



EL TIPO Y EL PERSONAJE DEL GRACIOSO EN LAS COMEDIAS DE ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN

*The type and the character of the Gracioso in the plays of Álvaro Cubillo
De Aragón*

Jesús Cañas Murillo¹

RESUMEN

Álvaro Cubillo de Aragón es uno de los principales dramaturgos de la primera época calderoniana, de la época en la que se introduce la reforma en las prácticas dramáticas hasta entonces en vigor en la comedia nueva. Sus textos reciben cada vez más atención por parte de la crítica. En este trabajo se estudia el uso que se hace del personaje del gracioso en sus comedias, la caracterización que ha recibido, su forma de construcción, las funciones que le son encomendadas. Todo ello con el fin de perfilar la naturaleza de sus aportaciones al teatro español del Siglo de Oro y delimitar el puesto que ocupa su creación en la historia de la comedia nueva barroca.

Palabras clave: Historia literaria. Siglo XVII español. Teatro. Comedia nueva. Gracioso. Álvaro Cubillo de Aragón.

ABSTRACT

Álvaro Cubillo of Aragon is one of the principal playwrights of the first Calderonian epoch, of the time in which the reform gets in the dramatic practices till then in effect in the *comedia nueva*. His texts receive increasingly attention from critics. This paper studies the use made of the *gracioso*, of the funny character, in his plays, the characterization that has received, his form of construction, the functions entrusted to him. And all this in order to outline the nature of his contributions to the Spanish theatre of the Golden Age, and to define the position held its creation in the history of the Baroque *comedia nueva*.

Key Words: Literary History. Spanish 17th Century. Theatre. *Comedia nueva*. *Gracioso*. Álvaro Cubillo de Aragón.

¹ Universidad de Extremadura. Profesor catedrático. España. Correo electrónico: jcanas@unex.es



mas la comedia bu[cala graciosa,
entretenida, alegre, caprichosa,
y breue, que no es bien faltando el tiempo,
que ga[te mucho tiempo el pa[atiempo.

Álvaro Cubillo de Aragón

1. Álvaro Cubillo de Aragón en el teatro de su época

Uno de los principales dramaturgos de la primera época calderoniana, de la época en la que se introduce la reforma en las prácticas dramáticas hasta entonces en vigor en la comedia nueva (Cañas Murillo, 1984), es el granadino, posteriormente residente en Madrid (entre 1641 y 1661, año de su fallecimiento), Álvaro Cubillo de Aragón, importante autor en la trayectoria de la comedia nueva (Cañas Murillo, 1999a).

Álvaro Cubillo comenzó su labor como dramaturgo seguidor del modelo dramático implantado en los últimos años del siglo XVI por Lope de Vega (Cañas, 2000a), y de las prácticas dramáticas que fueron impulsadas y puestas de moda por el Fénix. No obstante, cuando los inicios de la decadencia comenzaron a ser patentes en dichas prácticas, mientras, en los últimos años de la vida de Lope, los escritores jóvenes –aquellos a los que el Monstruo de la Naturaleza llamó “pájaros nuevos”, entre los que se encontraba Calderón que terminó por convertirse en su líder– comenzaron a pedir una rectificación que evitase la desaparición del modelo (Cañas Murillo, 2010). Cubillo, algo mayor en edad que la mayoría de los esos jóvenes creadores –pues nació hacia 1596– incluido el propio Calderón –que vio la luz en Madrid, en el año 1600– supo agregarse, quizá convencido de la racionalidad de sus argumentaciones, a las filas de los reformistas y se convirtió así en uno de los primeros consolidadores de las rectificaciones que fueron introducidas en las prácticas dramáticas hasta ese momento vigentes.

Cubillo se encuentra entre los autores menos conocidos en la actualidad, identificados durante mucho tiempo con el calificativo de “menores” (Cañas Murillo, 1986a), lo anterior a pesar de ser, sin lugar a dudas, uno de los escritores que ha legado una producción literaria de excelente calidad (Cañas Murillo, 1986b).

Durante mucho tiempo, la obra dramática de Álvaro Cubillo de Aragón no gozó de particular atención por parte de la crítica. Era uno de los autores cuyas obras pocos habían leído en épocas relativamente modernas y, menos, le habían dedicado sus trabajos de investigación.



Todavía hoy, muchos de sus escritos carecen de ediciones modernas y deben ser consultados en ediciones facsímiles (Cubillo, 1971) o en ediciones que vieron la luz en el ya lejano siglo XIX (Cubillo, 1826, 1858), las cuales se realizaron fuera de los criterios que actualmente se consideran imprescindibles respetar para ofrecer un texto mínimamente fiable, lo más fiel posible a aquel que salió de la pluma de su autor.

Sin embargo, en los últimos años, algunos estudiosos siguieron la senda hace tiempo abierta por Ángel Valbuena Prat (Cubillo, 1928, 1966) y Emilio Orozco (1937), tales como Antonio Cortijo Ocaña (2010), Francisco Domínguez Matito (1998, 2002, 2004, 2005, 2007a, 2007b, 2011), Silvia González-Sarasa y Rebeca Lázaro Niso (2011), Lázaro Niso (2012), Lisa Gordigiani (2003, 2001), Elena Elisabetta Marcello (1996, 1997, 1998, 2004, 2005, 2006a, 2006b), María Isabel Martínez López (2010, 2012), María Grazia Profeti y Umile Maria Zancanari (1983), Profeti (2003) y Marie-France Schmidt (1982, 1991).

En el presente artículo se analizará uno de los aspectos de la producción teatral de Álvaro Cubillo de Aragón que no ha recibido, hasta el momento, especial atención por parte de la crítica: uso, caracterización, tratamiento y funciones del personaje del gracioso en sus comedias, fundamental en el teatro barroco español.

Para este estudio, se utilizará, como base de análisis, un corpus de textos integrado por siete de las comedias más representativas de Cubillo, descritas por la crítica como piezas relevantes de su producción literaria. Se trata de *El amor como ha de ser* (Cubillo, 1826), *El Conde de Saldaña (Primera parte)* (Cubillo, 1858), *Hechos de Bernardo del Carpio. Segunda parte de El Conde de Saldaña* (Cubillo, 1858), *El invisible Príncipe del Baúl* (Cubillo, 1858), *Las muñecas de Marcela* (Cubillo, 1966), *La perfecta casada, prudente, sabia y honrada* (Cubillo, 1826) y *El señor de Noches Buenas* (Cubillo, 1928).

2. El tipo y el personaje del gracioso en la comedia nueva

El gracioso es uno de los personajes fundamentales que encontramos en los textos dramáticos españoles del Siglo de Oro. Es uno de los ingredientes que sirven para individualizar con más fuerza las obras que se integran en la comedia nueva barroca. Tuvo una gran popularidad en su momento. El público que acudía a los corrales y casas de comedias lo distinguía con su favor, tanto que en el siglo XVIII fue uno de los personajes que, con la



desaparición de la comedia nueva, pervivió en los textos que se compusieron siguiendo la estela dejada por esta, en aquellos que se integran en lo conocido como teatro popular de la Ilustración (Cañas Murillo, 1990). No es extraño, ante ello, conservar libros que son antologías de intervenciones del gracioso en comedias en las que este tiene participación. Tal acontece con la obra *Floresta cómica, ó Colección de cuentos, fábulas, sentencias y descripciones de los graciosos de nuestras comedias*, publicada en Madrid, en la Imprenta de Joseph Delgado, en el año 1796.

El personaje del gracioso se construye sobre uno de los tipos base de los agonistas encargados de desarrollar los argumentos incluidos en las comedias nuevas del Siglo de Oro. Tipo y personaje son dos realidades literarias perfectamente diferenciadas. Como expliqué en otro lugar:

Tipo y personaje no se confunden, constituyen realidades distintas, aunque pueden coincidir en los textos. El tipo es general, abstracto, pertenece a la poética. El personaje es concreto, pertenece a la obra específica, particular; y puede estar diseñado, o no, sobre la base de un tipo o de varios tipos diferentes que en él pueden confluír. El tipo queda definido por una serie de rasgos generales de caracterización y una serie de funciones que siempre son recurrentes, que se pueden identificar en diferentes piezas, rasgos y funciones en las que todo un grupo de agonistas similares llegan a coincidir. El personaje creado sobre el tipo tiene las características y las funciones de éste último, aunque a veces no absolutamente todas, pero puede tener también otras específicas que no se identifican con las de aquél, distintas a las suyas, que no son necesariamente recurrentes, que son propias y peculiares del agonista que figura en cada texto en particular. El personaje es masculino o femenino. Tiene sexo concreto. El tipo no siempre. El sexo puede ser asignado en el proceso de conversión del tipo en personaje. El personaje tiene, o puede tener, nombre propio. El tipo tiene sólo nombre genérico y generalizador (Cañas Murillo, 2000b, pp. 29-30).

Los tipos que sirven de base para construir personajes en la comedia nueva son, como se ha ido identificando a partir del libro clásico de Juana de José Prades (1963) *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, la dama (*La mujer en el teatro*, 1979; Couderc, 2005), el



galán (Couderc, 2005), el criado,² el viejo, el poderoso,³ el gracioso⁴ y el figurón (Fernández Fernández, 2003; García Lorenzo, 2007; Vega García-Luengos y González Cañal, 2007; Cañas Murillo, 2009).⁵

El tipo del gracioso en la comedia nueva (Arango, 2008; Barone, 2012; Borrego Gutiérrez, 2005; *Criticón* 60, 1994; David Ley, 1954; García Lorenzo, 2005; Gómez, 2002, 2005, 2006; Fernández Montesinos, 1969), al igual que el resto de los tipos que se utilizan para construir personajes en los textos, posee características tópicas y funciones recurrentes.

Sobre rasgos físicos suyos generalmente ninguna información se proporciona, aunque habitualmente es joven. Desde el punto de vista psíquico, se muestra exagerado, materialista y preocupado por su bienestar material y por tener alimentos, vivir bien, dormir y trabajar poco. Se declara siempre hambriento, amante de la buena comida y de la buena bebida, centrada, particularmente, en el vino de calidad, del que puede abusar, con lo que contribuye a crear enredos en las obras. Puede ser valiente, pero es muy normal que sea cobarde, miedoso, supersticioso, temeroso de fantasmas y seres sobrenaturales, antítesis del galán.

Las funciones del gracioso también se hallan en las obras perfectamente delimitadas: es inventor de chistes y juegos jocosos de palabras introduce comicidad mediante comentarios y llamadas de atención sobre aspectos concretos de los textos, crea momentos de anticlímax en los argumentos, provoca la aparición de la tragicomedia al mezclar lo cómico y lo trágico (Lázaro Carreter, 1986, 1988); crea situaciones divertidas que hacen reír al espectador, introduce comparaciones realistas que contrastan con los idealismos de damas y galanes, a quienes parodia y a quienes puede hacer contrapunto cómico; inserta alusiones humorísticas a la propia comedia, que tienen una función distanciadora y cómica (Bravo Villasante, 1944; Hernández Araico, 1986). Puede servir de medio recursos de la retrospectiva –habitualmente conocido con el anglicismo *flash back*– y la prospección –el *flash forward*–; puede transmitir sucesos no escenificados, resumir acontecimientos y facilitar la caracterización de personajes,

2 Sobre la criada, construida sobre el tipo del criado, García Lorenzo, ed. 2008.

3 Sobre el monarca, construido sobre el tipo del poderoso, García Lorenzo, ed. 2006.

4 Para bibliografía sobre este tipo, véase el apartado correspondiente en nuestra relación de «Obras consultadas», sita al final del artículo.

5 Estudios sobre la construcción de los personajes en otros autores y obras del Barroco, Cañas Murillo, 1983, 1991, 1999b.



a los que puede hacer hablar asumiendo el papel de personaje de diálogo, papel que también tiene el criado.

Muchos de los graciosos de la comedia nueva no son elaborados sobre la base de un solo tipo. Quedan mezclados en el diseño de los personajes correspondientes dos tipos: el gracioso y el criado. Lo normal en los textos es encontrar a un único personaje construido sobre el tipo del gracioso. No obstante, algunas piezas incluyen dos agonistas contruidos sobre el tipo del gracioso en su argumento, como sucede, por ejemplo, en *Amor es más laberinto*, de Sor Juana Inés de la Cruz, comedia, en cuyas jornadas segunda y tercera, se montan escenas cómicas protagonizadas por los dos graciosos, en las que ambos rivalizan en introducir resúmenes de situaciones, y comentarios sobre ellas, a base de chistes y juegos de palabras jocosos (Cañas Murillo, 2012).

Cuando el gracioso se elabora también sobre el tipo del criado, asume, en parte o en su totalidad, los caracteres y funciones propias de ese tipo. Así, la fidelidad a su señor, que no es obstáculo para que en ocasiones pueda manifestar quejas contra este. Así, su carácter más realista y más materialista que el de su amo. Así, su preocupación por su bienestar. Hace funciones de consejero, confidente y acompañante de su señor, con quien habitualmente forma pareja. Crea diálogo. Es mensajero, narrador de sucesos y transmisor de noticias, comentarista. Es informante de antecedentes de personajes y de acontecimientos. Resume hechos ante otros agonistas y ante el espectador. Sirve para relacionar personajes. El tipo del criado puede dar lugar a personajes masculinos o femeninos, pero si se une al del gracioso, solo suele dar lugar a personajes masculinos, aunque, raramente, puede haber graciosas. Es agonista secundario, cumple funciones auxiliares. Si da lugar a personajes masculinos y femeninos, los varones forman parejas con las mujeres, de corte más realista de la que forman galanes y damas, con quienes contrastan. Al carecer de rasgos concretos de caracterización, no suele ser ni positivo ni negativo. Se limita a cumplir las funciones que le son encomendadas.

Los orígenes del tipo del gracioso no hay que buscarlos en la realidad del momento, como se ha hecho en algunas ocasiones a lo largo de la historia. No hay modelos vivos, como los estudiantes pobres que prestaban sus servicios a señores con mejor posición económica que la suya (Herrero García, 1941). La realidad se toma como referente, pero la creación es literaria. Se hace en la obra dramática del primer Lope de Vega, de aquel que Frida Weber (1976) llamó «Lope-preLope». Se encuentra en el corpus de textos del Fénix que llamé en otro lugar (Cañas



Murillo 1995, 2000a, 2005) «comedias del destierro», aquellas que este compuso en el exilio que hubo de sufrir tras perder un pleito por injurias, entablado contra él por la familia del autor de comedias Jerónimo Velázquez, con cuya hija, Elena Osorio, había mantenido hasta entonces relaciones amorosas (Tomillo y Pérez Pastor, 1901). Son las piezas dramáticas que compuso en su corto exilio valenciano, y, sobre todo, en su gran exilio en Alba de Tormes, al sur de Salamanca, y en el norte de Extremadura, en el norte de la actual provincia de Cáceres (Cañas Murillo, 2000a), entre 1588 y 1595, los ocho años en los que Lope se vio forzado a mantenerse alejado de su amada y añorada corte, de su Madrid natal.

En las primeras de esas comedias del destierro, en las obras de composición más antigua, apenas se pueden detectar personajes contruidos sobre el tipo del gracioso. Según la versión más extendida, hasta *La francesilla* (1596) no aparece este personaje en el teatro de Lope (Arjona, 1939). No obstante, en obras anteriores se pueden rastrear rasgos y funciones específicas suyas, la mayor parte de las veces incluidas en personajes que no han sido montados sobre la base del tipo del gracioso propiamente dicho (Cañas Murillo, 1991, pp. 87-88). Así, por ejemplo, en *Los amores de Albanio y Ismenia* y en *Las justas de Tebas* no es identificable ni el tipo ni funciones o caracteres aislados del mismo. Pero, en *El príncipe inocente*, Tacio, criado, muestra rasgos propios del gracioso en la jornada inicial; y Celindo, el secretario, en el acto segundo, sufre una treta tramada por Torcato que, en otras piezas, podía haber padecido el tipo del que nos ocupamos. En *El dómine Lucas*, Decio ofrece caracteres propios de un gracioso similar a Tello de *El Caballero de Olmedo* (sabe latín, hace juegos de palabras...). Pero el personaje que más pasos hacia adelante da en el camino que había de conducir hasta el tipo del gracioso totalmente desarrollado es Pinelo, en *El favor agradecido*. Arjona (1939) así lo reconocía en su momento. Se muestra exagerado, cobarde, hambriento siempre, inventor de chistes y gracias, interesado por la comida... Son todos ellos rasgos que aparecerán juntos en el tipo definitivamente configurado. Pinelo ya es un gracioso, si bien todavía, poco hecho, poco redondo, poco terminado de confeccionar.

El estado en que llega el tipo a la época en la que Álvaro Cubillo de Aragón escribe sus comedias es perfectamente determinable, dado los estudios que existen sobre el particular en otros creadores del periodo (Barone, 2012; Durán, 1988). El personaje que hallamos en esos momentos en un gracioso perfectamente formado, configurado en su totalidad. Es un gracioso maduro, que ejerce sus funciones en absoluta plenitud, y tiene la caracterización completa que



va a presentar a lo largo de toda su existencia en los géneros dramáticos españoles de los siglos XVII y XVIII.

3. El tipo y el personaje del gracioso en las comedias de Álvaro Cubillo de Aragón

3. 1. Construcción, uso y funciones de un personaje

En el teatro de Álvaro Cubillo de Aragón, el personaje del gracioso tiene una intervención importante. En todas las comedias consideradas para el análisis, el gracioso hace acto de presencia en los argumentos. Incluso en una de ellas, *Hechos de Bernardo del Carpio. Segunda parte de El Conde de Saldaña* (Cubillo, 1858), no solo hay uno sino dos graciosos, Monzón, criado de Bernardo, y Pierres, criado de Roldán. En el resto, siempre uno se encarga de dar impulso al avance de la acción y contribuye de forma eficaz al desarrollo de todo el argumento.

Los graciosos que aparecen en los textos objeto de nuestro estudio son los siguientes. Así, dejando a un lado la ya mencionada *Hechos de Bernardo del Carpio. Segunda parte de El Conde de Saldaña*, en *El amor como ha de ser* (Cubillo, 1826) el gracioso es Bras. En *El Conde de Saldaña (Primera parte)* (Cubillo, 1858) el gracioso es Monzón, lacayo de Bernardo. En *El invisible Príncipe del Baúl* (Cubillo, 1858) el gracioso es Pedro Grullo, criado del Príncipe. En *Las muñecas de Marcela* (Cubillo, 1966) el gracioso es Beltrán, lacayo de Don Carlos. En *La perfecta casada, prudente, sabia y honrada* (Cubillo, 1826) el gracioso es Cavaltrueno, criado de Don César. En *El señor de Noches Buenas* (Cubillo, 1928) el gracioso es Copete, lacayo de Enrique.

El tratamiento que recibe el personaje del gracioso en las comedias de Álvaro Cubillo de Aragón y el uso que en los argumentos se hace de este agonista no difieren de forma sustancial de los que encontramos en otros dramaturgos contemporáneos y coetáneos suyos. El granadino sigue los tópicos establecidos en la fórmula dramática creada por Lope de Vega en las postrimerías del quinientos (Cañas Murillo, 2000a, 2005): la comedia nueva. Hace uso de



los constituyentes y tópicos propios de la poética del género en el que quiere insertar los textos teatrales profanos que quiso componer.⁶

Los graciosos que encontramos en el teatro de Cubillo de Aragón han sido contruidos sobre dos tipos funcionales que pertenecen a la poética del género: el criado y el gracioso. Los graciosos que encontramos en el teatro de Cubillo de Aragón han sido contruidos sobre dos tipos funcionales que pertenecen a la poética del género, el criado y el gracioso. Así lo encontramos en las obras que forman el corpus que nos ha servido como base para nuestro análisis. En todas menos en una, en *El amor como ha de ser* (Cubillo, 1826). En esta el gracioso, Bras, es un personaje que ha sido compuesto tomando como punto de referencia más los pastores incultos y cómicos tradicionales del teatro desde el siglo XVI. Su propio nombre así lo declara, al igual que el que se le ha conferido a la agonista con la que forma pareja, Menga. No obstante, termina asumiendo la caracterización y las funciones propias del gracioso. En el caso de *Hechos de Bernardo del Carpio* (1858, 106bc-107ab), con la presencia de dos graciosos se desarrolla una escena con ambos personajes, a quienes se les enfrenta y se les hace intervenir, en una especie de duelo dialéctico, con el fin de aumentar la comicidad.

La doble construcción del personaje el gracioso sobre los tipos del criado y del gracioso de la poética del género determina la caracterización que recibe y las funciones que desempeña este agonista en las obras de Cubillo que hemos estudiado.

El personaje del gracioso, como criado, carece de descripción física. Psíquicamente es fiel a su señor, le dedica elogios Pedro Grullo con respecto a César, *El invisible Príncipe del Baúl*, (Cubillo, 1858, p. 185ab); Copete, *El señor de Noches Buenas*, (Cubillo, 1928, p. 122) vv. 18-42, (Cubillo, 1928, p. 146-148) vv. 649-699; y ensalza, e incluso exagera, sus hazañas (Cavaltrueno, *La perfecta casada*, Cubillo, 1826b, p. 190). A veces es desinteresado y sirve a su amo “con amor” (Copete, *El señor de Noches Buenas*, Cubillo, 1928, 123, vv. 44-69), lo cual no es obstáculo para que, en otras ocasiones, pueda criticar a su señor (Pedro Grullo, *El invisible Príncipe del Baúl*, Cubillo, 1858, 180a). Es supersticioso y teme a muertos y fantasmas (Monzón, *El Conde de Saldaña*, Cubillo, 1858, 94a). Puede ser prudente y avisar de peligros (Monzón, Pierres, *Hechos de Bernardo del Carpio*, (Cubillo, 1858, p. 99a). Tiene siempre buen humor, por lo que puede hacer, con frecuencia, descripciones cómicas de sí mismo o de otros

6 Sobre los constituyentes que definen la poética de la comedia nueva, Cañas Murillo (1984, pp. 33-47). Sobre la historia de la comedia nueva, Cañas Murillo (1999 y 2003).



personajes (Monzón, de sí mismo al encontrar al cautivo Conde de Saldaña al final de acto tercero en *El Conde de Saldaña*, 1858, 94c).

Asume funciones propias del tipo del criado. Es acompañante, consejero (Monzón, *El Conde de Saldaña*), (Cubillo, 1858, p. 88a); Beltrán, *Las muñecas de Marcela*, (Cubillo, 1966, p. 198), vv. 2445-2447 y confidente, casi siempre de su señor. Es personaje de diálogo (Monzón, *El Conde de Saldaña*), (Cubillo, 1858, p. 79ab); Pedro Grullo, *El invisible Príncipe del Baúl*, (Cubillo 1858, p. 179, 185bc-186ab), comentarista (Monzón, *El Conde de Saldaña*), (Cubillo, 1858, p. 82c, 90a); Pedro Grullo, *El invisible Príncipe del Baúl*, Cubillo, 1858, 183b, 185a), y, muchas veces, comentarista cómico (Bras, –aunque no es criado asume estas funciones–, *El amor como ha de ser*, en Cubillo, 1826d, 347, 372-383, 406-407; Pedro Grullo, *El invisible Príncipe del Baúl*, Cubillo 1858, 179; Beltrán, *Las muñecas de Marcela*, Cubillo, 1966, 200, vv. 2508-2510 y 2514-2518; Cavaltrueno, *La perfecta casada*, Cubillo, 1826b, 146-148, 184, 193-194; Copete, *El señor de Noches Buenas*, Cubillo, 1928, 124, vv. 77-84).

Es mensajero (Cavaltrueno, *La perfecta casada*), (Cubillo, 1826b, p. 182). Llama la atención del público –a veces de forma cómica– sobre asuntos que se escenifican, actitudes, comportamientos, características o sentimientos de otros personajes (Monzón, en *El Conde de Saldaña*, Cubillo, 1858, 85b; Monzón, *Hechos de Bernardo del Carpio*, Cubillo, 1858, 101bc; Pedro Grullo, *El invisible Príncipe del Baúl*, Cubillo, 1858, 181abc; Cavaltrueno, *La perfecta casada*, Cubillo, 1826b, 150-155), a veces para ensalzarlos (Monzón, *El Conde de Saldaña*, Cubillo, 1858, 84b, 92c; Monzón, *Hechos de Bernardo del Carpio*, Cubillo, 1858, 100a).

Hace pareja realista, y más cómica, con la criada Beltrán con Teodora en *Las muñecas de Marcela*, (Cubillo, 1966, p. 121), vv. 13-16; Cavaltrueno con Dorotea *La perfecta casada*, (Cubillo 1826, p. 198-200); Copete con Aldonza, *El señor de Noches Buenas*, (Cubillo 1928, pp. 173-175), paralela a la pareja idealizada que forman dama (así, Marcela en *Las muñecas de Marcela*; Estefanía en *La perfecta casada*; Porcia en *El señor de Noches Buenas*) y galán (así, Don Carlos, *Las muñecas de Marcela*; Don Carlos en *La perfecta casada*; Enrique, en *El señor de Noches Buenas*). Es común que se case con la criada en el desenlace de la obra (tal sucede en *Las muñecas de Marcela*, en *La perfecta casada*, en *El señor de Noches Buenas*, e, incluso, en *El amor como ha de ser*, en la que Bras desposa a Menga (Cubillo, 1826, p. 422). De no acontecer de esa manera, se anuncia su boda en las postrimerías del argumento, sin especificar



con quién se establecerá el vínculo matrimonial (Monzón, *El Conde de Saldaña*), (Cubillo 1858, p. 95c).

Facilita la presentación y caracterización de otros agonistas Pedro Grullo, *El invisible Príncipe del Baúl*, (Cubillo 1858, p. 185bc-186ab); Copete, *El señor de Noches Buenas*, (Cubillo 1928, p. 128), vv. 187-188. Cuenta los antecedentes de la acción Copete, *El señor de Noches Buenas*, (Cubillo, 1928, p. 124-125), vv. 87-112. Es transmisor de noticias Pedro Grullo, *El invisible Príncipe del Baúl*, (Cubillo 1858, p. 182bc); Cavaltrueno, *La perfecta casada*, (Cubillo 1826, p. 201-202, 206-209); Copete, *El señor de Noches Buenas*, (Cubillo 1928, p. 146-148), vv. 649-699; e, incluso, Bras, que, aunque no es criado, asume estas funciones en *El amor como ha de ser*, (Cubillo 1826, p. 232-334, 402-404). Es introductor y presentador de personajes, a quienes puede facilitar su caracterización o la transmisión de sus caracteres al auditorio Cavaltrueno, *La perfecta casada*, (Cubillo 1826, p. 214); Bras, *El amor como ha de ser*, (Cubillo 1826, p. 328); Pedro Grullo, *El invisible Príncipe del Baúl*, (Cubillo 1858, p. 179).

El personaje también asume, como no podía ser de otro modo, las características y funciones propias del tipo del gracioso. De él no se proporcionan descripciones físicas detalladas, aunque suele ser joven. Si se incluye alguna concreción, a veces tiene la función de facilitar que el agonista dé rienda suelta a sus chanzas, incluso burlándose de sí mismo, de su propia apariencia exterior (Copete, *El señor de Noches Buenas*), (Cubillo 1928, p. 121), vv. 1-16. Como gracioso, es chistoso y generalmente bienhumorado. Hace juegos de palabras y bromas sobre situaciones, agonistas... (Bras, *El amor como ha de ser*, Cubillo 1826d, 319-321, 329-330; Monzón, *El Conde de Saldaña*, Cubillo 1858, 79b, 80b –sobre el nombre del Conde don Rubio–; Monzón en *Hechos de Bernardo del Carpio*, Cubillo 1858, 98c, 101a; Beltrán, *Las muñecas de Marcela*, Cubillo 1966, 113, vv. 174-176, 162, vv. 1442-1448 y 1449-1452; Cavaltrueno, *La perfecta casada*, Cubillo 1826, 138-139). Se burla de personajes ridículos (Pedro Grullo del Príncipe, caracterizado como figurón, *El invisible Príncipe del Baúl*, Cubillo 1858, 186ab). Hace descripciones cómicas o paródicas otros agonistas (Pedro Grullo, Cubillo 1858, 195c). Cuenta anécdotas realistas y cómicas para explicar situaciones o hacer comprensibles aspectos del argumento (Bras, *El amor como ha de ser*, Cubillo 1826, 345-346; Pedro Grullo, *El invisible Príncipe del Baúl*, Cubillo 1858, 184b, 194b; Cavaltrueno, *La perfecta casada*, Cubillo 1826, 167; Copete, *El señor de Noches Buenas*, Cubillo 1928, 131,



vv. 304-320). Con todo ello, contribuye a rebajar la tensión en determinados momentos del argumento (Beltrán, *Las muñecas de Marcela*, Cubillo 1966, 170, vv. 1675-1679).

Como gracioso, también es materialista. Piensa en su bienestar. Es tragón y se preocupa por la comida y por la bebida Monzón, *Hechos de Bernardo del Carpio*, (Cubillo 1858, p. 104ab). Es realista y se encarga de hacer comparaciones con objetos cotidianos o con alimentos Cavaltrueno, *La perfecta casada*, (Cubillo 1826, p. 195). Frente a la idealización y el mundo sublime de la literatura, prefiere comer (Beltrán, *Las muñecas de Marcela*, Cubillo 1966, 129-130, vv. 595-601) y beber buen vino (Monzón, *El Conde de Saldaña*, (Cubillo 1858, p. 88a); Beltrán, *Las muñecas de Marcela*, (Cubillo 1966, p. 130), vv. 603-612; Cavaltrueno, *La perfecta casada*, Cubillo 1826b, 179) y dormir (Beltrán, *Las muñecas de Marcela*, (Cubillo 1966, p. 183), vv. 2006-2009).

Su realismo contrasta con el mundo idealizado del galán, de quien es criado, por lo que aquel queda convertido en su señor (Monzón en *El Conde de Saldaña*), (Cubillo 1858, p. 91b); Beltrán, *Las muñecas de Marcela*, (Cubillo 1966, p. 131-132), vv. 621-665. Puede servir de medio para introducir el recurso de la parodia en el argumento. Así, a veces, se dedica a parodiar el lenguaje de las mujeres (Beltrán, *Las muñecas de Marcela*), (Cubillo 1966, p. 133-135), vv. 702-758, o el lenguaje amoroso (Bras, *El amor como ha de ser*), (Cubillo 1826, p. 367). Introduce comentarios y apostillas cómicas y realistas, a veces aparte, a los diálogos de dama y galán (Beltrán, *Las muñecas de Marcela*, Cubillo, 1966, 136-138, 173, vv. 1760-1763, 176, vv. 1864-1869) o a las expectativas amorosas del galán (Copete, *El señor de Noches Buenas*, Cubillo, 1928, 151-152, vv. 752-783).

No es demasiado trabajador y diligente. Se queja de las labores que le son encomendadas y tiene que poner en práctica (Copete, *El señor de Noches Buenas*), (Cubillo 1928, p.), vv.1798-1801. Puede mostrarse miedoso en algunas ocasiones (Beltrán, *Las muñecas de Marcela*), (Cubillo 1966, p. 128-129), vv. 537-576 y 577-592. Pero también puede ser valiente y esforzado. Tal sucede con Copete, en *El señor de Noches Buenas*, que tacha a los criados del contrario, con quienes va a luchar, de gallinas:

Deja a Copete con ellos;
que él probará ser gallinas,
a quien alas puso el miedo.

(Cubillo, 1928, p. 161) vv. 988-990



Es tachado de inconsciente, atrevido, imprudente, necio e ignorante... (Monzón, *Hechos de Bernardo del Carpio*, (Cubillo 1858, p. 99b); Cavaltrueno, *La perfecta casada*, (Cubillo 1826, p. 190-191). No es mentiroso, y a veces presume de ello; como Pedro Grullo, en *El invisible Príncipe del Baúl* (Cubillo 1858, p. 180a), quien confiesa: «no sé mentir ni aun con mi amo». Incluso dice la verdad cuando no conviene, por lo que a veces pone de manifiesto, aunque no le crean, las maquinaciones de otros agonistas que mienten porque les interesa para conseguir sus fines (Bras, *El amor como ha de ser*), (Cubillo 1826, p. 372-374); Pedro Grullo, *El invisible Príncipe del Baúl*, Cubillo 1858, p. 188a).

Alguna de sus características explican parte de las funciones que le son encomendadas dentro del argumento. Comenta y enjuicia los hechos, comportamientos y actitudes de otros personajes, con lo que contribuye a su caracterización y a su mejor conocimiento por parte del espectador (Monzón, *Hechos de Bernardo del Carpio*), (Cubillo 1858, p. 99b). Interpreta la realidad de forma peculiar, absurda y cómica (Bras, *El amor como ha de ser*), (Cubillo 1826, p. 334). Crea enredos, voluntaria (Monzón, *El Conde de Saldaña*), (Cubillo 1858, p. 91c-92a), o involuntariamente, como en *Las muñecas de Marcela*, obra en la que, para solucionar el embrollado conflicto creado tras perder Beltrán el papel escrito por Don Carlos y encontrarlo Vitoria, – quien, a continuación encuentra a Don Carlos, y se enfrenta con él–, el propio Beltrán trama otro enredo que implica a las muñecas de Marcela que dan título a la comedia (*Las muñecas de Marcela*, (Cubillo 1966, p. 165-171); o como en *El señor de Noches Buenas* (Cubillo 1928, p. 192), vv. 1726-1753, donde Copete planea el ardid de fingir la partida de Enrique, para favorecer las relaciones entre este y Porcia; o como en *El invisible Príncipe del Baúl* (Cubillo 1858, p. 181c-187abc), cuando Pedro Grullo contribuye a cimentar el engaño que sufrirá el Príncipe del Baúl.

Aparte de las funciones ya mencionadas, los graciosos de Álvaro Cubillo cumplen otras. Son narradores de sucesos no escenificados, incluso con tintes cómicos. Así, Monzón cuenta la pelea de Bernardo, su señor, con el moro Abenyusef *El Conde de Saldaña*, (Cubillo 1858, p. 92bc); o su estancia en Francia, en *Hechos de Bernardo del Carpio*. (Cubillo 1858, p. 104ab). Crean diálogos cómicos con el señor (Copete con el Marqués, *El señor de Noches Buenas*) (Cubillo 1928, p. 133-135), vv. 345-388. Dan explicaciones. Así, Copete afirma que lo que le ocurre a Enrique se justifica porque



Premió el cielo tu virtud,
y castigó un necio hermano.

(Cubillo, 1928, p. 194), vv. 1773-1774

Como antes hemos sugerido, el gracioso contribuye en los argumentos a la caracterización de otros personajes. Así, Copete, en *El señor de Noches Buenas*, afirma:

No ignora
mi amor que sois las criadas
como arrendajos o sombras,
que seguís a vuestras amas,
y siempre queréis vosotras
a lo de «viva quien vence»,
y aquello de vamos, horras;
siendo Beltrán y su can
para en uno, en ama y moza (Cubillo, 1928, p. 194), vv. 1806-1814

Introduce en los textos alusiones a la comedia y a los espectadores, con lo cual asume una función distanciadora. Así, en *El Conde de Saldaña*, Monzón, al escuchar el largo relato de las hazañas del Conde de Saldaña, hecho por él mismo, reclama:

Oyele, por Jesucristo,
Que está bien dicho el romance;
Pero si yo le dijera,
No había de poder quietarse
La turba de mosqueteros
En hora y media cabaes (Cubillo, 1858, p. 82a).

En *Hechos de Bernardo del Carpio*, Inés, asumiendo una competencia típica del gracioso, hace alusión a los papeles que desempeñan los personajes en la comedia:



Y advierte, Señor, que yo,
 Por criada de tu esposa
 Y por tu criada, traigo
 Mayor licencia que todas,
 Y con ella un tanto cuanto,
 Un es no es de bufona;
 De graciosa iba á decir,
 Mas no quiero ser graciosa
 Sin licencia de Monzon (Cubillo, 1858, p. 106a).

Pese a su carácter típicamente cómico, el gracioso puede, también, introducir temas serios. Así, el debate sobre el sueño que mantiene Beltrán con su señor, en *Las muñecas de Marcela* (Cubillo, 1966, p. 182-189). O, en *El señor de Noches Buenas*, la idea que manifiesta Copete sobre el aprecio que se debe sentir por los demás, porque , según él, a las personas hay que quererlas por sí mismas (Cubillo, 1928, p. 197), vv. 1818-1820. O, al final de *El Conde de Saldaña*, la disquisición sobre el matrimonio y la muerte, puesta en boca de Monzón (Cubillo, 1858, p. 95c).

3. 2. *El personaje en el argumento*

El personaje del gracioso, construido, habitualmente, sobre los tipos del criado y del gracioso, es incluido en los argumentos de las comedias de Álvaro Cubillo de Aragón que hemos analizado, de una manera bastante rápida. Aparece en las primeras jornadas de las obras (*Hechos de Bernardo del Carpio*). Incluso, a veces, figura en la apertura de la pieza, en su escena inicial (*El Conde de Saldaña*; *El invisible Príncipe del Baúl*; *El señor de Noches Buenas*). A partir de ahí tiene una intervención continuada en los textos hasta el momento del desenlace, en el que también recibe una atención especial, pues es uno de los encargados de realizar la despedida (*El invisible Príncipe del Baúl*), o forma parte de una de las parejas que alcanzan la felicidad por medio del matrimonio en la escena final (*El amor como ha de ser*; *El Conde de Saldaña*; *Las muñecas de Marcela*; *La perfecta casada*; *El señor de Noches Buenas*).

En la composición de las escenas que utiliza Cubillo en sus comedias, hallamos una doble tendencia. Por un lado, en las escenas mayores, de situación, se suelen acumular los



personajes. En las menores, de personaje, los agonistas se encuentran más individualizados. Aparecen en menor cantidad. En todo caso, se evita que demasiados intervengan a la vez. Suelen hablar simultáneamente uno, dos, tres o cuatro, como mucho, pues en las escenas menores se tiende a no aglomerar. Es este un uso que afecta, evidentemente, al personaje del gracioso, que en los argumentos puede aparecer junto a un número relativamente alto de personajes, o junto a uno o dos más. Con ello se consigue facilitar el desempeño de sus funciones: crear comicidad y anticlímax; o ser introductor o presentador de personajes; resumir sucesos para los demás y para los espectadores; o ser comentarista, entre otras, referidas con anterioridad. En caso de tener pocos acompañantes, se facilita el mejor conocimiento de su caracterización.

De todos modos, aunque la característica ya explicada es cierta, hay que puntualizar que en las comedias de Cubillo nunca es excesivo el número de agonistas que se insertan en los argumentos. El granadino respeta escrupulosamente uno de los caracteres principales de la reforma calderoniana y evita incluir demasiados agonistas en las obras. De hecho, en sus piezas hallamos un número de personajes que sería aceptable, incluso, para los preceptistas clasicistas del Barroco, y aun del siglo XVIII, como el propio Ignacio de Luzán, a juzgar por sus afirmaciones sobre el particular incluidas en su *Poética*. Así, en *El amor como ha de ser* se insertan doce personajes, más Músicos y Acompañamiento. En *El Conde de Saldaña*, doce, más Soldados, Música y Acompañamiento. En *Hechos de Bernardo del Carpio*, doce, más Damas, Músicos y Acompañamiento. En *El invisible Príncipe del Baúl*, ocho, más Acompañamiento. En *Las muñecas de Marcela*, ocho. En *La perfecta casada, prudente, sabia y honrada*, nueve, más un Embozado, Música y Caballeros. En *El señor de Noches Buenas*, nueve, más Acompañamiento.

La caracterización del personaje del gracioso es hecha de forma rápida en todas las comedias. Tanto en los aspectos externos como en los internos. Prácticamente, desde el primer momento en el que aparece en el argumento, se proporciona al espectador todos los datos que debe conocer sobre él. La forma de dar a conocer sus rasgos definidores es coincidente en todas las piezas. Se pueden usar conversaciones en las que intervenga, su propia forma de hablar y expresarse, autopresentaciones, autodefiniciones (Monzón, *Hechos de Bernardo del Carpio*), (Cubillo 1858, p. 99c); Pierres en la misma obra, 100c; Pedro Grullo, *El invisible Príncipe del Baúl*, (Cubillo, 1858, p. 180a); Beltrán, *Las muñecas de Marcela*, (Cubillo, 1966, p. 128), vv. 537-576, 136, vv. 760-764; Copete, *El señor de Noches Buenas*, (Cubillo, 1928, p. 121), vv.



13-16, los propios hechos que protagonizan y sus actitudes en las situaciones en los que se ven inmersos, o las reacciones ante sucesos en los que se hallan involucrados. Otras veces se hallan definiciones del gracioso hechas por otros personajes. Así, Don Carlos manifiesta sobre Beltrán que siempre está de buen humor y diciendo locuras *Las muñecas de Marcela* (Cubillo, 1966, p. 183), vv. 2002-2005.

En la caracterización concreta del personaje, el número de rasgos definidores de él, de su forma de ser, de su forma de comportarse, es absolutamente restringido. En general, tanto desde el punto de vista externo como interno, los graciosos aparecen como seres bastante monolíticos, con poquísimos caracteres específicos. No son objeto de estudios psicológicos. En general, Cubillo no parece especialmente interesado en lograr la creación de un personaje perfectamente delimitado. Sus rasgos definidores, al igual que sus funciones, se corresponden en todos los casos con los propios del tipo –o de los tipos– sobre el que se construye. Los graciosos carecen de fuerte individualización. Se ven convertidos en instrumentos que faciliten alcanzar determinados cometidos, en funciones que posibilitan el desarrollo de una historia, siempre de carácter esencialmente amoroso y ligera, y el trazado de unos enredos capaces de interesar y entretener al espectador correspondiente, que se ve así alejado de sus preocupaciones cotidianas, tal y como quería su creador, quien manifiesta, en su *Carta que escribió el autor a un amigo suyo, nuevo en la Corte*:

Si a la Comedia fueres inclinado,
y dexares tu ca[sa], e[st]imulado
de tus propios dolores,
nunca vayas a ver en ella horrores,
que [i] [...] [*...*]
[*...*] a la Comedia acudes,
quiçà muerto, y rendido
a deshaogar [*sic*] el animo afligido
no es deshaogo, ver en la Comedia
el in[ful]to, el agrauio, la tragedia,
[*...*]
la traicion, la maldad, y la in[ol]encia,
[*...*].



Si guŕtas de las veras, aquel rato
 Vete a oír un Sermon, que es mas barato:
 [...]

 mas la comedia buŕcala graciosoŕa,
 entretenida, alegre, caprichosoŕa,
 y breue, que no es bien faltando el tiempo,
 que gaŕte mucho tiempo el paŕŕatiempo (Cubillo, 1971, p. 44-45).

Para efectuar la caracterización de sus graciosos y mostrar sus funciones, Cubillo utiliza diferentes recursos de composición. El principal de todos ellos, es, sin duda, el enredo, como es propio del subgénero, la comedia de capa y espada, con el que más se identifican sus textos, en el que realmente se encuadran casi todas sus creaciones que hemos analizado –excepción hecha de *El invisible Príncipe del Baúl*, que es una comedia de figurón–, aunque algunas muestren una ambientación y unos personajes que las hacen parecer comedias históricas (*El amor como ha de ser*, *El Conde de Saldaña*, *Hechos de Bernardo del Carpio*). Es un enredo que, en buena medida, los graciosos contribuyen a formar, a mantener o a complicar con sus actos, con sus palabras, con sus omisiones. A veces, puede utilizarse el recurso de la carta, una carta puede convertirse en medio de crear tensión y aumentar el enredo, como sucede en *Las muñecas de Marcela* en las escenas en las que Beltrán pierde el papel escrito por don Carlos (Cubillo 1966, p. 165-171).

El largo parlamento permite a los graciosos utilizar otros recursos anexos, como monólogos y soliloquios, retrospección y prospección, la perspectiva múltiple, el paralelismo, el contraste, todos los cuales les permiten lograr determinados fines, como contar anécdotas e historias, incluir comparaciones jocosas, rebajar la tensión, resumir sucesos, presentar otros personajes... El largo parlamento también puede facilitar la aparición del recurso de los resúmenes didácticos de acontecimientos que afectan a los personajes, útiles para facilitar al espectador el seguimiento del argumento; o para posibilitar la comprensión de otros agonistas y de la caracterización que se les ha proporcionado. Encontramos uso de largos parlamentos en Monzón, *El Conde de Saldaña* (Cubillo, 1858, p. 85c); Monzón, *Hechos de Bernardo del Carpio* (Cubillo, 1858, 104a); Cavaltrueno, *La perfecta casada*, (Cubillo, 1858, p. 117c). Conversaciones entre diferentes agonistas cumplen, a veces, funciones similares a las asignadas al largo parlamento (Copete y Enrique, *El señor de Noches Buenas*, Cubillo, 1928, p. 228-229).



El paralelismo, unido al contraste y a la perspectiva múltiple, puede ser empleado como medio de caracterizar al gracioso y permitirle desempeñar sus funciones. Así, por ejemplo, sus amores con la criada, paralelos a los de dama y galán, ofrecen una perspectiva múltiple del asunto, contrastan realismo e idealización, e introducen comicidad y distensión (Bras, *El amor como ha de ser*; Beltrán *Las muñecas de Marcela*; Copete, *El señor de Noches Buenas*).

La reunión de personajes afectados por un conflicto, entre los que se encuentre el gracioso, genera tensión, expectación y explica las posturas y preocupaciones de cada uno *Las muñecas de Marcela* (Cubillo, 1966, p. 171-181); *El señor de Noches Buenas* (Cubillo, 1928, p. 148c-149).

Comentarios concretos, puestos en boca de los personajes, para destacar diversos aspectos que se juzgan de interés –como pensamientos de algunos de ellos, reacciones de otros, o de los mismos, ante determinados acontecimientos– también constituyen auxiliares para la caracterización de los agonistas que intervienen en los respectivos argumentos, y, entre ellos, los graciosos *El amor como ha de ser* (Cubillo 1826, p. 162abc); *El señor de Noches Buenas*, (Cubillo, 1928, p. 149ab). E igualmente son recursos de caracterización que se emplean para individualizar a los graciosos, las autojustificaciones o justificaciones de la línea de actuación mantenida por los personajes, o de hechos específicos protagonizados por ellos.

El aparte –perteneciente a la técnica dramática de todos los tiempos, y no siempre bien considerado, especialmente en los años de la Ilustración, en los que preceptistas y escritores, defensores del neoclasicismo, arremeten contra él, movidos por los abusos de utilización en los que se había incurrido en la época barroca, sobre todo en los años de decadencia de los géneros teatrales⁷– tiene una importante intervención en las comedias de Cubillo analizadas, y, por supuesto, es utilizado por los graciosos. Con él se pueden transmitir reacciones de los gracioso ante comportamientos de otros que les atañen o presencian. Puede permitir la expresión de sus verdaderos sentimientos, para que los conozca el auditorio, que ve así facilitado el seguimiento del argumento. Puede facilitar llamadas de atención sobre actuaciones o pensamientos, ensalzables o censurables, de otros agonistas. Puede introducir chistes, parodias, críticas..., que

⁷ Preceptistas y escritores dieciochescos, defensores del neoclasicismo, consideran que la costumbre de hacer hablar a un personaje en voz alta, simplemente para que lo oiga el auditorio, para comunicarse con él, sin que el resto de los agonistas que se hallan en escena supuestamente escuchen sus palabras, es un atentado contra todas las normas de la verosimilitud.



producen comicidad... Monzón, *El Conde de Saldaña* (Cubillo 1858, p. 85b); Monzón, *Hechos de Bernardo del Carpio* (Cubillo 1858, p. 99b); Beltrán, *Las muñecas de Marcela* (Cubillo, 1966, p. 136).

La anagnórisis, entendida como paso de lo desconocido a lo conocido, en general, afecta a temas y sucesos. Se da, igualmente, en los personajes, y afecta a los graciosos, aunque de modo tangencial. Favorece la eliminación del enredo en el argumento, el final del nudo, el advenimiento del desenlace y el conocimiento de los verdaderos sentimientos y caracteres de cada agonista. Figura en todas las comedias, y, especialmente, en los desenlaces. En su puesta en práctica los graciosos no tienen especial intervención. Suelen ser espectadores de la resolución de los conflictos. De ahí nuestra anterior afirmación.

De los tres grupos en que pueden ser distribuidos los personajes según la caracterización que reciben y las funciones que les son encomendadas, agonistas principales, –aquellos que poseen mayor caracterización y número de funciones–, personajes secundarios, –con pocos o sin apenas rasgos caracterizadores, con más reducidas funciones e intervención–, agonistas puramente accidentales, –que prácticamente forman parte de la ambientación, comparsas sin apenas funciones, pues se les asigna unos cometidos muy concretos (de relación, de acompañamiento...), cumplidos los cuales desaparecen del argumento, creados sin que exista un tipo debajo que sirva de modelo y referente–, los graciosos de Cubillo de Aragón quedan integrados en el segundo, los personajes secundarios, dada la caracterización y funciones que se les proporciona y que anteriormente nos encargamos de explicar.

Por otro lado, en la división de los personajes que se incluye en los argumentos, en función del cometido y el papel que han de desempeñar en la sociedad diseñada dentro de los mismos, los graciosos del granadino quedan incluidos en el mundo de los criados y servidores, más sencillo, simple y de corte más realista que el mundo de los señores, en el que se incluyen las damas y los galanes y sus parientes; más elevado, donde abunda más la idealización. De todos modos, y pese a esto, todos los personajes, incluidos los graciosos, unen sus esfuerzos para efectuar el desarrollo del enredo, generalmente complejo, que se convierte en la base de todos los argumentos estudiados, y llevarlo a su culminación.



3. 3. *El gracioso de Cubillo en la comedia nueva*

En el uso, tratamiento y caracterización que Álvaro Cubillo de Aragón hace del tipo y el personaje del gracioso en sus comedias, así como en las funciones que les son asignadas, no hallamos especial originalidad. Los usos en esta parcela del teatro del escritor granadino coinciden sustancialmente con los detectables en la producción dramática de otros autores del período, cuyos textos quedan encuadrados en la comedia nueva barroca, anteriores, contemporáneos o coetáneos suyos. Es esta una realidad igualmente observable en otras parcelas del argumento de las piezas, como son los temas y los recursos, como el uso, tratamiento y funciones que reciben otros personajes.

La posible causa de esta situación la hallamos en el mismo papel que ocupa Álvaro Cubillo de Aragón en la historia y en la trayectoria de la comedia nueva barroca (Cañas Murillo, 1986b, 1999a). Cubillo no es un innovador. No es un reformista. No introduce cambios sustanciales en los constituyentes del género, ni en el uso que se hace de estos en los textos de su época. Cubillo es un consolidador de las reformas que otros, –entre ellos muy principalmente Calderón (Cañas Murillo, 2012)–, introdujeron en la prácticas dramáticas que se habían ido generalizando desde la creación de la fórmula teatral aportada por Lope a las letras españolas, en los últimos años del siglo XVI (Cañas Murillo, 2000a). Y no sólo un consolidador, sino uno de los principales consolidadores de la reforma. Gracias a él y a otros que en su misma época se dedicaban a la creación dramática (Cañas Murillo, 1986a), las rectificaciones que fueron introduciéndose en la aplicación práctica de la fórmula teatral inventada por Lope, debidas a Calderón, –a sus escritos–, como cabeza de los «pájaros nuevos», se extendieron, se asentaron y fueron aceptadas por el espectador del momento, que le dispensó su favor, llevándolas así a su triunfo definitivo (Cañas Murillo, 1999). Esa es la naturaleza de su aportación a la historia de la comedia nueva. Nada más y nada menos. Gracias a la consolidación de la reforma que Cubillo, junto con otros pero en un puesto privilegiado, se encargó de protagonizar, la comedia nueva no vio su final a mediados del siglo XVII. Gracias a la consolidación que él protagonizó, la fórmula dramática de la comedia nueva fue revitalizada, recibió nuevos bríos, y consiguió perdurar hasta finales de la época barroca, hasta que, en la primera mitad del siglo XVIII, fue sustituida por los nuevos modelos que fue aportando el setecientos a la historia del teatro español, por los géneros teatrales neoclásicos y por las obras que integraron lo que en otro lugar llamé la comedia de espectáculo (Cañas Murillo, 1990), y, en general, por los textos que fueron englobados bajo la denominación común de teatro popular de la Ilustración.



4. Referencias bibliográficas

- Arango L., M. A. (1980). El gracioso sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca. *Boletín del Instituto Caro y Cuervo XXXV*, 2, 377-386. También en su libro *Tema y estructura en el teatro del siglo XVI y XVII en Hispanoamérica y España. Fernán González de Eslava, Sor Juana Inés de la Cruz, Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Juan Ruiz de Alarcón*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.
- Arjona, J. H. (1939). La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega. *Hispanic Review VII*, (1), 1-21.
- Avalle Arce, J. B. (1953). Lope y Álvaro Cubillo de Aragón, segunda parte de su artículo «Dos notas a Lope de Vega». *Nueva Revista de Filología Hispánica VII*, 426-432. El apartado: 429-432.
- Barone, L. (2012). *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*. Publicaciones digitales del GRISO. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra-GRISO-Universidad de Navarra. Ver, especialmente, «Capitolo primo. Attorno alla definizione del gracioso» (9-85), y «Capitolo secondo. Basi teoriche e metodologiche per l'analisi del gracioso calderoniano» (86-186).
- Barrera y Leyrado, C. A. de la. CUBILLO DE ARAGÓN (DON ÁLVARO). En su *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, calle de la Madera baja, núm. 8, 1860: 112-115. Ediciones facsímiles en London: Tamesis Books, 1968, y Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1969.
- Bernal Lavesa, C. (2007). Una lectura de *La honestidad defendida de Elisa Dido, reina y fundadora de Cartago* de A. Cubillo de Aragón. En José Vicente Bañuls Oller, Francesco De Martino y Carmen Morenilla, eds. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental. / X, El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental. 2, Universitat de València, 3-5 de mayo 2006*. Bari: Levante.



- Borrego Gutiérrez, E. (2005). Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004). En Luciano García Lorenzo (Ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso* (pp. 441-459). Madrid: Fundamentos-RESAD.
- Bravo Villasante, Carmen. (1944). La realidad de la ficción, negada por el gracioso. *Revista de Filología Española*, (28), 264-268.
- Cañas Murillo, J. (1983). Personajes tipo y tipos de personaje en el teatro de Gaspar de Aguilar. *Anuario de Estudios Filológicos*, VI, 35-56.
- Cañas Murillo, J. (1984). La comedia nueva como género. En Jesús Cañas Murillo, ed. Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Clásicos Plaza y Janés. Barcelona: Plaza y Janés, 33-47. Reimpreso en Madrid: Libertarias, 1998.
- Cañas Murillo, J. (1986a). Discípulos de Calderón. En Juan Manuel Rozas (Ed.), *Historia de la Literatura I* (Vol. 2, Tomo II) (pp. 257-309). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Cañas Murillo, J. (1986b) Álvaro Cubillo de Aragón o el ‘mayor’ de los ‘menores’. En Juan Manuel Rozas López (Ed.), *Historia de la Literatura I* (Vol. 2, Tomo II) (pp. 292-296). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Cañas Murillo, J. (1990). Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII. *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 53-63.
- Cañas Murillo, J. (1991). Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro. *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 75-95.
- Cañas Murillo, J. (1995). *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Anejos de *Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- Cañas Murillo, J. (1999a). Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva. *Kañina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXIII (3), 67-80.
- Cañas Murillo, J. (1999b). Vino, historia y amores en *El galán de la Membrilla*, de Lope de Vega. En *XX Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros*. Almendralejo: Cultural Santa Ana, pp. 27-55.



- Cañas Murillo, J. (2003). Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (Eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro* (pp. 235-250). Almagro: Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cañas Murillo, J. (2005). Lope de Vega en los orígenes de la comedia nueva. *Revista de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Memoria del IX Congreso de Filología, Lingüística y Literatura "Joaquín Gutiérrez Mangel"*. Agosto de 2004, (extraordinario), 51-64.
- Cañas Murillo, J. (2000a). Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia. *Anuario Lope de Vega, VI*, 75-92.
- Cañas Murillo, J. (2000b). *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*. Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, número 17. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Cañas Murillo, J. (2009). En los orígenes del tipo del figurón: *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega. En Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia (Eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (pp. 159-169). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cañas Murillo, J. (2010). Lope de Vega y la renovación teatral calderoniana. *Anuario Lope de Vega, XVI*, 27-44.
- Cañas Murillo, J. (2012). Tipos y personajes en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz. *Edad de Oro, XXXI*, 81-109.
- Cortijo Ocaña, A. (2010). *Los desagravios de Cristo* de Álvaro Cubillo de Aragón. Entre el teatro religioso y la historia sagrada. *Archivum. Revista de la Facultad de Filología, LX*, 75-105.
- Cotarelo y Mori, E. (1918). Dramáticos españoles del siglo XVII: Álvaro Cubillo de Aragón. *Boletín de la Real Academia Española V*, 3-23 y 241-280. También publicado como *Dramáticos españoles del siglo XVII: Álvaro Cubillo de Aragón*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos Bibliotecas y Museos.



- Couderc, C. (2005). *Galanes y damas en la comedia nueva*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Cruickshank, D. W. (1993). Cubillo de Aragón's *La mayor venganza de honor*. *Bulletin of Hispanic Studies* LXX, 1, 121-134.
- Cubillo de Aragón, Á. (1654). *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.
- Cubillo de Aragón, Á. (1826a). *Las muñecas de Marcela. Comedias escogidas de Don Álvaro Cubillo de Aragón* (Tomo I). Madrid: Imprenta de Ortega y Compañía, 3-119.
- Cubillo de Aragón, Á. (1826b). *La perfecta casada, prudente, sabia y honrada. Comedias escogidas de Don Álvaro Cubillo de Aragón* (Tomo I). Madrid: Imprenta de Ortega y Compañía, 121-220.
- Cubillo de Aragón, Á. (1826c). *El señor de Noches Buenas. Comedias escogidas de Don Álvaro Cubillo de Aragón* (Tomo I). Madrid: Imprenta de Ortega y Compañía, 201 [sic, pero 221]-310.
- Cubillo de Aragón, Á. (1826d). *El amor como ha de ser. Comedias escogidas de Don Álvaro Cubillo de Aragón* (Tomo I). Madrid: Imprenta de Ortega y Compañía, 311-424.
- Cubillo de Aragón, Á. (1858). *El Conde de Saldaña (Primera parte), Hechos de Bernardo del Carpio. Segunda parte de El Conde de Saldaña, La perfecta casada, prudente, sabia y honrada, Las muñecas de Marcela, El señor de Noches Buenas, El amor como ha de ser, El invisible Príncipe del Baúl*. En Ramón de Mesonero Romanos (Ed.), *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Biblioteca de Autores Españoles, XLVII. Madrid: Rivadeneyra.
- Cubillo de Aragón, Á. (1928). *Las muñecas de Marcela. El señor de Noches Buenas*. Estudio y edición de Ángel Valbuena Prat, Colección *Los Clásicos Olvidados*, 3. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Cubillo de Aragón, Á. (1966). *Las muñecas de Marcela*. Estudio y edición de Ángel Valbuena Prat, Colección *Aula Magna*. Madrid: Alcalá.



- Cubillo de Aragón, Á. (1971). *El enano de las Musas. Comedias y obras diversas, con un poema de las Cortes del León y del Águila, acerca del Búo gallego*. María de Quiñones (Ed.), *Facsimil de la publicada en Madrid: 1654*. Textos y Estudios Clásicos de las Literaturas Hispánicas. Hildesheim-New York: George Olms Verlag.
- Cubillo de Aragón, Á. (1978). *La perfecta casada, prudente, sabia y honrada*. Ed. J. E. Hwang. Barcelona: Talleres Gráficos A. Núñez.
- Cubillo de Aragón, Á. (1984). *Auto sacramental de la muerte de Frislán*. Ed. Marie France Schmidt. Kassel: Reichenberger.
- Cubillo de Aragón, Á. (2008). *El hereje (Auto en alegoría del sacrilego y detestable cartel que se puso en Granada contra la Ley de Dios y su Madre Santísima)*. Ed. Francisco Domínguez Matito. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Cubillo de Aragón, Á. (2012). *El invisible príncipe del Baúl*. Ed. Francisco Domínguez Matito. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Cubillo de Aragón, Á. (2014). *Los triunfos de San Miguel*. Ed. Maribel Martínez López. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Cubillo de Aragón, Á. (2017). *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*. Ed. Rebeca Lázaro Niso. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- David Ley, C. (1954). *El gracioso en el teatro de la península (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Editorial Revista de Occidente.
- Díaz de Escobar, N. (1911). Estudios escénicos granadinos: Alvaro Cubillo de Aragón, autor dramático del siglo XVII». *La Alhambra* XIV, 308, 449-453 y 494-497.
- Domínguez Matito, F. (1998). Vis cómica y crítica social en *El invisible príncipe del Baúl*, de Álvaro Cubillo de Aragón. En Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro* (pp. 173-199). Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha.
- Domínguez Matito, F. (2002). La fortuna (crítica) de un ingenio: Álvaro Cubillo de Aragón. *Scriptura. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* 17, 89-112.
- Domínguez Matito, F. (2004). Al rescate de un dramaturgo semiolvidado: Álvaro Cubillo de Aragón. En Isaías Lerner, Roberto Nival, y Alejandro Alonso (Eds.), *Actas del XIV*



- Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Tomo II) (pp. 187-194). Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- Domínguez Matito, F. (2005). Apuntes para el perfil de un dramaturgo: Álvaro Cubillo de Aragón. En Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (Eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 113-131). Granada: Universidad de Granada.
- Domínguez Matito, F. (2007a). Un figurón anda suelto: *El invisible príncipe del Baúl*, de Álvaro Cubillo de Aragón. En Luciano García Lorenzo (Ed.), *El Figurón. Texto y Puesta en Escena* (pp. 195-219). Madrid: Fundamentos.
- Domínguez Matito, F. (2007b). Un auto sacramental en su contexto: *El hereje* de Álvaro Cubillo de Aragón. *eHumanista*, 9, 241-269.
- Domínguez Matito, F. (2011). Historia, devoción y alegoría en los autos de Cubillo de Aragón. Aportaciones para la taxonomía del auto sacramental. En Manfred Tietz y Gero Arnscheidt (Eds.), *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral (XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Wrocław)* (pp. 161-170). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Domínguez Matito, F. (2007). Un figurón anda suelto: *El invisible príncipe del Baúl*, de Álvaro Cubillo de Aragón. En Luciano García Lorenzo (Ed.), *El Figurón* (pp. 195-219). *Texto y Puesta en Escena*. Madrid: Fundamentos.
- Durán, M. (1988). Lope y la evolución del gracioso. *Bulletin of the Comediantes*, 40(1), 5-12.
- Fernández Fernández, O. (2003). *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Universidad Complutense.
- Fernández Montesinos, J. (1969). Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega. En *Estudios sobre Lope de Vega*. Temas y Estudios (pp. 21-64). Salamanca: Anaya.
- García Lorenzo, L. (Ed). (2005). *La construcción de un personaje: El gracioso*. Madrid: Fundamentos-RESAD.
- García Lorenzo, L. (Ed). (2006). *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Madrid: Fundamentos-RESAD.



- García Lorenzo, L. (Ed). (2007). *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Fundamentos (Monografías RESAD).
- García Lorenzo, L. (Ed). (2008). *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos-RESAD.
- Glaser, E. (1956). Álvaro Cubillo de Aragón's *Los desagravios de Cristo*. *Hispanic Review*, 24, 4, 306-321.
- Gómez, J. (2002). Precisiones terminológicas sobre 'figura del donaire' y 'gracioso' (siglos XVI y XVII). *Boletín de la Real Academia Española*, LXXII, 86, 233-257.
- Gómez, J. (2005). Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual. En Luciano García Lorenzo (Ed.), *La construcción de un personaje: El gracioso* (pp. 11-22). Madrid: Fundamentos-RESAD.
- Gómez, J. (2006). *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Sevilla: Alfar.
- González-Sarasa, S. y Lázaro Niso, R. (2011). El éxito editorial de las relaciones de comedias y su alcance en la producción de Álvaro Cubillo de Aragón: Estudio y aportaciones para un repertorio. En Elisa García-Lara y Antonio Serrano (Eds.), *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* (pp. 411-426). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Gordigiani, L. (2001). *El señor de Noches Buenas: una 'comedia de figurón'*. En *Per ridere. II comico nei secoli d'oro* (pp. 143-163). Firenze: Alinea Editrice.
- Gordigiani, L. (2003). Álvaro Cubillo de Aragón, *Entre los sueltos caballos*. En Maria Grazia Profeti (Ed.), *Lo sguardo sull'altro* (pp. 195-215). Firenze: Alinea Editrice.
- Gordigiani, L. (2006). *Gli arabi sul palcoscenico del teatro barocco spagnolo: una commedia di Alvaro Cubillo de Aragón* [con l'edizione di *Entre los sueltos caballos*]. Florencia: Universidad de Florencia, Dottorato in Lingue e culture del Mediterraneo.
- Hermenegildo, A. (1996). *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca: José de Olañeta.
- Gutiérrez Gutiérrez, D. (2004). La Dido de Cubillo de Aragón: reivindicación histórica y defensa de un modelo de mujer. En Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato,



- coords. *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. Vol. 2: 1003-1018.
- Hernández Araico, S. (1986). El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática. *Imprévue*, 1, 61-73.
- Herrero García, M. (1941). Génesis de la figura del donaire. *Revista de Filología Española*, XXV, 46-78.
- Heydenreich, T. (1981). Fronleichnamsspiele für Granada im Jahre 1640. Zur Mitwirkung und Autorschaft von Calderón de la Barca und Cubillo de Aragón. *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 218, 308-22.
- José Prades, J. de (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Lázaro Carreter, F. (1986). Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega. En Ricardo Domenech (Ed.), *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega* (pp. 33-48). Madrid: Cátedra / Teatro Español.
- Lázaro Carreter, F. (1988). Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega. *Dicenda. Cuadernos de Filología Española*, 7, 225-229.
- Lázaro Niso, R. (2012). Imagen y simbología del poder en la dramaturgia de Álvaro Cubillo de Aragón. En Álvaro Baraibar y Mariela Insúa (Eds.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro* (pp. 127-142). Nueva York/Pamplona: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra.
- Leavitt, Sturgis E. (1931). Notes on the Gracioso as a Dramatic Critic. *Studies in Philology* 28, 4: 315-318 [847-850].
- Leavitt, Sturgis E. (1955). The Gracioso Takes the Audience into his confidence. *Bulletin of the Comediantes* VII, 2, 27-29.
- Leoni, M. (2000). *Dialoguing with the Gracioso in Spanish Golden Age Theatre*. New Orleans, Louisiana: University Press of the South.



- Lobato, M^a L. (2005). Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedia: las fórmulas de *captatio benevolentiae* en boca del gracioso. En Luciano García Lorenzo, ed. *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 251-275.
- Mackenzie, A. L. (1993). *La escuela de Calderón. Estudio e Investigación*. Liverpool: Liverpool University Press.
- MacKenzie, A. L. (2000). Álvaro Cubillo de Aragón, A Playwright in the School of Calderón. *Bulletin of Hispanic Studies* 77, 1. También en Ann L. MacKenzie, ed. *Calderón 1600-1681. Quatercentenary Studies in Memory of John Varey*, 265-287.
- Maravall, J. A. (1977). Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y picaros. *Idéologies and Literature* 1, 4, 3-32.
- Marcello, E. E. (1996). Álvaro Cubillo de Aragón, *Añasco el de Talavera*. En Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta (Eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)* (Tomo II, Teatro) (pp. 231-241). Toulouse-Pamplona: GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra).
- Marcello, E. E. (1997). Una reelaboración dramática: de *El seños de Noches Buenas* a *El invisible príncipe del Baúl*. En Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico* (pp. 249-262). Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha.
- Marcello, E. E. (1998). *La honestidad defendida...* de Álvaro Cubillos de Aragón: una defensa de Dido en clave de enredo. En Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico* (pp. 145-171). Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha.
- Marcello, E. E. (2004). Álvaro Cubillo de Aragón: teoría y práctica de la comedia 'entretenida'. En Ignacio Arellano Ayuso (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro* (pp. 149-155). Barcelona: Anthopos.
- Marcello, E. E. (2005). Álvaro Cubillo de Aragón: del drama historial a la comedia amatoria. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (Eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico* (pp. 409-431). Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha.



- Marcello, E. E. (2006a). Los cuentos en el teatro de Álvaro Cubillo de Aragón. En Anthony Close y Sandra M.^a Fernández Vales (Eds.), *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)* (pp. 419-424). Madrid: Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO).
- Marcello, E. E. (2006b). El segundo ‘enredomado’ de Álvaro Cubillo de Aragón y la campana de Velilla. *Lectura y Signo*, 1, 61-72.
- Martínez López, M. I. (2004). *Los triunfos de San Miguel*, de Alvaro Cubillo de Aragón». En Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, coords. *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2 vols. Vol. 2: 1290-1301.
- Martínez López, M. I. (2010). La leyenda de Bernardo del Carpio vista por el dramaturgo áureo Álvaro Cubillo de Aragón. *Barroco*, 4.1.1(Primavera 2010). Recuperado de http://www.revistabarroco.com/vol_41_1
- Martínez López, M. (2012). Relación de sucesos bíblicos en el teatro de Cubillo de Aragón. Las jornadas I y II de *Los triunfos de San Miguel*. En Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel (Eds.), *La Biblia en el teatro español* (pp. 547-558). Prólogo de Claudio García Turza. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Mesonero Romanos, R. (1852). Teatro de Cubillo. *Semanario Pintoresco Español*. Madrid: 97-100. Y en su antología de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, I, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, XLVII), 1858: 79-197.
- McCready, W. T. y Molinaro, J. A. (1960). La “Relación breve...” de Cubillo de Aragón y la Paz de los Pirineos. *Bulletin Hispanique* 62, 4, 438-443.
- Noguera Guirao, D. (1991). *El bandolero de Flandes*, comedia inédita de Álvaro Cubillo de Aragón. En 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, 1989*. Madrid-Paris, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid-Casa de Velázquez-Publications de la Sorbonne (Travaux du Centre de recherche sur l’Espagne des XVIe et XVIIe siècles, 6), 235-242.



- Oleza, J. (1994). Alternativas al gracioso: la dama donaire. En *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VI Coloquio del GESTE. Criticón* 60: 35-48.
- Oleza, J. (2005). Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones de género. En Luciano García Lorenzo, ed. *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 351-381.
- Oliva Olivares, C. (2004). Norma y ruptura en el personaje del Gracioso. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* 699-700, 439-453.
- Oliva Olivares, C. (2005). El personaje del gracioso y su comicidad». En Luciano García Lorenzo, ed. *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 425-40.
- Orozco Díaz, E. (1937). Unas páginas desconocidas de Cubillo de Aragón. *Boletín de la Universidad de Granada X*, 47, 21-28.
- Pedraza Jiménez, F. B. y González Cañal, R., eds. (1997). *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha
- Peña Fernández, F. (2012). ¿Justo?, ¿Lot? Relectura de Génesis 19 y de su dramatización en la comedia bíblica de Álvaro Cubillo de Aragón *El justo Lot*. En Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel, eds. *La Biblia en el teatro español*. Prólogo de Claudio García Turza. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 559-572.
- Periñán, B. (2006). Deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos». En Laura Dolfi, ed. «*Culteranismo*» e teatro nella Spagna del Seicento. *Atti del Convegno internazionale. Parma, 23-24 aprile 2004*. Roma: Bulzoni Editore, 79-100.
- Primorac, B. (1984). Matizaciones sobre la figura del donaire». *Revista de Filología Románica* 2, 133-144.
- Profeti, M. G. y Zancanari, U. M. (1983). *Per una bibliografia di Álvaro Cubillo de Aragón*. Verona, Università degli studi di Verona, Istituto di Lingue e Letterature Straniere.
- Profeti, M. G. (2003). La *Comedia famosa Los triunfos de S. Miguel, nunca vista ni representada*, di Álvaro Cubillo de Aragón. En Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís



- Sirera y Antoni Tordera (Eds.), *Homenaje a Luis Quirante* (pp. 277-287). Valencia, Universidad de Valencia (Anejo L de *Cuadernos de Filología*).
- Profeti, M. G. (2008). Funciones teatrales y literarias de la graciosa. En Luciano García Lorenzo, ed. *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 57-71.
- Rozas, J. M. (1976). *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Ruiz Ramón, F. (2005). La figura del donaire como figura de la mediación: el bufón calderoniano. En Luciano García Lorenzo, ed. *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos-RESAD, 203-224.
- Sáinz de Robles, F. (1968). Rojas Zorrilla, Moreto, Cubillo y otros dramáticos del ‘ciclo de Calderón’». En Guillermo Díaz Plaja, ed. *Historia general de las literaturas hispánicas*, tomo III, *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Vergara, 467-498.
- Sampedro Pascual, S. (2010). El valor ejemplar de la “poiesis” tiránica en *La mayor venganza de honor* de Álvaro Cubillo de Aragón. En Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, coords. *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2 vols. Vol 2 [Recurso electrónico]: 957-965.
- Schmidt, Marie-France. (1982). Dos fábulas políticas de Álvaro Cubillo de Aragón. *Criticón*, 19, 5-81.
- Schmidt, Marie-France. (1991). Alvaro Cubillo de Aragón. 1596 ?-1661. En *Siete siglos de Autores Españoles* (pp. 171-174). Kassell: Reichenberger.
- Simón Díaz, J. (1971). CUBILLO DE ARAGÓN (ÁLVARO). En su *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. Tomo IX, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 167-177.
- Tomillo, A. y C. Pérez Pastor, C. (1901). *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Impresor de la Academia de la Historia.



- Vega García-Luengos, G. y González Cañal, R. (Eds.). (2007). *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de comedias).
- VV. AA. (1979). *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del GESTE*. Toulouse: France-Ibérie Recherche.
- VV. AA. (1994). *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VI Coloquio del GESTE. Criticón 60*.
- Weber de Kurlat, F. (1976). «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del sub-código de la comedia nueva y su época». *Segismundo XII*, 1-2, 23-24: 111-131
- Whitaker, S. B. (1975). *The Dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Williamson, V. G. (1982). *The Minor Dramatist in Seventeenth-Century Spain*. Boston: Twayne Publishers.
- Vitse, M. (1994). El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso. En *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VI Coloquio del GESTE. Criticón 60*, 143-148.
- Zancanari, U M. (1983). *Per una bibliografia di A. Cubillo de Aragón*. Verona: Facoltà di Economia e Commercio.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)