

VIOLENCIA EN ESCENA  
Y ESCENAS DE VIOLENCIA  
EN EL SIGLO DE ORO

EDS.

IGNACIO ARELLANO

Y

JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2013





IGNACIO ARELLANO  
JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL  
(EDS.)

VIOLENCIA EN ESCENAY ESCENAS DE VIOLENCIA  
EN EL SIGLO DE ORO

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT  
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y  
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA  
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: ONA. Industria gráfica S.A.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-92-3

New York, IDEA/IGAS, 2013

IGNACIO ARELLANO  
JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL  
(EDS.)

VIOLENCIA EN ESCENAY ESCENAS DE VIOLENCIA  
EN EL SIGLO DE ORO



## ÍNDICE

IGNACIO ARELLANO	
Las caras de la violencia en el Siglo de Oro. Nota preliminar .....	9
JOSÉ MARÍA AGUIRRE ORAA	
Violencia, poder y emancipación .....	23
JOSÉ ANTONIO CABALLERO LÓPEZ	
Escenas trágicas en el teatro griego: de la violencia a la retórica ....	41
FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO	
La violencia jocosa .....	57
LUCIANO GARCÍA LORENZO	
Signos escénicos y teatro clásico: <i>Fuente Ovejuna</i> .....	73
RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL	
Desenlaces trágicos en el teatro de Rojas Zorrilla .....	85
LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ	
De tal palo tal astilla: árboles y atrocidades como lugares comunes en el teatro del Siglo de Oro .....	101
ALFREDO HERMENEGILDO	
Semiosis teatral de la violencia: el siglo XVI español .....	119
TERESA JULIO	
Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla .....	129
REBECA LÁZARO NISO	
La violencia atemperada de Cubillo de Aragón: <i>El conde de Saldaña</i> .....	143
JESÚS MURILLO SAGREDO	
La comicidad de la violencia: de la Rueda a la Vega .....	155



MERCEDES DE LOS REYES PEÑA	
Violencia en piezas bíblicas del <i>Códice de Autos Viejos</i> .....	163
ENRIQUE RULL	
Escenificación de la violencia en los autos bíblicos de Calderón ..	185
SIMÓN SAMPEDRO PASCUAL	
La violencia bajo el marco de la empresa política	
<i>Ganar por la mano el juego</i> de Álvaro Cubillo de Aragón .....	197
ANA SUÁREZ MIRAMÓN	
Rebeldía y violencia en <i>Luis Pérez el gallego</i> .....	209

LA VIOLENCIA ATEMPERADA DE CUBILLO DE ARAGÓN:  
*EL CONDE DE SALDAÑA*

*Rebeca Lázaro Niso*  
*Universidad de la Rioja*

El poeta y dramaturgo granadino Álvaro Cubillo de Aragón era, sin duda, un buen conocedor de la producción teatral del Siglo de Oro. En *El enano de las musas* (1654), su obra canónica, donde se conserva buena parte de sus composiciones líricas junto con diez de sus piezas dramáticas más relevantes, aprovecha también para manifestar, tan breve como claramente, su preceptiva teatral. Así, en el «Prólogo al lector» da una relación de sus autores de preferencia:

Yo me holgara, yo quisiera,  
para darme a entender, darme  
con Calderón una vuelta,  
con Zabaleta un regate,  
un refregón con Moreto  
y una guiñada con Cáncer<sup>1</sup>.

Del mismo modo, en su «Retrato de un poeta cómico», insiste en destacar sus aprecio teatrales, en esta ocasión por Lope de Vega, Mira de Amescua, Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán y Jerónimo de Villaizán, «cuyos pinceles, / cuya clara memoria / de un siglo en otro les promete gloria»<sup>2</sup>. Más interesante es, sin embargo, la

<sup>1</sup> Cubillo de Aragón, *El enano de las Musas*, prólogo al lector.

<sup>2</sup> Cubillo de Aragón, *El enano de las Musas*, p. 389.

«Carta que escribió el autor a un amigo suyo nuevo en la corte»<sup>3</sup> donde propiamente detalla los criterios a los que ha pretendido ajustar su escritura teatral, caracterizada por: una propensión hacia lo cómico; la atención a la demanda del receptor teatral; tendencia a la construcción «ordenada» de la intriga con la consiguiente simplificación y concentración del asunto; la reducción de los personajes; el equilibrio funcional de la segunda intriga y la cohesión estructural a través de simetrías y contrastes<sup>4</sup>.

Pero especialmente interesante para mis propósitos de hoy resulta destacar su declaración de rechazo a la violencia innecesaria y absurda<sup>5</sup>, esto es, su aversión al uso de la truculencia en la escritura dramática:

Si a la comedia fueres inclinado,  
y dejares tu casa, estimulado  
de tus propios dolores,  
nunca vayas a ver en ella horrores,  
que si aquel breve espacio  
te desvías del peso de palacio,  
del pleito, de las trampas y inquietudes,  
y a la comedia acudes,  
quizá muerto y rendido,  
a desahogar el ánimo afligido,  
no es desahogo ver en la comedia  
el insulto, el agravio, la tragedia,  
el blasfemo de Dios amenazado,  
el duelo ejecutado,  
la virtud ofendida,  
y a precio de una vida y otra vida,  
con bárbara violencia,  
la traición, la maldad y la insolencia.  
¿Qué linaje de gusto se halla en esto,  
si aun a los mismos brutos es molesto?<sup>6</sup>

Estas declaraciones no significan que Cubillo rechazara una temática que ineludiblemente contenía elementos de violencia. Algunas de sus comedias más importantes, además de las que analizaré a continuación, llevan a la escena historias violentas, como, por ejemplo, *Ganar por la*

<sup>3</sup> Existe una copia manuscrita en la BNE, ms. 10.938, fols. 5v-11v, titulada *Avisos importantes para vivir con un poco de riesgo en la corte, compuestos por Álvaro Cubillo de Aragón, Año de 1654, dados a un Novicio de Corte*. Ver Profeti y Zancanari, 1983.

<sup>4</sup> Ver Marcello, 2004, p. 150.

<sup>5</sup> Wardropper, 1983, p. 227.

<sup>6</sup> Cubillo de Aragón, *El enano de las Musas*, p. 44.

*mano el juego, La mayor venganza de honor, El rayo de Andalucía, La Tragedia del Duque de Verganza, Los triunfos de San Miguel, El justo Lot*<sup>7</sup> e incluso sus autos sacramentales *La muerte de Frislán* y *El hereje*. Pero, fiel a su propia doctrina, como señala Domínguez Matito en la introducción de *El invisible príncipe del Baúl*<sup>8</sup>, Cubillo soluciona finalmente sus argumentos «graves» con un efecto «leve», o bien aligera la gravedad de sus desarrollos con motivos «frescos» y «entretenidos». En efecto, en todas las obras citadas, suele hacer una presentación de la violencia «contenida», en la que todo elemento de horror aparecerá suavizado<sup>9</sup>. Ese es el caso también de *El conde de Saldaña*, comedia con dos partes cuya edición preparo.

La violencia es algo inherente a las sociedades humanas, se hace patente especialmente en contextos bélicos. Se puede observar cómo en el comienzo de la primera parte de la obra, haciendo uso de la prolepsis, se anticipan las hazañas que van a caracterizar la figura de Bernardo:

Llegad, Bernardo, que espero  
que en vuestro brazo el acero  
ha de ser del moro espanto (vv. 270-272).

En efecto, en las dos partes de *El conde de Saldaña* los conflictos guerreros constituyen uno de los ejes axiales sobre los que se asientan dichas piezas. En la primera parte (*El conde de Saldaña*), la batalla principal se centra en la Reconquista y la lucha con Abenyusep, un servidor de Almanzor; mientras que en la segunda (*Hechos de Bernardo del Carpio*), los acontecimientos giran en torno a la batalla de Roncesvalles y el enfrentamiento con Roldán. Como queda apuntado, las dos partes de *El conde de Saldaña* son dramas basados en una temática histórico-legendaria ampliamente literaturizada.

Una de las claves para comprender el uso de la violencia en dichas obras reside en el contexto político y sociocultural. A pesar de la libertad con la que Cubillo maneja las fechas y de la descontextualización

<sup>7</sup> Significativo es el final de esta comedia, donde en la última intervención de Lot, el dramaturgo se excusa ante el público por verse obligado, dada la naturaleza del argumento, a un final cuyo patetismo le hubiera gustado evitar: «Dad gracias al que os libró / y llorad las culpas vuestras, / por que demos fin llorando / al castigo y la comedia. / De las lágrimas de Lot / perdón os pide el poeta» (*El justo Lot*, vv. 2078-2083).

<sup>8</sup> Ver Domínguez Matito, 2012, p.17.

<sup>9</sup> Wardropper, 1983, p. 237.

de alguno de los personajes, si tomamos como referente la batalla de Roncesvalles, no hay duda de que la materia tratada en las dos obras remite a los hechos históricos sucedidos —real o legendariamente— en el último tercio del siglo VIII, pues, como señala García Fernández<sup>10</sup> la Edad Media europea prefeudal experimentaba un momento especialmente violento, cuando la intimidación violenta era algo consustancial a las vidas cotidianas de todos los reinos de Europa. De hecho, el ejemplo más característico fue el Imperio Carolingio<sup>11</sup>.

Para escribir dichas obras (*El conde de Saldaña* y *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*), Cubillo tomó como inspiración *Las mocedades del Bernardo del Carpio* y *El casamiento en la muerte* de Lope de Vega. La crítica, desde Menéndez Pelayo, ha coincidido en valorar la primera parte de Cubillo como de valor dramático superior al modelo lopesco, asegurando que se trata de una refundición que corrigió las imperfecciones de su fuente<sup>12</sup>. A pesar de que las dos obras mantienen el argumento en paralelo, Cubillo suprime los episodios irrelevantes para el desarrollo de la acción principal, refuerza las escenas dramáticamente efectistas, puramente teatrales, y aporta otras en las que se enaltece el valor y la bizarría de Bernardo, pero exactamente, la clave de su éxito radica en que obtiene una obra más dramática y menos épica.

Si nos detenemos en la primera parte de *El conde de Saldaña*, el argumento básico de las obras de Cubillo y Lope es muy semejante a pesar de no compartir la misma estructuración. Los tres motivos que fundamentan el eje argumental de la obra se repiten en las dos versiones. Sin embargo, ambos textos —ambos dramaturgos— difieren sustancialmente en la representación concreta de la violencia. La obra de Cubillo destaca por su tono y por sus contenidos más dramáticos que épicos. Por ejemplo, en la tercera jornada suprime un episodio en el que tiene lugar una emboscada y consiguiente enfrentamiento, y en su lugar incorpora un delicado episodio amoroso entre Bernardo y doña Sol. Por su parte, la obra de Lope, en este caso *El casamiento en la muerte* de Lope, tiene otros matices más violentos que tratan de producir efectos de horror en los espectadores del corral<sup>13</sup>. La escena en la que el rey y Bernardo

<sup>10</sup> García Fernández, 2012, p. 24.

<sup>11</sup> Ver Halphen, 1955, pp. 51-181.

<sup>12</sup> Menéndez Pelayo, «Estudio preliminar» a *Obras de Lope de Vega*, 1968, xvi, pp. 120, 121, 125-127, 143 y 219; xxii, pp. 125 y 139, 1968; Cotarelo, 1918, p. 251.

<sup>13</sup> Vaccari, 2010, pp. 397-400.

hallan al conde de Saldaña muerto puede servir de ejemplo para ver el distinto tratamiento que uno y otro dramaturgo dan a los motivos de horror. En la obra de Lope se representa una escena interior en la que se exhibe el cadáver del conde de Saldaña sentado en una silla y Bernardo le habla tomándole de la mano. Después, éste obliga a su madre a casarse con el propio cadáver del conde para convertirse así en su hijo legítimo, y llega incluso a mover con sus manos la cabeza de su padre para hacerle asentir al matrimonio:

Ansi legítimo soy.  
Padre, apretad bien la mano.  
Supuesto que muerto estéis,  
decid sí, que bien podéis.  
Sí, dijo, no ha sido en vano.  
Y si no lo pronunciáis  
con la boca bien el sí,  
bajad la cabeza así  
como que este sí otorgáis.

*Toma la cabeza con la mano y hácela bajar*

Sí, dice sí claramente.  
(*El casamiento en la muerte*, fol. 74v)<sup>14</sup>

Una escena, anotemos de paso, que observa un curioso parecido macabro con la que dice la leyenda que ordenó Pedro I de Portugal con el cadáver de doña Inés de Castro, y que recogió Jerónimo Bermúdez en su *Nise laureada*. Pues bien, Cubillo de Aragón reduce esta escena a tan solo unos versos en los que, tras descubrir que el conde de Saldaña está muerto, el rey dice:

La mano, aun después de muerto,  
le ha de dar a mi hermana (vv. 2932-2933).

#### «EL CONDE DE SALDAÑA»

Vamos a explorar a continuación el papel de la violencia en cuatro de los personajes más relevantes de esta primera parte de *El conde de Saldaña*: el conde de Saldaña, el conde Rubio, el rey Alfonso el Casto y Bernardo del Carpio.

<sup>14</sup> Segunda parte de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, fol. 74v.

El conde de Saldaña es aquí el objeto sobre el que recae la mayor muestra de violencia de la obra, víctima de la ira y la venganza del rey Alfonso el Casto por haber tenido secretamente un hijo con su hermana la infanta. La carta que se le entrega al alcaide del castillo con la orden real es terrible:

Alcaide del castillo de Luna, luego que haya llegado el conde de Saldaña con éste o con otro despacho, le sacaréis los ojos<sup>15</sup> y le pondréis en la más obscura prisión del castillo. Yo, el rey.

Se trata en este caso de una violencia física y a su vez moral, ya que parte del castigo que se le aplica es quedar recluido para siempre en un castillo. Sorprende la actitud estoica con la que el conde acepta el castigo, que deriva del respeto que tiene al rey. Contrasta con su primera aparición en escena ya que en un primer momento se le caracteriza como a un guerrero violento y triunfador, como se puede comprobar en su primera aparición en escena, donde cuenta las hazañas vividas en la guerra de África:

Busqué al general y hallele  
esgrimiendo el corvo alfanje,  
que, a costa de tantas vidas,  
gozaba purpúreo esmalte.  
No así a la tímida presa  
el águila caudal bate  
las alas, mostrando a un tiempo  
garra y pico de diamante,  
como yo parto a embestirle  
y él a recibirme parte.  
Chocaron pecho con pecho  
los caballos, que leales,  
titubeando, sufrieron  
el encuentro formidable (vv. 485-498).

Y fieramente narra poco después cómo acabó con su vida, en un pasaje en el que, además de léxico relacionado con el mundo de la guerra,

<sup>15</sup> Ya desde la antigüedad el castigo de sacar los ojos al apresar a un hombre era un hecho habitual. En el antiguo testamento aparece recogido cómo los filisteos cegaron a Sansón después de la traición de Dalila en *Jueces*, 16, 21: «Entonces lo apresaron los filisteos, le sacaron los ojos y lo llevaron a Gaza». Shakespeare, también utilizó este motivo con mucha virulencia en *El rey Lear*.

emplea también constantemente un lenguaje relacionado con el campo semántico de la muerte:

Falseé con una punta  
 en su pecho, malla y ante,  
 abriendo para la muerte  
 fuente de rojos granates.  
 Cayó del caballo el moro,  
 donde con ansias mortales,  
 en monumentos de arena,  
 sirvieron a su cadáver  
 de tumba la blanca adarga,  
 de pira el rojo turbante (vv. 507-516).

El conde don Rubio es un personaje que se caracteriza por su agresividad verbal, por la envidia y por la traición. El tipo de violencia que aplica a Bernardo es verbal ya que le insulta constantemente y le oculta su verdadera condición para hacerle creer que es villano, ocultándole a su vez su verdadera identidad:

Sí rapaz;  
 que ni valiente ni audaz  
 puede ser el que es villano (vv. 162-164).

El rey Alfonso II de Asturias, conocido como Alfonso el Casto, es el máximo representante del poder, y la corte uno de los espacios donde se presenta el clima de mayor violencia de toda la obra, que el rey ejerce con tanta legitimidad como despotismo. Al conocer la relación que mantuvieron la infanta y el conde de Saldaña, decide recluir a su hermana en un convento para así alejarla del conde, y a éste, como he adelantado, lo encierra en la celda más oscura del castillo de Luna, donde ordena sacarle los ojos. Sus constantes enfrentamientos con la mayoría de los personajes que le rodean, desembocan en conflictos de diversa índole. He aquí el violento enfrentamiento verbal con Bernardo:

REY	¡Oh villano mal nacido! También conmigo se iguala. ¡Prendedle!
BERNARDO	No hay en la sala ninguno tan atrevido.
REY	¡Que esto sufro! ¡Que esto aguardo! ¿No hay ninguno que se atreva? ¡Matadle!



BERNARDO

¡Nadie se mueva,  
cobardes, que soy Bernardo!  
Dame esa lanza (vv. 2206-2214).

Por su parte, Bernardo del Carpio utiliza la violencia verbal en reiteradas ocasiones independientemente del personaje con el que se enfrenta, bien sea el conde Rubio, el mismo rey o el moro Abenyusep. Haciendo gala de su papel de héroe castellano, mata sin compasión al moro Abenyusep cortándole la cabeza y colgándola luego del caballo para que todos sepan que ha ganado El Carpio. Esta traza de exhibir las cabezas cortadas era frecuente en el teatro áureo y normalmente se exhibían por los personajes como trofeos de batalla, como ocurre en *Los hechos de Garcilaso y el Moro Tarfe*, *La Santa Liga* o *El sol parado*<sup>16</sup> entre otros.

Este hecho, independientemente de poner de relieve la violencia de Bernardo, tiene un carácter ejemplar. Su alcance es global y su construcción se basa en símbolos unificadores, cristianos, de libertad y de conquista<sup>17</sup>.

#### «EL CONDE DE SALDAÑA Y HECHOS DE BERNARDO DEL CARPIO»

Los cauces de expresión de la propaganda política y militar, auspiciados y dirigidos, en una u otra medida, por las instancias del poder, fueron muy intensos y variados. Estaba en juego la capacidad para convencer a la población para que participara activamente en el proyecto común de la Monarquía Hispánica<sup>18</sup>. El rey Alfonso II en esta ocasión desempeña un papel secundario aunque no por eso deja de ejercer su poder. Manda a Bernardo como embajador a Francia para que haga saber a Carlomagno la ruptura de su compromiso de traspasarle la herencia del reino, que recaerá finalmente en su sobrino Bermudo.

A partir de ese momento, Bernardo se convierte en el héroe anti-francés por excelencia y acabará con la vida de Roldán. Es el enfrentamiento entre dos de los héroes de España y Francia respectivamente. Una vez en Francia, renunciando a las leyes de derecho internacional que le protegen como embajador, pasa a formular un conflicto personal, de acuerdo con el sentimiento del honor caballeresco medieval. El contexto histórico del tiempo de la comedia justifica una práctica (resuelta

<sup>16</sup> Ver Vaccari, 2010, pp. 404-405.

<sup>17</sup> Ver Montiel, 2010, p. 142.

<sup>18</sup> García Hernán, 2011, p. 285.

normalmente en un “duelo”<sup>19</sup>) que, aun guardando cierta vigencia en el siglo XVII, era considerada ya en el tiempo de los espectadores contemporáneos como una costumbre bárbara y caduca, contradictoria con las leyes y con la moral cristiana, según los moralistas:

Solo el español es rey,  
y a quien diga lo contrario,  
desde luego, con la salva  
debida a tanto palacio,  
le reto y le desafío  
y en la campaña le aguardo.  
Al invencible Roldán,  
a Oliveros y a Reinaldos  
y a todos los Doce Pares  
incito, provoco y llamo  
para que en aqueste acero  
conozcan quién es Bernardo (vv. -708-719).

Podemos destacar como momento violento por excelencia en esta pieza la muerte de Roldán a manos de Bernardo, un episodio de amplísima recogida en la tradición literaria, desde el romancero a Cervantes. Aunque se trata de una escena de violencia extrema con el resultado de la muerte de uno de los caballeros, Cubillo, fiel a sus criterios, la despoja de todos aquellos elementos que pudieran darle una excesiva truculencia:

BERNARDO	¡Valiente, francés, peleas!
ROLDÁN	¡Bizarro eres, español!
BERNARDO	¡Saqué del león la guejeja!
ROLDÁN	¡Tus golpes son poderosos!
BERNARDO	¡Ahora, Roldán, empiezan!
ROLDÁN	¡Herido, herido estoy!
BERNARDO	¡No será la vez primera!
ROLDÁN	¡Sagrada deidad te anima!
BERNARDO	¡La razón sola me alienta!
ROLDÁN	¡Bien se ve!
BERNARDO	¡Rinde la espada!
ROLDÁN	Por que ninguno posea a Durindana, la haré pedazos en esta peña. ¡Muerto soy! ¡Ah, Roncesvalles, sepulcro de armas francesas!

<sup>19</sup>Ver Chauchadis, 1987, pp. 77-113.

*Éntrale en brazos.*

BERNARDO      La espada envainó, ¡qué asombro!,  
                       en el peñasco. ¡Gran fuerza!  
                       Pero no será menor  
                       si de vaina tan estrecha

*Saca la espada del peñasco.*

yo la sacare. Murió  
 Roldán, y su espada es ésta. (vv. 2051-2071).

Por otro lado, para que el mensaje de la violencia cumpla su cometido publicitario y de confirmación identitaria, es necesario caracterizar negativamente al enemigo e insistir en su condición foránea, intrusa o exótica<sup>20</sup>. A lo largo de toda la obra, el moro Bravonel se había comportado como un español más luchando de la mano de Bernardo, pero, tras la batalla, quiere quedarse con el botín y el protagonismo de la victoria. El relato épico exigía, pues, acabar con él y con su ejército, pero Cubillo va a recurrir en esta comedia a un recurso que ya ha empleado en otras comedias<sup>21</sup>, como es el caso de *Los desagrazios de Cristo*: dejar en manos de las bravas mujeres que acompañan a los héroes el protagonismo de esta acción.

## CONCLUSIONES

Puestos en perspectiva los personajes principales de las dos obras, se percibe que la violencia es tratada en ellas de diferentes modos y desde diversos puntos de vista. Ahora bien, el estilo de Cubillo en el tratamiento de la violencia siempre se ve atemperado por un temperamento personal que dramáticamente se traduce en evitar el horror.

Las obras reflejan de cerca la violencia que proviene principalmente de la guerra. No se muestra la menor empatía con sus víctimas y se actúa siempre con criterios basados en la conquista y, en ocasiones, sin dejar de lado la propaganda política. Bernardo es el principal brazo ejecutor de la violencia y Abenyusep, Bravonel, Roldán y el conde de Saldaña, los personajes que son derrotados y mueren. Se trata de una violencia puesta al servicio del momento histórico y de la intencionalidad épica.

<sup>20</sup> Ver Comellas, 2012, p. 227.

<sup>21</sup> Ver Gutiérrez Gutiérrez, 2004, p. 1015.

## BIBLIOGRAFÍA

- Chauchadis, Claude, «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Criticón*, 39, 1987, pp. 77-113.
- Comellas, Mercedes, «De la muerte de la épica a la muerte de la historia: literatura y violencia», en *La violencia en la historia: análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, ed. de Juan José Iglesias, Huelva, Universidad de Huelva, 2012, pp. 213-274.
- Cotarelo y Mori, Emilio, «Dramáticos españoles del siglo xvii. Álvaro Cubillo de Aragón», *Boletín de la Real Academia Española*, 5, 1918, pp. 3-23 y 241-280.
- Cubillo de Aragón, Álvaro, *El enano de las Musas. Comedias y obras diversas*, Madrid, María de Quiñones, 1654.
- *El justo Lot*, ed. de Francisco Peña, Vigo, Academia del Hispanismo (en prensa).
- *El conde de Saldaña*, ed. de Rebeca Lázaro Niso, Vigo, Academia del Hispanismo, en prensa.
- *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*, ed. de Rebeca Lázaro Niso, Vigo, Academia del Hispanismo, en prensa.
- Domínguez Matito, Francisco, «La fortuna (crítica) de un ingenio. Álvaro Cubillo de Aragón», *Scriptura*, 17, 2002, pp. 89-112.
- García Fernández, Manuel, «Violencia y sociedad feudal. Reflexiones desde la frontera del Islam peninsular (siglos xiii- xv)», en *La violencia en la historia: análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, ed. de Juan José Iglesias, Huelva, Universidad de Huelva, 2012, pp. 15-39.
- García Hernán, David, «Guerra, propaganda y cultura en la monarquía hispánica: la narrativa del Siglo de Oro», *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 2011, pp. 281-302.
- Gutiérrez Gutiérrez, Domingo, «La Dido de Cubillo de Aragón: reivindicación histórica y defensa de un modelo de mujer», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002, ed. de María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1003-1018.
- Halphen, Louis, *Carlomagno y el Imperio Carolingio*, Madrid, Akal Universitaria, 1955.
- Marcello, Elena, «Álvaro Cubillo de Aragón: teoría y práctica de la comedia “entretendida”», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 149-156.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Estudio preliminar» a *Obras de Lope de Vega*, 1968, XVI (BAE, CXCv) y XXII (BAE, CCXIII), 1968.
- Montiel, Carlos Urani, «El reto a Zamora en *Las hazañas del Cid* de Guillén de Castro. Duplicación y extensión de la violencia», en *La violencia en el*

- mundo hispánico en el Siglo de Oro*, ed. de Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 137-150.
- Profeti, Maria Grazia y Zancanari, Umile Maria, *Per una bibliografia di Álvaro Cubillo de Aragón*, Verona, Università degli studi di Verona, Istituto di Lingue e Letteratura Straniere, 1983.
- Vaccari, Debora, «La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en escena», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, ed. de Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 395-412.
- Vega, Lope de, *Segunda parte de Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, Zaragoza, Angelo Tauanno, 1604.
- Wardropper, B. «El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro», *Criticón*, 23, 1983, pp. 223-240.