En el Primer Suplemento de este volumen, Barcelona, Crítica, 1992, p. 445, Carlos Váillo se limita a mencionar la bibliografía de Profeti-Zancanari sobre Cubillo.

⁵⁶ Joaquín de Entrambasaguas (“El teatro en el siglo XVII”, en José M^a Díez Borque, dir., *Historia de la literatura española*, II, Madrid, Guadiana, 1975, pp. 233-234) descalifica, sin más, a Cubillo, incluyéndolo, junto a Matos, Godínez, Diamante, etc., en una “escuela dramática lopianá”, a la que considera como “una muchedumbre de poetas dramáticos que recuerdan, más o menos la superficialidad de sus modelos”. Véase también Marc Vitse, “El hecho literario”, en J. M. Díez Borque, dir., *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 507-613.

⁵⁷ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 590-595.

cadass⁵⁸. Pero, en este tratadista, lejos de ver superada la tradicional consideración crítica que la obra dramática de Cubillo tiene en los anteriores manuales antiguos o modernos, su figura aparece más sumariamente troquelada como “dramaturgo menor del ciclo de Calderón”, en el capítulo que con ese rótulo en plural incluye también a Monroy, Diamante, Matos Fragoso, Coello, etc. Es en el también muy conocido *Manual de literatura española* de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez⁵⁹, donde Cubillo de Aragón encuentra mayor respeto y extensión. Estos autores, con un criterio más cauteloso, sitúan a Cubillo en la “generación de Calderón” y no dudan en considerarlo “el más interesante del conjunto”, un conjunto que incluye a Cáncer, Matos Fragoso, Solís, Zabaleta, Vélez de Guevara, etc. Las páginas dedicadas a Cubillo contienen una pequeña biografía, una caracterización de su teatro y una clasificación de sus obras, acompañadas de un breve resumen del argumento. En este esfuerzo por poner de relieve la figura del dramaturgo granadino -su brillantez, buen gusto, la originalidad y perfección técnica demostradas en algunas de sus obras- subyacen, sin embargo, más de lo que debieran, las ideas críticas de Valbuena y Cotarelo. Pero algo es algo, si tenemos en cuenta que en el famoso y brillante ensayo de Charles Aubrun⁶⁰ sobre la comedia española, Cubillo no pasa de contar con la sola mención de su nombre como “autor que hizo carrera en la administración”; que esta mínima alusión es la que encontramos también en la divulgadísima historia del teatro de Francisco Ruiz Ramón⁶¹, y que Cubillo de Aragón ni siquiera existe para una panorámica del teatro español tan reciente como la de Melveena McKendrick⁶².

Si esto es lo que tenemos en los tratados a los que nos hemos referido, quizá no cupiera esperar mayores aportaciones en panorámicas literarias o teatrales de más amplio espectro, ya de autores españoles o de hispanistas extranjeros. Así es, en efecto: la *Historia de la Literatura Universal* de Martín de Riquer y José María Valverde⁶³ ignora absolutamente a Cubillo; San-

⁵⁸ *Los triunfos de San Miguel, Las muñecas de Marcela, El Señor de Noches Buenas, El amor como ha de ser.*

⁵⁹ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*. IV, *Barroco: teatro*, Estella, Cenlit, 1980, pp. 521-529.

⁶⁰ Charles V. Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1981, p. 104.

⁶¹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid Cátedra, 1979, p. 147.

⁶² Melveena Mckendrick, *El teatro en España*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1994.

⁶³ Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona, Planeta, 1984-1986.

tiago Prandolini⁶⁴ lo incluye en un capítulo dedicado a los “dramaturgos de segunda fila”, concretando aún más su valoración al mencionarlo simplemente “entre una docena o más de comediógrafos de tercer orden, contemporáneos a Lope de Vega”. No podemos decir que el nombre de Cubillo sea ya un desconocido para los diccionarios de literatura del último medio siglo, pero no hallamos en ellos más que la mecánica repetición de los datos y tópicos al uso. Así en el de Germán Bleiberg y Julián Marías⁶⁵, que lo afilia con Calderón; en el diccionario de Bompiani⁶⁶, que lo afilia más con el estilo de Lope; en el de Ricardo Gullón⁶⁷ o en el *Diccionario* de Manuel Laarta⁶⁸. Sin embargo, Cubillo no existe ni para el muy divulgado diccionario Penguin⁶⁹ ni para diccionarios de bolsillo como el de Martínez Cachero⁷⁰. Esto dado, el panorama entre las historias teatrales, enciclopedias o diccionarios de literatura o teatro mundial de factura extranjera resulta tan desolador como curioso. Mientras el nombre y/o la obra de Cubillo aparecen simplemente citados en un capítulo incontestable de la *Historia del teatro* de Allardyce Nicoll⁷¹ junto con Cervantes y Moreto; o en la de Philippe van Thiegem⁷², que destaca sus obras *Poupées de Marcelle* y *Commandeur de Cordoue*⁷³ con una cierta valoración positiva (“Peu personnel dans l’invention, il emprunte des sujets à ses devanciers, mais les pare d’une grâce et d’une finesse qui lui sont propres”); o en el *Diccionario Oxford de Literatura Española e hispanoamericana*⁷⁴, o en la *Enciclopedia de la literatu-*

⁶⁴ Santiago Prandolini, *Historia Universal de la Literatura*, VI, Buenos Aires, Uteha Argentina, 1956, p. 204.

⁶⁵ Germán Bleiberg y Julián Marías, *Diccionario de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, pp. 235-236.

⁶⁶ Bompiani, *Diccionario de Autores de todos los tiempos y de todos los países*, I, Barcelona, Hora, 1988, p. 623.

⁶⁷ Ricardo Gullón, dir., *Diccionario de la literatura española e hispanoamericana*, (A-M), Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 410-411.

⁶⁸ Manuel Laarta, *Diccionario del Siglo de Oro*, Madrid, Aldebarán, 1996, p. 109.

⁶⁹ Penguin-Alianza, *Diccionario de Literatura*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

⁷⁰ José María Martínez Cachero, dir., *Diccionario de escritores célebres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

⁷¹ Allardyce Nicoll, *Historia del teatro mundial desde Esquilo a Anouilh*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 199.

⁷² Philippe van Thiegem, *Dictionnaire des littératures*, Tome Premier A-F, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 998.

⁷³ Entendemos que se refiere a la obra de Cubillo *La mayor venganza de honor*, también conocida por los títulos *Los Comendadores de Córdoba* o *El veinticuatro de Córdoba*.

⁷⁴ *Diccionario Oxford de Literatura Española e hispanoamericana*, ed. de Philip Ward, Barcelona, Crítica, 1984, p. 200.

ra Garzanti⁷⁵; en otros casos, por el contrario, como el de la *Storia universale del teatro drammático* de Vito Pandolfi⁷⁶, o el del *Diccionario del teatro* más divulgativo de Genoveva Dieterich⁷⁷, no aparece ninguna mención. Tal ocurre también en la *Storia del teatro* de Cesare Molinari⁷⁸ o el de *The Cambridge Guide to Theatre* de Martin Banham⁷⁹.

Como he apuntado más arriba, la valoración general del teatro de Cubillo de Aragón y la escasa atención que la crítica ha dedicado al dramaturgo granadino desde que todo el teatro barroco perdió presencia en los escenarios parecen deberse, por una parte, a la inercia crítica del siglo XIX, en general ignorante de su obra; y, por otra, a la mecánica repetición de los datos procedentes del catálogo de La Barrera y, posteriormente, del estudio bio-bibliográfico de Cotarelo, a mi juicio, las referencias fundamentales de las que parten todas las historias literarias y diccionarios más o menos modernos. A Valbuena, como ya señalé al principio, debemos agradecer, desde luego, el intento, en su estudio de 1928, de un análisis más detenido, pero que *-malgré lui-* también acusa las rémoras que acabo de señalar. No obstante, durante muchos años ha servido de *manual* indispensable para todo el que quisiera acercarse a la obra del poeta granadino -como bien pronosticó Fernández Almagro⁸⁰-, no sólo por la puesta al día de los dispersos datos biográficos sino, sobre todo, por haber dado con su clasificación un cierto orden a la bibliografía cubillesca, y por haber formulado una valoración y un análisis estilístico general de su producción dramática. Pero al mismo tiempo es necesario señalar, de acuerdo con Ignacio Arellano⁸¹, que probablemente Valbuena Prat sufrió en su juicio una excesiva sugestión de la lectura de *Las muñecas de Marcela*, cuyos rasgos particulares extendió al estilo general de Cubillo, desenfocando de este modo la caracterización general de su teatro. Añadiré, por mi parte, que a ese cierto desenfoque pudo contribuir, a mayor abundancia, la relación un poco *mística* que estableció Valbuena entre

⁷⁵ *Enciclopedia de la literatura Garzanti* (versión española de la *Enciclopedia della letteratura Garzanti*), Barcelona, Ediciones B, 1991, p. 233.

⁷⁶ Vito Pandolfi, *Storia universale del teatro drammatico*, I y II, Torino, Unione Tipografico-Editrice Turinense, 1964, pp. 465-503. Para este tratadista sólo existen en el teatro español los nombres de Cervantes, Lope, Calderón y Tirso.

⁷⁷ Genoveva Dieterich, *Diccionario del teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

⁷⁸ Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Roma, Editori Laterza, 1996.

⁷⁹ Martin Banham, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge, University Press, 1995.

⁸⁰ "Cuanto haya que decir en lo sucesivo sobre Álvaro Cubillo de Aragón requerirá por estribo esta introducción del profesor Valbuena a las dos comedias *Las muñecas de Marcela* y *El Señor de Noches Buenas*, M. Fernández Almagro", *art. cit.*

⁸¹ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, p. 591.

el estilo de Cubillo y su origen granadino. Y la cuestión es que estos tópicos se han repetido en manuales y diccionarios hasta la saciedad. Resulta curioso, por ejemplo, que todavía Marie-France Schmidt⁸², editora de Cubillo, mantenga todavía que su originalidad “no estriba tanto en los temas de sus obras poéticas o dramáticas como en el estilo que se caracteriza por su exquisita delicadeza, y en la tonalidad orientada hacia la gracia burlona, genuinamente andaluza, que templó lo atrevido del juego metafórico propio de la época”.

A estas alturas, pues, nuestro conocimiento de la personalidad y de la obra de Álvaro Cubillo de Aragón sigue siendo extraordinariamente escaso e impreciso. Falta una biografía que rellene las muchas lagunas de la trazada por Cotarelo, que ya recogía, por ejemplo, los documentos hallados por Pérez Pastor⁸³ en 1910, y cuyos datos han venido repitiéndose desde Valbuena hasta Whitaker. En cuanto a su corpus dramático, partimos, como hemos visto, del catálogo de La Barrera, que recogía un total de 32 obras, entre comedias y autos. Díaz de Escovar⁸⁴, en un artículo por lo demás de carácter divulgativo, eleva la nómina hasta 37 piezas, pero algunos de los títulos contienen errores -y hasta erratas-, realiza atribuciones falsas o escasamente documentadas, y resulta, en fin, un catálogo confuso. Cotarelo, coincidiendo con Díaz de Escovar en el número pero no en los títulos, también eleva la nómina de La Barrera hasta 37, de las que tres considera apócrifas y duda de la autoría de una. Valbuena hace un catálogo de 29 piezas, aunque en su análisis sólo se detiene en 20 de ellas. Por su parte, Whitaker considera un total de 28 comedias como de indudable autoría de Cubillo. En fin, Profeti-Zancanari incluyen en su bibliografía hasta 40 piezas, pero dudan al menos de la autoría de una docena de ellas. Así que, como vemos, no se trata ya tan sólo que ignoremos el gran conjunto de las “más de cien comedias” que el mismo Cubillo manifestó “haber escrito y sacado a las tablas”, sino que falta por determinar indudablemente ese tercio más o menos conocido, es decir, el corpus dramático de Cubillo⁸⁵. Sin duda, el impagable

⁸² Marie-France Schmidt, “Álvaro Cubillo de Aragón. 1596 ?-1661”, *Siete siglos de Autores Españoles*, Kassell, Reichenberger, 1991, pp. 171-174.

⁸³ Cristóbal Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas*, I, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1910-1926, pp. 120-121.

⁸⁴ Narciso Díaz de Escobar, “Estudios escénicos granadinos: Álvaro Cubillo de Aragón, autor dramático del siglo XVII”, *La Alhambra*, XIV, n° 308, (1911), pp. 449-453, 469-472 y 494-497.

⁸⁵ Por ejemplo, Emilio Orozco confesaba en 1937 (véase más abajo, E. Orozco, “Unas páginas desconocidas de Cubillo de Aragón”, *Boletín de la Universidad de Granada*, X, 1937, pp. 21-22) haber hallado el auto *El hereje*, del que a estas horas no sabemos casi nada más. Sobre el tema, véase también Titus Heydenreich, “Fronleichnamsspiele für Granada im Jahre 1640. Zur Mitwi-

trabajo de Profeti-Zancanari es el instrumento bibliográfico más riguroso con que contamos hasta la fecha⁸⁶, pero que no podemos, como es natural, dar por definitivo, como viene a corroborar Ann L. Mackenzie en un artículo reciente, por lo que se refiere a los casos de *Las mocedades de Bernardo del Carpio* y *El rayo de Andalucía y genízaro de España*⁸⁷.

Otras cuestiones son la clasificación de sus obras y la filiación de su estilo. Valbuena, a pesar de reparar en la debilidad de los argumentos de aquellos críticos que sitúan a Cubillo en la esfera de Lope a partir del análisis de las fuentes, admite la oscilación de las obras escritas por Cubillo de 1630 a 1645 entre las dos formas de arte que representan la escuela de Lope y la escuela de Calderón⁸⁸, aunque termina por vincularlo más claramente con el segundo. Pero a la hora de proponer una clasificación de su obras, al fin se inclina por aunar las posiciones críticas anteriores que fluctuaban entre una adscripción u otra y establece una discutible división de su dramaturgia en dos grupos: el primero estaría integrado por aquellas comedias en las que, a su juicio, se notaría más la influencia de la escuela de Lope; un segundo, en el que se acusaría más la técnica calderoniana. Y en ambos grupos distingue entre “comedias heroicas” y “comedias de costumbres”. Frente a esta clasificación, Whitaker ha propuesto por su parte una división en tres grupos, sin atender a las diferencias de “escuela”: “comedias de historia y leyenda”, “comedias de costumbres” y “comedias religiosas”. Ahora bien, Whitaker, coincidiendo con la interpretación de Valbuena, termina por considerar a Cubillo como un dramaturgo de transición:

Such chronological data as has been assembled, however, supports Valbuena Prat's position that Cubillo should be regarded as a transitional dramatist eventually dominated by the Calderonian mode, but who sometimes wrote in the Lopean manner even after he had begun to come under Calderón's influence⁸⁹.

rkung und Autorschaft von Calderón de la Barca und Cubillo de Aragón”, *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, CCXVIII, 1981, pp. 309-322.

⁸⁶ Maria Grazia Profeti y Umile Maria Zancanari, *Per una bibliografia di Álvaro Cubillo de Aragón*, op. cit.

⁸⁷ Ann L. Mackenzie, “Comedia[s] de Lope Vol. II. A Unique Volume of Early comedias sueltas in Liverpool University's Sydney Jones Library”, en Ann L. Mackenzie, ed., *Calderón 1600-1681. Quatercentenary Studies in Memory of John E. Varey*, *Bulletin of Hispanic Studies*, University of Glasgow, LXXVII, 1, 2000, pp. 21 y 31.

⁸⁸ Véase Valbuena, 1966, pp. 16-22.

⁸⁹ Shirley B. Withaker, *The dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*, p. 166.

Ann L. Mackenzie⁹⁰, en un estudio panorámico de la “escuela calderoniana”, y a propósito de comentarios puntuales sobre diversas obras de Cubillo, ya avanzaba su opinión sobre la filiación de su dramática, pero la misma investigadora⁹¹ ha vuelto recientemente sobre este asunto aún no zanjado -la filiación lopesca o calderoniana de la obra de Cubillo- para insistir con argumentos convincentes sobre la mayor proximidad de su arte con el estilo y las técnicas de Calderón de la Barca:

For my part, I find in the undoubted influence of Lope de Vega on Cubillo no reason for hesitating to regard Cubillo as a member of the School of Calderón. After all, as few modern critics would deny, the entire second cycle of Golden-Age playwrights, including Calderón himself, show signs of Lope's influence -which was all-penetrating in seventeenth-century Spanish theatre⁹².

Desde que Juan Manuel Rozas⁹³ llamara la atención sobre la importancia del contenido de la “Carta que escribió el autor a un amigo suyo, nuevo en la Corte” (*El Enano de las Musas*, pp. 41-46), no se ha estudiado suficientemente la singular “preceptiva” dramática de Cubillo. De ese conjunto de ideas que expresa sobre el particular en *El Enano de las Musas*, forman parte las predilecciones que confiesa el propio Cubillo -tantas veces citadas-, y de las que debe partir, en cualquier caso, todo tratamiento de la cuestión que venimos tratando:

Yo me holgara, yo quisiera
para darme a entender, darme
con Calderón una vuelta,
con Zabaleta un regate,
un refregón con Moreto,
y una guiñada con Cáncer⁹⁴.

⁹⁰ Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, University Press, Hispanic Studies, TRAC, vol. 3, 1993.

⁹¹ Ann L. Mackenzie, “Álvaro Cubillo de Aragón, A Playwright in the School of Calderón”, en Ann Mackenzie, ed., *The Comedia in the Age of Calderón. Studies in Honour of Albert Sloman*, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, 1, 1993, pp. 265-287.

⁹² *Ibid.*, p. 270.

⁹³ Juan Manuel Rozas, “La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite”, *Segismundo*, 2, (1965), pp. 262-264.

⁹⁴ “Prólogo al lector” de *El Enano de las Musas*.

Sólo siento al compás de mi ventura
 el no tener de Cáncer la frescura,
 lo leve, lo gracioso y siempre amable,
 para poderos ser más agradable;
 de Calderón lo heroico y sentencioso,
 de Moreto lo cómico jocoso,
 de Martínez lo lírico y suave,
 de Zabaleta lo prudente y grave,
 de don Juan Vélez otra vez lo fresco,
 y de Villaviciosa lo burlesco⁹⁵.

Quizá debido a las vacilaciones de la crítica en torno a este problema, los análisis que se han realizado hasta ahora de la producción dramática de Cubillo lo han sido fundamentalmente de rastreo de fuentes, desde Menéndez Pelayo hasta Whitaker, pasando por Cotarelo y Valbuena⁹⁶. Con todo, es a la investigadora norteamericana⁹⁷ a quien debemos hasta el momento la monografía más completa dedicada a nuestro dramaturgo con el mayor volumen de piezas analizadas, y aunque acusa la rémora *hidráulica* que acabo de señalar o pueda resultar muy discutible su propuesta de clasificación, sigue siendo un trabajo de gran utilidad. Al margen de las valoraciones de conjunto y de los análisis más o menos extensos de determinadas comedias que se encuentran en los trabajos ya mencionados, pocas son las obras singulares de Cubillo que hayan suscitado estudios más detenidos. *La honestidad defendida de Elisa Dido* mereció, hace más de medio siglo, la consideración de María Rosa Lida⁹⁸, que destaca la originalidad y valor artístico de la obra de Cubillo dentro del tratamiento de la figura de Dido en la literatura española; pero la atención de Lida dedicada a la comedia cubillesca, dentro de su más vasto trabajo sobre el tema de Dido, no tiene más que un interés y alcance comparativo. Más recientemente, Elena E. Marcello⁹⁹ ha realizado un análisis literario más pormenorizado de esta come-

⁹⁵ "Al Muy Ilustre Señor Don Tomás de Labaña", *El Enano de las Musas*, p. 145.

⁹⁶ En ese mismo sentido debe ir un trabajo que, por inédito, no hemos podido consultar: John H. Seekamp, *The Dramatic Craftsmanship of Álvaro Cubillo de Aragón and the Sources for Some of His Plays*, Ann Arbor, MI, 1974.

⁹⁷ Shirley B. Withaker, *The dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*, pp. 25-165, se detiene en el análisis de 28 piezas.

⁹⁸ María Rosa Lida de Malkiel, "Dido y su defensa en la literatura española", *RFH*, IV, (1942), pp. 367-373.

⁹⁹ Elena E. Marcello, "La honestidad defendida... de Álvaro Cubillo de Aragón: una defensa de Dido en clave de enredo", Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., *La comedia*

dia, si bien recoge gran parte de los enfoques de Lida. Otra de las obras incluida por Cubillo en *El Enano...*, *Los desagrazos de Cristo*, cuenta con un ya viejo estudio de Edward Glaser¹⁰⁰, también atacado de un excesivo apego al método de las fuentes y del examen temático. Hace poco, Cruickshank¹⁰¹ se ha ocupado con detenimiento en un interesante artículo, de *La mayor venganza de honor*, comparando -inevitablemente- la obra de Cubillo con sus posibles fuentes, principalmente con *Los comendadores de Córdoba* de Lope, pero para poner de relieve la originalidad de nuestro dramaturgo en el manido tratamiento del honor conyugal. *Añasco el de Talavera*, de la que ya se habían ocupado puntualmente Bravo Villasante¹⁰² y Mckendrick¹⁰³ en tratados de conjunto, cuenta con dos estudios más detenidos aunque de carácter desigual, el de Elena E. Marcello¹⁰⁴, que analiza diversos aspectos de la obra desde una metodología convencional; y el de Sherry Velasco¹⁰⁵, que se detiene en la consideración de la comedia como exponente de un problema de sexualidad marginada. Dos obras interconectadas -*El Señor de Noches Buenas* y *El invisible príncipe del Baúl*-, cuentan con sendos trabajos de Elena E. Marcello¹⁰⁶ y Francisco Domín-

de enredo. *Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, Almagro, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998, pp. 145-171.

¹⁰⁰ Edward Glaser, "Álvaro Cubillo de Aragón's *Los desagrazos de Cristo*", *Hispanic Review*, XXIV, (1956), pp. 306-321.

¹⁰¹ D. W. Cruickshank, "Cubillo de Aragón" "La mayor venganza de honor", Ann Mackenzie, ed., *The Comedia in the Age of Calderón. Studies in Honour of Albert Sloman, Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, 1, (1993), pp. 121-134.

¹⁰² Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 107-112.

¹⁰³ Melveena Mckendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, University Press, 1974, pp. 314-316.

¹⁰⁴ Elena E. Marcello, "Álvaro Cubillo de Aragón. *Añasco el de Talavera*", I. Arellano et al., eds., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse, 1993, II, Toulouse-Pamplona, Griso-Lemso, 1996, pp. 231-241.

¹⁰⁵ Sherry Velasco, "Early Modern Lesbianism on Center Stage: Cubillo de Aragón's *Añasco el de Talavera*", María José Delgado y Alain Saint-Saëns, eds., *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain, Literatura and Theater in Context*, New Orleans, LA, University Press of the South, 2000, pp. 305-321. Véase también Frederick A. de Armas, *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 2, 1976, p. 57.

¹⁰⁶ Elena E. Marcello, "Una reelaboración dramática: de *El Señor de Noches Buenas* a *El invisible príncipe del Baúl*", Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., *La década de oro de la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1997, pp. 249-262.

guez Matito¹⁰⁷. En el primer caso se trata de un estudio sobre el proceso de reelaboración dramática que Cubillo lleva a cabo para convertir una comedia de “capa y espada” -*El Señor de Noches Buenas*- en otra de “figurón” -*El invisible príncipe del Baúl*-; en el segundo, se analiza la comedia de figurón como un ejemplo de la utilización de los mecanismos de la risa para ejercer una crítica más o menos encubierta al sistema de valores establecido. *El bandolero de Flandes* ha provocado una negativa valoración a Dolores Noguera¹⁰⁸, que considera la obra como la pura recreación dramática de una figura ya manida y estereotipada. También una de las más interesantes obras de Cubillo -*La tragedia del Duque de Verganza*- ha provocado algunos comentarios comparativos a José Ares¹⁰⁹ en un estudio de conjunto sobre la presencia de Portugal en el teatro español del XVII. Y, en fin, esto es prácticamente todo, si prescindimos de ligeras alusiones a tal o cual comedia de Cubillo aquí o allá¹¹⁰. Y nada que decir, pues, del *canon*, sobre el que, como hemos visto, la crítica, desde el XVII hasta ahora, ha mostrado las opiniones más divergentes.

Por lo que respecta a la edición moderna de las obras de Cubillo, sólo contamos con la edición, a la que he hecho referencia repetidas veces, de las dos obras que Valbuena Prat editó en 1928 (*El Señor de Noches Buenas* y *Las muñecas de Marcela*¹¹¹). Desde entonces, y curiosamente, sólo una obra más -el

¹⁰⁷ Francisco Domínguez Matito, “Vis cómica y crítica social en *El invisible príncipe del Baúl*, de Álvaro Cubillo de Aragón”, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, (Almagro, julio de 1997)*, Almagro, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998, pp. 173-199. Véase también F. Domínguez Matito y E. E. Marcello, “*El invisible príncipe del Baúl*, de Álvaro Cubillo de Aragón. Consideraciones para una puesta en escena”, Felipe B. Pedraza Jiménez, dir., *Doce comedias buscan un tablado*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Cuadernos de Teatro Clásico, 11, 1999, pp. 139-162.

¹⁰⁸ Dolores Noguera, “*El bandolero de Flandes*. Comedia inédita de Álvaro Cubillo”, Juan Antonio Martínez Comeche, ed., *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro (Le bandit et son image au Siècle d’Or)*. *Actas del Coloquio Internacional*, Madrid, Casa de Velázquez-Edad de Oro-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Universidad Autónoma de Madrid, Anejo de *Edad de Oro*, 1989, pp. 235-242.

¹⁰⁹ José Ares Montes, “Portugal en el teatro español del siglo XVII”, *Revista de Filología Románica*, 8, (1991), pp. 23-26.

¹¹⁰ Hay un trabajo inédito sobre *La perfecta casada* (Johng Eun Hwang, *Cubillo de Aragón’s “La perfecta casada” and the Idea of Forgiveness in His Theater*, Ann Arbor, MI, 1972) que no he podido consultar.

¹¹¹ Valbuena, como también he señalado, editó de nuevo por separado en 1966 *Las muñecas de Marcela*. De esta obra hay también una edición en F.C. Sáinz de Robles, *El Teatro español. Historia y Antología*, IV, op. cit., pp. 738-818. La editorial Castillejo, Sevilla, 1998, ha publicado recientemente *Las muñecas de Marcela* sin firma de editor.

*Auto sacramental de La muerte de Frislán*¹¹² - ha sido editada por Marie-France Schmidt, precedido de un extenso estudio. El panorama, pues, no puede resultar más desolador¹¹³.

Una última cuestión es el resto de la producción literaria de Álvaro Cubillo de Aragón, en verso y en prosa, oscurecida por su obra y condición de dramaturgo. Aquí las incertidumbres señaladas con respecto a su corpus dramático se aumentan. Están, por una parte, su primer poema de cierta extensión -*La Curia leónica* (1625)-, que refundido y ampliado se incluyó en *El Enano...* (1654) con el título de *Las Cortes del León y del Águila*, y de los que existe la edición, precedida de un breve análisis, que hace ya casi 20 años hizo Marie-France Schmidt¹¹⁴. Por otra, las muchas poesías (generalmente de carácter laudatorio) desparramadas a lo largo de la edición de *El Enano...*; y, en fin, las poesías sueltas relacionadas en la bibliografía de Profeti-Zancanari¹¹⁵. En cuanto a sus obras en prosa, labores de Cubillo como cronista cortesano, contamos con la edición de dos de ellas, la relación por el nacimiento de Baltasar Carlos publicada por Emilio Orozco¹¹⁶, y la relación del viaje del Duque de Agramont a Madrid en el contexto de la Paz de los Pirineos, publicada por McCready y Molinaro¹¹⁷. Pero ¿es esto todo?

Fernández Almagro, a propósito del estudio de Valbuena de 1928, concluía el artículo con cuya referencia comencé estas páginas con las siguientes palabras: "Del fondo en penumbra de nuestra gran literatura surge, bien aderezado y compuesto, Álvaro Cubillo de Aragón". No parece que, 73 años después, podamos suscribir su satisfacción, ni para el caso que las motivó ni mucho menos por la fortuna crítica que Álvaro Cubillo de Aragón ha tenido posteriormente.

¹¹² Álvaro Cubillo de Aragón, *Auto Sacramental de la muerte de Frislán*. Introduction, texte et notes Marie-France Schmidt, Kassel, Reichenberger, 1984.

¹¹³ Permanece inédito, que sepamos, el trabajo de William Macas, *A Critical and Annotated Edition of Álvaro Cubillo de Aragón's "El vandolero de Flandes"*, Ann Arbor, MI 1967.

¹¹⁴ Marie France Schmidt, "Dos fábulas políticas de Álvaro Cubillo de Aragón", *Criticón*, 19, (1982), pp. 5-81.

¹¹⁵ M. G. Profeti y U. M. Zancanari, *Per una bibliografia di Álvaro Cubillo de Aragón*, pp. 156-158.

¹¹⁶ Emilio Orozco, "Unas páginas desconocidas de Cubillo de Aragón", *op. cit.*, pp. 21-28.

¹¹⁷ W. T. McCready y J. A. Molinaro, "La Relación breve de Cubillo de Aragón y la Paz de los Pirineos", *Bulletin Hispanique*, LXII, (1960), pp. 438-443.