



## La leyenda de Bernardo del Carpio vista por el dramaturgo áureo Álvaro Cubillo de Aragón

María Isabel Martínez López

Universidad de La Rioja

---

**Resumen:** El legendario personaje de Bernardo del Carpio ha sido llevado a la literatura dramática áurea en varias obras. Este trabajo propone un acercamiento a los textos de Cubillo con algunas referencias a los de Lope, que toma como modelo. Aparecen en estas comedias de Cubillo de Aragón todos los elementos necesarios y más conocidos por el público, para estructurar la leyenda.

Sigue un modelo claro, el de Lope de Vega, y más allá del modelo lopesco, la propia leyenda tan extendida en romances y otras fuentes populares y literarias. Cubillo simplifica la historia ciñéndose a acciones que se relacionen directamente con la persona de Bernardo y reduciendo así el número de personajes respecto a los presentados por Lope. Pero crea personajes muy bien perfilados en todos los casos, incluso en aquellos de apariciones más breves, y que cumplen perfectamente la función asignada dentro del objetivo de ensalzar la valía y los méritos de Bernardo.

**Palabras clave:** Bernardo del Carpio, Cubillo de Aragón, Lope de Vega, Leyenda

El legendario personaje de Bernardo del Carpio ha sido llevado a la literatura dramática áurea en varias obras: lo encontramos en *La libertad de España por Bernardo del Carpio*, de Juan de la Cueva, en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, de Miguel de Cervantes, en *Las mocedades de Bernardo del Carpio* y en *El casamiento en la muerte*, de Lope de Vega, y en *El conde de Saldaña (primera parte)* y en *Hechos de Bernardo del Carpio (segunda parte del conde de Saldaña)*, de Álvaro Cubillo de Aragón [1].

Este trabajo propone un acercamiento a los textos de Cubillo con algunas referencias a los de Lope, que toma como modelo [2].

Dramaturgo muy apreciado por sus contemporáneos [3], siguiendo la opinión de Cotarelo [4], Álvaro Cubillo de Aragón es un autor carente de originalidad, cuyas obras están casi todas escritas a partir de modelos de Lope de Vega, pero que no se limita a imitar sino que modifica los argumentos, mejorándolos en muchas ocasiones y mostrando generalmente grandes aciertos en la creación de caracteres, en la elección, ordenación y dosificación de las acciones y situaciones y en la muestra de los sentimientos. Opinión esta que se basa en obras como las dos que nos ocupan.[5]

Ramón de Mesonero Romanos y Marcelino Menéndez y Pelayo destacaron los valores de estas dos obras de Cubillo. Menéndez y Pelayo consideró que respecto al tratamiento que hace Lope de Vega, la comedia de Cubillo muestra ser “una refundición muy atinada”. Efectivamente Cubillo sigue las obras del maestro, pero suprime muchos episodios presentes en las dos comedias que toma como modelo. Por ejemplo reduce al mínimo el motivo del casamiento en la muerte, que simplemente es mencionado en el desenlace de *El conde de Saldaña*.

Antes de entrar en el análisis de las obras, es oportuno comentar que la leyenda de Bernardo del Carpio, que aparece en la *Crónica General* de Alfonso X, [en los capítulos 617 a 655], y en multitud de romances medievales, varía mucho de la base histórica al argumento literario. Son varios los elementos que se cambian o desaparecen y muchas las licencias que se toman los autores. Por ejemplo, en los textos del Romancero que se refieren a la leyenda de Bernardo del Carpio, el rey lo destierra porque se opone a la entrega del reino a Carlo-Magno; sin embargo, en el texto de Cubillo, el rey se arrepiente del trato con el francés y la actitud de Bernardo es patriótica y el mejor apoyo para el rey. Otro ejemplo es que en las obras que comentaremos, los personajes de Alfonso el Casto y Alfonso el Magno se funden en un único rey, Alfonso el Casto. La base histórica se ciñe casi exclusivamente a la existencia real de algunos personajes, pero su recreación para la escena tiene más de ficción que de realidad. No es nuestra intención aquí rastrear ni mucho menos fijar los datos históricos sobre los que se construye esta trama literaria. Nos centraremos en referirnos a la historia tal y como la muestra nuestro comediógrafo.

Esta comedia en dos partes es una obra de temática histórica y legendaria con momentos de comedia amorosa galante.

La primera parte divide el protagonismo entre Bernardo y el conde de Saldaña, dejando claro de dónde procede el valor, la arrogancia y la nobleza de carácter del joven Bernardo. La segunda parte se centra fundamentalmente en este personaje, y concretamente en su enfrentamiento con los franceses y la salvación de España gracias a su victoria en la batalla de Roncevalles.

Al iniciarse *El conde de Saldaña* Cubillo presenta a un Bernardo jovencísimo, que aún no se ha iniciado en el mundo de la caballería, mozo galán que al final de la obra ya está en edad casadera y que en la segunda parte de la comedia, *Hechos de Bernardo del Carpio*, ya es un esposo entregado y sobre sus espaldas recae la salvación de España ante la amenaza enemiga.

Pero veamos todos los elementos que construyen la historia tal y como la dramatiza Cubillo.

El argumento de *El conde de Saldaña (Primera parte)* es como sigue: Bernardo, siempre acompañado de su criado Monzón, llega a la corte buscando al conde don Rubio, a quien erróneamente considera su padre por haber sido criado en su casa desde que nació. Actúa con él como hijo obediente, leal y agradecido, pese a que don Rubio siempre lo ha tratado con desprecio. Allí se encuentra con el rey Alfonso, que desconocedor

de la verdad, arma caballero a Bernardo como favor hacia quien cree que es su padre. Tras años luchando contra el invasor árabe, regresa victorioso Sancho Díaz, el conde de Saldaña, y es recibido con las mayores honras por el rey. Don Sancho, el verdadero padre de Bernardo, quiere compartirlas con don Rubio, pero éste reacciona de forma desabrida y rencorosa, pues en realidad odia al conde de Saldaña y desea vengarse de él. Ansioso por tener noticias del hijo al que dejó a su cargo y al que no ha vuelto a ver desde que se lo entregara, habla con Bernardo y ambos, padre e hijo, sin saber lo que les une, sienten una fuerte admiración el uno por el otro. Por otra parte, el rey Alfonso pide a don Sancho que hable con doña Jimena y la convenza de que acepte un ventajoso matrimonio con el conde de Barcelona, pero cuando caballero y dama se encuentran su conversación muestra a una pareja enamorada, casada en secreto y desdichada por tener que esconderlo.

En la jornada segunda se produce un enfrentamiento abierto entre don Rubio y el conde de Saldaña y la traición de aquel, que revela al rey el secreto tantos años guardado. Bernardo, que aun considera a don Rubio su padre, se pone en su contra y de parte de don Sancho, lo que motiva que se entere de que no es su hijo, pero también de que es sobrino del rey, aunque por orden de éste nadie debe revelarle la identidad de su padre. Esa relación familiar hace que Bernardo, que por un momento se ha sentido deshonrado y ha tenido la necesidad de abandonar la corte para ganar su honor por sus hazañas, recupere instantáneamente parte de su merecido reconocimiento social. En esta jornada la infanta doña Jimena y su dama Sol hablan sobre la gallardía y el valor de Bernardo que tiene a toda la corte admirada, y hay una escena de cortés galanteo entre el joven y las damas. El concierto de matrimonio entre el conde de Barcelona y doña Jimena es deshecho y el rey, falsamente, hace creer a su hermana que habiéndose enterado de su secreto la apoya y permite su matrimonio público. Pero lo que hace es retirarla a ella a un convento y ordenar la prisión de por vida y la ceguera de don Sancho.

Al iniciarse la jornada tercera ha llegado Bermudo a la corte, el sobrino del rey al que éste va a nombrar su heredero negando así los derechos de su hermana y de Bernardo. Sin embargo, teme la reacción de Carlo Magno a quien, ofuscado al conocer la traición de su hermana, prometió la sucesión. Cuando el rey va a dar la noticia a toda su corte, presentes doña Jimena y Bernardo, llega un embajador del rey Almanzor, Abenyusef, a pedir de Jimena para que se unan los dos reinos de España como alternativa a entregársela al francés. Bernardo lo despide con altivez y el rey alaba su valor, aunque al comunicarle que va a nombrar a Bermudo su sucesor, Bernardo muestra su desacuerdo. Comienzan entonces sus primeras hazañas y asistimos a su enfrentamiento con Abenyusef a las puertas de la población del Carpio. Continúa pasando el tiempo y en una escena en el castillo de Luna se reúnen las cortes para nombrar a Bermudo heredero de Alfonso. Llega Bernardo, que ya ha conquistado muchas tierras y ofrece todas sus victorias al rey Alfonso para desenojarle, pidiéndole permiso para tomar el sobrenombre "del Carpio" y rogándole también, sin éxito, que le desvele la identidad de su padre. Doña Sol que se ha presentado ante Alfonso con una carta de la infanta doña Jimena renunciando a su derecho a la sucesión, a solas con Bernardo le dice que su secreto se esconde tras los muros del castillo de Luna. Bernardo descubre al prisionero que le cuenta toda su historia. Padre e hijo se reconocen y Bernardo obtiene del rey su libertad, pero es demasiado tarde pues el conde de Saldaña, quizá por la impresión, ha muerto. Alfonso celebra la boda póstuma entre don Sancho y doña Jimena para legitimar a Bernardo y restaurar el honor de todos y también Bernardo entrega la mano a Sol acabando la comedia con Monzón prometiendo casarse también.

El desarrollo de todas estas escenas se produce en tres espacios fundamentalmente. En primer lugar y dentro de las fronteras de la Corte de Alfonso el Casto, en el palacio de Alfonso y en el castillo de Luna. Por otra parte, los hechos heroicos de Bernardo comienzan en su enfrentamiento con Abenyusef en los extramuros de la ciudad de El Carpio.

Por lo que se refiere a la complicación de la trama argumental podemos esquematizarla hablando de una acción principal con dos enunciados: el amor entre el conde de Saldaña y doña Jimena y la legitimación y el reconocimiento social de Bernardo por sus méritos y su linaje; y con varias subacciones que obstaculizan su desenlace feliz: la venganza del conde don Rubio; la venganza del rey Alfonso el Casto; el concierto matrimonial entre el conde de Barcelona y doña Jimena; y la oferta de matrimonio del rey moro Almanzor a doña Jimena.

Los roles dramáticos que encarnan los personajes son prácticamente los mismos que aparecen en las obras de Lope de Vega, que Cubillo toma como modelo aunque reduciendo el número de personajes: El rey Alfonso el Casto, rey justo aunque con actuaciones injustas cuando cree que su honor ha sido manchado y que no se ha respetado su autoridad; los caballeros, entre los que encontramos los heroicos y también galanes (Sancho Díaz y Bernardo) y el traidor (don Rubio); además, don Gastón, emisario del conde de Barcelona, y don Bermudo, otro sobrino del rey Alfonso, aspirante a su trono, y Abenyusef, emisario del rey Almanzor. El rol de damas lo encarnan doña Jimena y doña Sol, y el siempre necesario criado gracioso del teatro barroco está representado en el personaje de Monzón. Todos estos personajes y otros de menor importancia, como el alcalde del castillo de Luna, se sitúan en un eje actancial en el que se estructuran las acciones y subacciones, funcionando como ayudantes u oponentes de los sujetos de cada una de ellas. Así, por ejemplo, don Rubio, don Bermudo o Abenyusef son antagonistas y oponentes de don Sancho y de Bernardo en las distintas acciones que el padre o el hijo protagonizan.

En esta primera parte de *El conde de Saldaña* Cubillo presenta los elementos de la leyenda que atañen a este personaje y a sus amores con la infanta doña Jimena y ninguno de los dos aparecerá ya en la segunda

parte. De la misma forma, se zanján aquí los aspectos tratados en otras obras que se refieren a los problemas sobre el origen desconocido y la falta de honra por ello de Bernardo.

Respecto a su modelo, Cubillo en esta obra es algo más fiel a la historia que conocemos que Lope, y sitúa el encierro del conde de Saldaña en el castillo de Luna (Lope lo hace en el Castillo del Oro), presenta la orden del rey Alfonso de sacar los ojos al prisionero como parte de su castigo y no desarrolla el motivo del casamiento en la muerte aunque sí cierra la obra con la alusión a este motivo legendario al que Cubillo da cierto tono humorístico.

*Rey: La mano, aun después de muerto / se la ha de dar a mi hermana.*

*Bernardo: Retiraos todos; que quiero /cortar prisión tan pesada / con el lustre de mis glorias / el filo de aquesta espada. / Sol, vuestro esclavo es Bernardo.*

*Doña Sol: Soy dichosa.*

*Monzón: Porque vaya / la soga tras el caldero / yo me casaré mañana / al instante.*

*Bernardo: Y el Bastardo de Castilla en esto acaba.*

*Monzón: El casamiento en la muerte, / el tálamo en la mortaja, / y a un tiempo exequias y bodas; / que esto hace quien se casa*

La segunda parte de *El conde de Saldaña*, los *Hechos de Bernardo del Carpio* [6], se inicia mostrando a Alfonso muy preocupado porque Carlo Magno quiere a toda costa el reino de León. Llega Bernardo vestido de luto por don Rubio al que ha matado en defensa propia. Los testigos, incluida Leonor, hija de don Rubio, así lo confirman. Envía a Bernardo ante Carlo Magno con la embajada de conseguir la paz. Sale Sol, su esposa, a quien cuenta su partida a Francia y que Leonor será su huésped y debe tratarla como a su hermana. Antes de partir se quita el luto por orden del rey: debe ir galán. También descubre una estatua de mármol que ha levantado a su padre y, prodigiosamente, esta suelta ante él el bastón de mando que lleva. Tras una tierna escena entre Bernardo y su esposa la acción se traslada a París, donde Carlo Magno prepara con Roldán y Oliveros la estrategia para la conquista del reino Asturleonés. Llega Bernardo y transmite su embajada al rey francés que se levanta airado sin responder. Bernardo, Roldán y Oliveros se retan y quedan en enfrentarse en España, pero antes Bernardo debe demostrar en una justa pública, de la que saldrá victorioso, sus palabras sobre que Alfonso es el mejor rey del mundo. Su actuación en París logra la admiración y el respeto de todos hacia su persona. De regreso en España, Tancredo habla de amor a Leonor y ésta le dice que antes de darle palabra de esposa debe pedir permiso a Bernardo, “su hermano”, y al rey, “su padre”. Entra Sol, con su criada Inés y reprocha a Tancredo que trate esa materia en ausencia de Bernardo, pero éste llega en ese momento y acepta gustoso la relación. Parte de inmediato a dar su embajada al rey, acompañado de Tancredo y del moro Bravonel, aquí vestido de español, amigo de Bernardo. Sol dice a Leonor que seguirá a Bernardo a la campaña contra los franceses. Monzón relata a Inés costumbres de Francia (comida). Bernardo refiere al rey todo lo sucedido en París detalladamente y cómo a la vuelta ha conseguido el apoyo logístico de Marsiro, rey moro de Zaragoza. Bravonel se pone al servicio de Alfonso y a las órdenes de Bernardo. En Roncesvalles, en la campaña, se presenta ante el ejército de Bernardo otro de mujeres encabezado por Sol. Él las acoge, pero las envía a la retaguardia. Tancredo ha hecho prisionero a Pierres, que actuaba de batidor, y éste les relata lo numeroso y bien formado que está el ejército francés, encabezado por Roldán, pero también que Galalón va a traicionarles entregando el ejército francés a los españoles. Bernardo libera a Pierres para que pueda llevar esa noticia a Roldán y le entrega en pago de su fidelidad una cadena. Cuando Pierres está contando todo lo sucedido a Roldán y Oliveros, se oye ruido de cajas y se presenta ante su ejército, ya preparado para la batalla, el escuadrón encabezado por Sol. Roldán, caballeroso, ordena que las mujeres sean escoltadas sanas y salvas hasta el campamento de Bernardo, respondiendo así a la acción hecha con Pierres. Monzón, que acompañaba a las damas, regresa el primero a contar lo sucedido a Bernardo. Comienza la batalla entre franceses y españoles y Roldán muere en el enfrentamiento con Bernardo. Se retira el ejército francés y entra Sol con las demás mujeres. Llega Bravonel vestido de moro reclamando el honor de la victoria y los despojos de la batalla. Bernardo intenta hacerle entrar en razón pero Bravonel se niega. Se entabla entonces una nueva batalla y vence Bernardo, dando muerte a Bravonel y liberando así al reino español de sus dos enemigos declarados, “lises y menguantes lunas”. La comedia acaba con Bernardo entregando la mano de Leonor a Tancredo.

Como vemos, tanto esta comedia como su primera parte, son obras que presentan la leyenda con un tratamiento amable y con final feliz. Podríamos analizar esto como reflejo de unos de los rasgos de la producción dramática de Cubillo y como una de las características que para este dramaturgo debe tener el teatro, declarada por él en su “poética” particular recogida en la *Carta que escribió el autor a un amigo suyo nuevo en la corte* [7]:

*Si a la comedia fueres inclinado  
y dejares tu casa estimulado*

<i>de</i>		<i>tus</i>		<i>propios</i>		<i>dolores,</i>
<i>nunca</i>	<i>vayas</i>	<i>a</i>	<i>ver</i>	<i>en</i>	<i>ella</i>	<i>horrores.</i>
[...]	<i>mas</i>	<i>la</i>	<i>comedia</i>		<i>búscala</i>	<i>graciosa</i>
<i>entretendida,</i>			<i>alegre,</i>			<i>caprichosa</i>
<i>y</i>	<i>breve,</i>	<i>que</i>	<i>no</i>	<i>es</i>	<i>bien</i>	<i>faltando</i>
<i>que gaste mucho tiempo</i>	<i>el</i>	<i>pasatiempo</i>				<i>tiempo</i>

Este gusto del autor por un teatro lúdico, de entretenimiento, justificaría también, aparte del motivo de seguir la obra de Lope, la inclusión de las tramas amorosas en las obras.

Los lugares que en esta obra sirven de marco a los hechos son la corte de Alfonso el Casto en León (actos I y II), la corte de Carlo Magno en París (actos I y II) y Roncesvalles (acto III).

Como el título indica, toda la obra está en función de mostrar los hechos heroicos de Bernardo del Carpio los cuales se concretan en la victoria de Bernardo frente a los franceses y la consiguiente liberación del reino de León de la promesa hecha por Alfonso a Carlo Magno; y la victoria de Bernardo frente a los moros, con la liberación del reino de León frente a la amenaza de domino árabe. Además, el amor entre Tancredo y Leonor apoya el reconocimiento social logrado por Bernardo en la primera parte de *El conde de Saldaña* y desarrollado y justificado aquí, pues Leonor, hija del conde don Rubio actúa como hermana obediente y leal de Bernardo, totalmente disculpado por ella de la muerte de su padre.

Los roles son los mismos que ya hemos encontrado en la obra anterior, encarnados en su mayoría por los mismos personajes: Alfonso el casto y Carlo Magno, reyes justos; junto a ellos, una corte de caballeros, guerreros todos, como Roldán y Oliveros, galanes también, como Bernardo y Tancredo; y el caballero traidor, Bravonel; las damas, Sol y Leonor; y los criados, Inés y los dos graciosos Monzón y Pierres.

En ambas obras, Cubillo ofrecerá elementos muy del gusto de la época barroca y de los espectadores del teatro áureo, como es la presencia de elementos sobrenaturales o las acciones amorosas.

La presencia de lo sobrenatural, es mucho más impactante en Lope quien ofrece personajes que presagian la derrota de los caballeros franceses (Belerma presagia la muerte de Durandarte); muestra unas pinturas fantásticas en una cueva escondida que recogen la victoria de Bernardo en Roncesvalles cuando la batalla aún no ha tenido lugar; o que abre la tierra para que los caballeros franceses escondan y salven de la destrucción por parte de los moros unas imágenes de la Virgen. Cubillo, más comedido, simplemente habla de presentimientos de la desgracia cuando el conde de Saldaña se encuentra a las puertas del castillo de Luna para entregar a su alcalde la carta que el rey le dio; o de que la estatua que Bernardo ha levantado al conde ya muerto suelta el bastón de mando ante su hijo cuando este va a despedirse de ella antes de partir a Francia en su embajada para Carlo Magno.

En la primera parte *El conde de Saldaña*, la relación amorosa está totalmente justificada pues la obra se centra en el motivo del amor prohibido y el matrimonio secreto entre don Sancho y doña Jimena, y en el crecimiento de Bernardo como hijo ilegítimo. En la segunda parte, sin embargo, esa acción protagonizada por Tancredo y Leonor no tiene relación directa en el desarrollo de la principal, sin embargo cumple varias funciones: por un parte, sitúa a Leonor, hija de don Rubio, enemigo declarado de Bernardo, en el eje de quienes lo ayudan para conseguir su honra y su buena fama; por otra parte Cubillo sigue el modelo de la obra de Lope, *El casamiento en la muerte*, en la cual aparece una acción amorosa sin relación con la trama histórica y heroica principal y protagonizada por el caballero francés Durandarte y su amada Belerma, que da a la obra un toque de comedia de enredo amoroso, pero que responde también a la estructura típica de los relatos de caballerías en los que todo caballero actuaba movido por el amor de su dama. Recordemos que algunos de los personajes de esta historia (los doce pares de Francia y Bernardo) son protagonistas de cantares de gesta y que sus leyendas tienen gran fuerza en la época en que están en auge las novelas de caballerías. También Bernardo, en la obra de Lope, entra en el juego amoroso con una motivación política (promete su mano a la sobrina del rey Marsilio como estrategia que le ayuda en la consecución de sus intereses bélicos y de recuperación de su honra). Y Cubillo, que presenta a un Bernardo absolutamente noble y admirable, enreda a Bernardo en una historia amorosa pero esta vez legítima, con su esposa doña Sol que es una mujer digna de su amor en todos sus gestos, acciones y palabras.

En fin, aparecen en estas comedias de Cubillo de Aragón todos los elementos necesarios y más conocidos por el público, para estructurar la leyenda. Sigue un modelo claro, el de Lope de Vega, en el que no entramos por falta de espacio pero también porque sus obras son más conocidas, y más allá del modelo lopesco, la propia leyenda tan extendida en romances y otras fuentes populares y literarias. Cubillo simplifica la historia ciñéndose a acciones que se relacionen directamente con la persona de Bernardo y reduciendo así el número de personajes respecto a los presentados por Lope. Pero crea personajes muy bien perfilados en todos los casos, incluso en aquellos de apariciones más breves, y que cumplen perfectamente la función asignada dentro del objetivo de ensalzar la valía y los méritos de Bernardo. Para otra ocasión dejamos un análisis más profundo de los rasgos de estilo que colocarían ambas comedias dentro de las escuelas lopesca o calderoniana, así como el lugar de las mismas dentro de la producción de Cubillo y el valor de estas dos obras en sí. Se trataba aquí de acercarnos simplemente a estos textos, menos conocidos que otros por ser obra de un

“dramaturgo menor”, y presentar en este foro el tratamiento que Álvaro Cubillo de Aragón dio a la leyenda carpiana.

## NOTAS

- [1] Granada, 1596- Madrid, 1661.
- [2] Ambas comedias de Cubillo se encontrarían, según la clasificación de Valbuena Prat en un grupo de comedias heroicas en las cuales aplica la técnica calderoniana a los temas de Lope. VALBUENA PRAT, Ángel (ed.). *Las muñecas de Marcela, El Señor de Noches Buenas* (1928).
- [3] Vid. Juan Pérez de Montalbán, *Para todos “Memoria de los autores que escriben comedias en Castilla”*, Madrid, 1632, y Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Madrid, 1641.
- [4] Cotarelo y Mori, Emilio. “Dramáticos españoles del siglo XVII. Álvaro Cubillo de Aragón”. *Boletín de la Real Academia Española*, V (febrero de 1918, pp.3-23, y junio de 1918, pp. 241-280).
- [5] Encontramos ambas obras en Ramón de Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, I, pp. 79-110, Madrid, 1858 (Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XLVII). También en la BNE, Mss. 16720 *El conde de Saldaña (primera parte)*, y Mss. 15121 y Mss. 15387, copia del anterior, *Comedia de la segunda parte del conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*. Vid. Profeti-Zancanari, p.74. Además hay varias sueltas impresas de ambas obras y de la segunda, dos ediciones publicadas en el siglo XIX. Vid. Cotarelo y Mori, *Dramaturgos* (1918), y Domínguez Matito, *Diccionario* (en prensa).
- [6] La comedia *Hechos de Bernardo del Carpio* se mantuvo en el repertorio de numerosas compañías durante el siglo XVIII, junto con otras tres obras en la que Cubillo pone en escena leyendas españolas protagonizadas por un bastardo: *El conde de Saldaña, primera parte* y las dos partes de *El rayo de Andalucía*. Quizá por esa popularidad fuera una de las obras que Ignacio de Luzán mencionó negativamente en su *Poética* en el año 1737, criticando la falta de verosimilitud causada fundamentalmente por la marcada ruptura de la unidad de tiempo: “Es verdad que no es tan frecuente este defecto [falta de unidad de acción] como el de unidad de tiempo y de lugar. Las comedias de Bernardo del Carpio, del Conde de Saldaña, y otras semejantes han servido por esto de asunto de burla y mofa a un crítico Francés. Y no sin bastante motivo, por ser absurdo intolerable que al principio salga Bernardo del Carpio niño, y antes de acabarse la comedia ya sea hombre hecho, y execute hazaña prodigiosas contra los Moros”. Vid. la *Poética*, de Ignacio de Luzán. Recogido de Whitaker, Shirley B., *The dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975. El teatro de Cubillo de Aragón fue conocido y apreciado en los siglos XVIII y XIX en España y varias de sus obras fueron versionadas para su puesta en escena, como la versión que Félix Enciso Castrillón hizo en 1833 de *Las muñecas de Marcela* con el título de *La muñecas o el amor por el tejado. Comedia nueva en tres actos*. Manuel Bretón de los Herreros escribió la crítica a su puesta en escena en *El Correo Literario y Mercantil* dando testimonio de que ningún aficionado al teatro desconocía la obra de Cubillo. También Mesoneros afirma que algunas de sus obras “han llegado hasta nosotros favorecidas siempre por el aura popular”. Vid. Mesonero, *Dramáticos*, 1858. Vid. también Whitaker.
- [7] En Cubillo de Aragón, Álvaro. *El enano de las musas*. Georg Olms Verlag. Hildesheim. New York, 1971.

## Bibliografía

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

Cubillo de Aragón, Álvaro. *El enano de las musas*. Georg Olms Verlag. Hildesheim. New York, 1971.

Domínguez Matito, Francisco. “Apuntes para el perfil de un dramaturgo: Álvaro Cubillo de Aragón”, en Roberto Castilla (ed.), *Escenografía del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp.113-131.

Domínguez Matito, Francisco. "La fortuna (crítica) de un ingenio. Álvaro Cubillo de Aragón". *Scriptura*, 17. 2002. pp.89-112.

Domínguez Matito, Francisco. "Vis cómica y crítica social en *El invisible príncipe del Baúl*, de Álvaro Cubillo de Aragón". *Actas de las XX Jornadas de teatro clásico Almagro*, julio de 1997. Edición de Pedraza Jiménez, Felipe B. Y González Cañal, Rafael.

Domínguez Matito, Francisco. "Álvaro Cubillo de Aragón", en Pablo Jauralde, Delia Gavela, Pedro Rojo, Elena Varela (dirs.), *Diccionario Filológico de Literatura Española, siglos XVI-XVII. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia (en prensa).

Mackenzie, Ann L. "Álvaro Cubillo de Aragón, A Playwright in the School of Calderón", 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. 265-287.

Mackenzie, Ann L. *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*. Liverpool, University Press, 1993

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudio preliminar a Obras de Lope de Vega*, XVI (BAE, CXCIV) y XXII (BAE, CCXIII). Madrid, Atlas, 1968.

Mesonero Romanos, Ramón de. "Teatro de Cubillo", en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1852.

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

Schaeffer, Adolf. *Geschichte des Spanischen Nationaldramas, II (Die periore Calderón's)*. Leipzig, Brockhaus, 1890. [Traducción de Emilio Cotarelo y Mori. "Dramáticos españoles del siglo XVII. Álvaro Cubillo de Aragón". *Boletín de la Real Academia Española*, V (1918).]

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

© María Isabel Martínez López, 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**