

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN (ED.)

LA EDAD DE ORO
DE LOS AVENTUREROS ESPAÑOLES
(TIPOS Y FIGURAS DE LA CULTURA HISPÁNICA)



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2022

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN (ED.)

*LA EDAD DE ORO
DE LOS AVENTUREROS ESPAÑOLES
(TIPOS Y FIGURAS DE LA CULTURA HISPÁNICA)*

NEW YORK, IDEA, 2022

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA», 82

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)

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)

ROBIN ANN RICE (UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEL ESTADO DE PUEBLA, MÉXICO)

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: Ulzama Digital.

© De los autores

Ilustración de cubierta: «Llegada de Hernán Cortés a México», litografía de los impresores Kurz & Allison de finales del siglo XIX.

Esta publicación ha sido posible gracias a la financiación del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de La Rioja en su convocatoria de 2020.

ISBN: 978-1-952399-07-7

Depósito Legal: M-27595-2022

New York, IDEA/IGAS, 2022

LA AVENTURA DE LA PROVIDENCIA COMO
PROTAGONISTA EN *GANAR POR LA MANO*
EL JUEGO, DE ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN

Simón Sampedro Pascual
Universidad de La Rioja

INTRODUCCIÓN

Ganar por la mano el juego, de Álvaro Cubillo de Aragón, supone el camino de perfección de León, esclavo persa que llegará a ser santo a partir del estereotipo del «pagano convertido» y se centra en *El cisne de Alejandría* de Mira de Amescua como fuente principal¹. Además de evidentes y significativas reproducciones de ciertos pasajes, de *El cisne de Alejandría* Cubillo toma los rasgos fundamentales para la configuración de los dos caracteres ejemplares: León como «segundo Moisés» y la fortaleza moral de Lidora, capaz de amputarse una mano. La deuda

¹ La comedia, con edición moderna en formato digital, fue escrita entorno a 1652 y como fuente principal se establece *El prodigio de Etiopía* de Lope de Vega (Whitaker, 1975, pp. 144-145); no obstante, Agustín de la Granja concluyó que *El prodigio de Etiopía* no es sino la comedia *El cisne de Alejandría*, cuya autoría pertenece a Mira de Amescua; ver la «Introducción» a la edición de *El cisne de Alejandría* de Agustín de la Granja, 2010, pp. 37-42.

amescuana es evidente y, más allá de las coincidencias propias devenidas del género, la estructura de *Ganar por la mano el juego* casi puede sobreponerse como un mero calco de *El cisne de Alejandría*².

En cuanto a su clasificación genérica, para la demarcación de un subgénero tan heterogéneo en su evolución como la «comedia de santos», la mera presencia del esclavo persa (León) como figura del «pagano convertido» puede por sí misma justificar dicha etiqueta³. En consonancia con la tipología hagiográfica, *Ganar por la mano el juego* presenta una ambientación histórica y anacrónica, la conversión como vía de acceso a la santidad, una intriga lineal dinamizada mediante profecías o milagros y la ausencia de opositores reales en el conflicto íntimo del protagonista⁴. Además, aunque la espectacularidad no se apoya en la tramoya, sí está presente un espacio habitualmente privilegiado en la comedia de santos: el monte⁵. Por otro lado, la presencia de los bandidos, habitual en el teatro hagiográfico según el tópico del «rufián dichoso», se inserta en la acción dramática por su valor funcional y representativo⁶. De ese modo, *Ganar por la mano el juego* supone una muestra de cómo la ejemplar figura del «pagano convertido», punto de partida más bajo para alcanzar la santidad, sirvió de recurso dramático eficaz para ampliar la única trama hagiográfica de las primeras «comedias de santos»⁷. Veamos

² Aceptando como punto de partida ese carácter imitador de *Ganar por la mano el juego*, la crítica ha clasificado la comedia como una «comedia de santos y de bandidos, de almas fuertes en el pecar y el arrepentirse, de predicciones, de mujer valiente y apasionada, de suplantación de amante en un rapto, recuerda el intenso drama de Amescua hasta en lo circunstancial»; ver la «Introducción» en la ed. de Valbuena a *Las muñecas de Marcela* de Cubillo de Aragón, 1966, p. 46.

³ Probablemente por el escaso interés que ofrecería la comedia de santos con fuerte énfasis en lo religioso se incorporarían paulatinamente segundas intrigas, dando lugar a un subgénero de carácter híbrido y problemático, factor fundamental en la crítica de los teatrófobos de la época; ver Dassbach, 1997, pp. 161-168 y Couderc, 2008, pp. 66-72.

⁴ Para una tipología del teatro hagiográfico, ver Sirera, 1991, pp. 58-76.

⁵ Como en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, el monte es refugio de pecado o bandolerismo, para convertirse después en el espacio donde se manifiesta la Providencia divina y la ascensión. Para el simbolismo del monte en la comedia de santos, ver Kaufmant, 2008, pp. 101-117.

⁶ Para la figura arquetípica del santo bandolero, ver Parker (1949, pp. 395-416). Analizada en la obra de Lope, la pandilla de bandoleros representaría en lo religioso a quien se aparta de la religión cristiana y en lo político el cuestionamiento del poder real; ver Martínez Comeche (1989, pp. 221-234).

⁷ Ver Couderc, 2008, p. 72.

cómo la figura de León sostiene la intriga lineal en su curso, carrera que no deja de ser una aventura, mediante el cambio de estado: esclavo, libre (amante), rey de bandoleros y santo.

LEÓN COMO ESCLAVO

En la región egipcia de la Tebaida, el gobernador de Menfis (Ascanio) se retira a su casa de recreo junto a sus hijas (Lidora e Irene) y su consejero (el ermitaño Isidoro). Ascanio espera impaciente la llegada del general Arnesto, quien llega con su criado Estoraque y el capitán del ejército persa (León) como esclavo. Arnesto relata lo ocurrido en la batalla y cómo venció al valeroso León. Arnesto espera merecer la mano de Lidora pero, siguiendo los consejos de Isidoro, Ascanio decide darle como esposa a Irene, su otra hija. Por este motivo, Lidora y Arnesto, ambos amantes correspondidos, deciden escapar durante la noche. Previamente, León salva a Ascanio e Irene de un ataque bandolero; en consecuencia, Ascanio concede la libertad a León y muda su vestimenta al traje de cristiano.

En esa primera aparición pasiva como esclavo derrotado, el ermitaño Isidoro vislumbra en el destino de León señales de misterio y santidad (vv. 353-368)⁸; signos de divinidad que se extienden a la percepción de personajes como el criado Estoraque (vv. 458-462) o el gobernante Ascanio (vv. 751-752). La presencia de un secreto recóndito es prolongada por el propio León cuando rescata a Ascanio del ataque bandolero:

No sé de quién nací, mas cuando veo
que la prisión no me acobarda, creo
que nací para ser muy desdichado
o muy dichoso, aquesto no es del cuento,
porque un prodigio fue mi nacimiento
y después de nacido
a fuerza de prodigios he venido (vv. 753-759).

En el marco de su peregrinar, León destaca como esclavo por la sumisión y aceptación de su condición. Curiosamente, Cubillo no ofrece datos explícitos acerca del color de su piel, condición resaltada en la fuente principal de la comedia y considerada un importante rasgo ideológico.

⁸ El número de los versos corresponde con la edición moderna de Simón Sampedro Pascual indicada en la Bibliografía.

El misterio que envuelve la figura de León se despliega positivamente unido a su acción y es recompensado con la libertad mediante la poderosa gratitud de Ascanio⁹. Desde ese momento, su persona se presenta bajo la forma de la predestinación, como providencia que acompaña, sin subsumirla, la libertad de León.

LEÓN COMO LIBRE (AMANTE)

El protagonista inaugura su libertad reconociendo ser cristiano a pesar de vestir el traje moro (vv. 782-793); de resonancias erasmistas¹⁰, esta primera exposición de íntima religiosidad se exterioriza con la devolución de la espada y la exigencia de un cambio de vestuario; así le encomienda Ascanio:

Pues ya que no la quieres,
muda de traje si cristiano eres,
que no es bien que un cristiano
tenaz conserve el hábito persiano (vv. 804-807).

Cada escalón en su inconsciente aventura conllevará un cambio de 'hábito', ese «vestido o traje que cada uno trae según su estado» (*Aut.*). Unido a esa variación externa, Cubillo dispone la tentación a partir de la tensión humana de León, que reincide en una religiosidad íntima:

No me sienta mal el traje,
pero sentar bien es fuerza
si está a medida del alma
que el ser cristiana profesa (vv. 910-913)¹¹.

⁹ En *Ganar por la mano el juego*, Cubillo lleva al máximo la recomendación graciana de «hablar de atento», pues en este caso no solo «la arcanidad tiene visos de divinidad», sino que precisamente la divinidad es lo que oculta; ver Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, aforismo 160.

¹⁰ La tesis erasmista *monachus non est pietas*, con su reivindicación igualitaria y la consiguiente adhesión de judeoconvertos, estuvo muy presente en la realidad social española del siglo XVII; ver Abellán, 2005, p. 37.

¹¹ Este aspecto resulta de interés por la consideración del hábito cristiano en Cubillo de Aragón, como un superficial signo de apariencia o disimulo; ver la introducción de Valbuena Prat a su edición de *Las muñecas de Marcela*, 1966, p. 39.

Cuando los bandoleros aparecen en busca de León para vengarse, se encuentran con Arnesto preparado para huir con Lidora. Durante la pelea a cuchillo con los bandoleros, Arnesto pierde la banda que le cubría el rostro. León aparece y, recogiendo para sí la banda, trama un juego de identidad: simula ser Ascanio para Arnesto, que se siente descubierto en su traza de escapar con Lidora, y Arnesto para Estoraque, consiguiendo así el favor del criado para engañar también a la dama y escapar con ella.

Aunque León se mueve por «pasiones ciegas» (v. 949), alejándose de la luz de Cristo, está lejos del rol que desempeña el diablo en la fuente de Mira, así como de cualquier reorientación del mito de Fausto hacia el pérfido morisco¹². León decide, en su libre inclinación como amante de Lidora, calcular su provecho y usurpar la identidad de Arnesto para fugarse con la dama. A partir de ese «valerse de la ocasión», que el protagonista justifica en aparte (vv. 952-981)¹³, se introducen ingredientes de la comedia de enredo mediante el juego de identidades; asimismo, su simulación abre la trama hacia el drama de honor y, al conducirlo a ser rey de bandoleros, exposiciones de teoría política.

La segunda jornada comienza al amanecer, con León obligado a descubrirse ante Lidora, su amada. Acorde con una moralidad, según el cual las acciones negativas no soportan el paso del tiempo, la luz participa en la comedia como reveladora del mal o engaño¹⁴. Aunque su fingimiento ha sido reconocido, la pasión de León le conduce en este momento a otra traza de encubrimiento. Como amante, León encuentra justificado mentir a Lidora sobre Arnesto, a quien ella pretende («Ya se casó con Irene», v. 1238), e incluso se ofrece como instrumento de la venganza. Lidora, aun dudando de la honestidad de León, le promete su mano una vez que le entregue a Arnesto y alcance poder.

¹² Circunstancia habitual en nuestro teatro del siglo xvii, ver Ruffinatto, 1992, pp. 94-95.

¹³ El «valerse de la ocasión» de León coincide en este aspecto con el don Gil de Mira de Amescua en *El esclavo del demonio*: «Mas ¿para qué, si yo tengo / en mis manos mi albedrío? / Nada se podrá igualar, / que es la ocasión singular, / y si della me aprovecho / gozaré, don Diego, el lecho / que tú quisiste gozar» (vv. 508-514). Recordemos que esta traza es actitud habitual en la experiencia dolorosa y tragicómica del Barroco; ver, por ejemplo, Maravall, 1997, pp. 227-273 y 2000, p. 345.

¹⁴ En las lamentaciones de León por sus actos pasados (vv. 915, 1116-1135, 1126-1129, 1200-203) queda patente la dialéctica entre la oscuridad y la luz como símbolo del bien y de acercamiento a Dios («erat Lux vera, quae illuminat omnem hominem», *San Juan*, 1, 9).

A partir de su contumaz posicionamiento como amante, León se unirá al grupo de bandoleros; transición nuevamente reflejada en una variación de vestuario: de cristiano a bandolero. En su ceguera, León cae en la trampa diseñada por Lidora y los bandoleros, quienes le disparan abandonándolo muerto en la espesura. Ese lugar es clave, por ejemplo, en la mística de San Juan de la Cruz, como espacio alegórico de revelación y unión mística; de ese modo, el acto de abandonarlo en la ‘espesura’ sería una prolepsis del ascenso final de León a los cielos.

Al levantarse maravillado con la bala detenida en una estampa de la Virgen, su admiración le impulsa religiosamente hacia el arrepentimiento (vv. 2024–2063). No obstante, León pronto abandona su devoción para, sirviéndose del espanto que provoca, llegar a ser capitán de los bandoleros.

LEÓN COMO REY DE BANDOLEROS

En la trama, a pesar de que la crítica ha realzado para su clasificación la importancia de los bandoleros, Cubillo no utiliza, como sí hace en *El bandolero de Flandes*, el esquema de bandolero como estructura dramática prefabricada. En este caso, la pertenencia como líder de una banda de bandoleros representa en lo religioso el apartamiento de la religión cristiana y en lo político el cuestionamiento del poder real¹⁵. En la figura del bandolero convergen las circunstancias políticas y sociales, si bien vivir en el bandolerismo no supone ninguna deshonra¹⁶.

¹⁵ Ver Martínez Comeche, 1989, pp. 221–234. Debe tenerse en cuenta que la delincuencia se mezclaba algunas veces con las prácticas religiosas, hasta el punto de que era raro un bandolero sin medallas y escapularios. Ya Cervantes había destacado este fenómeno en *Rinconete y Cortadillo* cuando Rincón pregunta a su guía: «¿Es vuesa merced, por ventura, ladrón?», y éste le responde: «Sí, para servir a Dios y a las buenas gentes, aunque no de los muy cursados; que todavía estoy en el año de noviciado» (Cervantes, *Novelas ejemplares* I, p. 207). Ver Deleito y Piñuela, 1987, p. 98.

¹⁶ De hecho, «los pueblos protegían a estos bandoleros, unas veces por temor y otras por simpatía, pues, habiendo entre ellos muchos llevados a esta vida, no por perversidad de corazón, sino por causas sociales, solían ejercer actos de verdadera justicia, y protegían la pobreza y aun la inocencia, formándose de este modo la idea de aquel bandido que todavía cantan nuestros romances» (testimonio de Felipe Picatoste recogido por Deleito y Piñuela, 1987, p. 94). En la fuente de la comedia, *El cisne de Alejandría* de Mira, Teodora se hace eco de esa idea del bandolerismo como necesidad: «Muchos nobles caballeros / cuando ofendidos se hallaron, / en la campaña se armaron / con nombre de bandoleros. / Que el robar es accidente / para sustentarse» (vv. 1456–1461).

Como tal, se entromete en la trifulca entre Lidora y Arnesto a favor de la dama. Tras derrotar a Arnesto todos le aclaman, y termina la segunda jornada con un nuevo reconocimiento de que su suerte está gobernada por la providencia: «No os admiréis, que yo ignoro / en mí lo mismo que veo» (vv. 2248-2249).

León tiene otra oportunidad de evitar su caída llevando una posibilidad de redención. León está en manos de la providencia, modo en que Dios gobierna a un hombre. De acuerdo con las tesis gnósticas, la dualidad del mundo, del cuerpo opuesto al espíritu, es superada por ciertos individuos que tienen en sí la gracia del bien dada la concesión de una *scintilla* divina. Tales individuos no saben que tienen esta “chispa” o “estrella”, que Dios les ha concedido como posibilidad de redención, para que puedan regresar, aunque sea sin saberlo, a Él.

En esa conjunción de libertad y predestinación, Cubillo participa del coevo debate, de ningún modo extraño para nuestro teatro áureo, entre gracia divina y libre albedrío¹⁷. La gracia eficaz de Molina concibe la voluntad y omnisciencia de Dios actuando mediante una ciencia media o elemento exterior, esa gracia *ab extrínseco* supone que Dios conoce los actos libres a partir de un auxilio de gracia particular. De ese modo, la predestinación emana de la presciencia divina más allá de los medios empleados¹⁸. Como en *El bandolero de Flandes*, la libertad del hombre le inclina a aceptar el auxilio divino y hacer así eficaz la gracia.

Ya en la tercera jornada, León es aclamado y coronado como «rey de la campaña». Lidora pide consumir su venganza en Arnesto, centrado en reprochar a León cómo ha llegado a ser rey. Cuando Lidora se dispone

¹⁷ La aceptación de la predestinación o la libertad en el hombre centró la controversia *De Auxiliis*, que en nuestro país enfrentó a dominicos con jesuitas; ver López Molina, 2002, pp. 267-335. La obra del teólogo Luis de Molina *Concordia Liberi Arbitri cum Gratiae Donis, Divina Praescientia, Providentia, Praedestinatione et Reprobatione* se publica por primera vez en Lisboa el año 1588. Frente a los teólogos protestantes y los seguidores del jesuita Luis de Molina, el dominico Domingo Báñez defendía la teoría del libre arbitrio porque la salvación no está predeterminada; Dios puede otorgar dicha gracia *in auxiliis*, después de un acto de contrición. Precisamente este debate suele abordarse en nuestro teatro del Seiscentos a partir de figura del pagano convertido, así sucede, por ejemplo, en Calderón (Aparicio Maydeu, 1992, p. 203) y Mira de Amescua (Valladares Reguero, 2008, p. 174).

¹⁸ Escribe el teólogo conqunense: «*non ex parte mediorum effectusque praedestinatione, sed ex parte divinae praescientiae*»; ver Beltrán, 1997, p. 14.

a vengar su honor matando a Arnesto, los requerimientos de su criada (Laura) la inclinan a escuchar los motivos de la afrenta. De ese modo, León se ve obligado a descubrirse como artífice del engaño.

La prudencia, máxima virtud política, consta de tres partes fundamentales: memoria de lo pasado, inteligencia de lo presente y providencia de lo futuro¹⁹. De esta última cualidad carece León, y se comprobará cómo no ha sido elegido por Dios para gobernar a los hombres formando parte de la realeza sino para ingresar en un orden superior. León desconoce su destino de recogimiento y se aferra a las cuestiones de gobierno. A partir de su relación simbólica con la realeza²⁰, Cubillo dota de ejemplaridad negativa las decisiones de un «rey de bandoleros» cuya regencia está fundada sobre el temor (vv. 2266-2271). Lejos de exaltar la figura real mediante el reconocimiento de que solo Dios es su superior²¹, Cubillo humaniza la figura del rey mostrando su usurpación instrumental como motivación opuesta a la eficacia funcional para la razón de Estado.

Estas cuestiones acerca de la ontogénesis del poder monárquico y su relación práctica alcanzan el grado de ejemplaridad en dos circunstancias cruciales de la trama: Arnesto le reprocha a León cómo ha llegado a ser rey, centrando la crítica en la inmoralidad de su finalismo (vv. 2441-2494); poco después, Lidora va a ajusticiar a Arnesto, quien pide saber por qué; entonces, León, en aparte, da cuenta de la excelencia moral que se espera del regente:

Esta confianza misma
ejecuta a mi verdad,
mucho la ocasión me empeña
y el mudar de estado mucho
de mi pasión me enajena.
Cuando fui esclavo mentí,

¹⁹ Ver Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, pp. 412-418.

²⁰ El motivo que identifica simbólicamente al rey con el león (ver, por ejemplo, Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, pp. 450-460) es recurrente en Cubillo: por ejemplo, en el poema de las «Cortes del León y del Águila» (*El enano de las musas*, pp. 1-40), o en su «Jácara a lo divino» (*El enano de las musas*, p. 139).

²¹ Constante interpretación del monarca áureo para la crítica sociológica; ver Díez Borque, 1976, p. 144.

mas si ya soy rey no queda
 licencia para mentir
 ni aun para fingir licencia.
 Si la verdad en los reyes
 es la mayor excelencia,
 más valgo yo que Lidora,
 mi autoridad es más que ella.
 Pierda como amante el juego
 y como rey no le pierda (vv. 2613-2627).

En este punto, Cubillo participa del debate sobre los límites de la simulación y se hace eco del conflicto maquiavélico que opone moral y política²². León se erige como contraejemplo de «príncipe cristiano»: reconoce la necesidad de decir la verdad siendo monarca, pero acepta los medios que le han erigido como rey tirano:

Ya soy rey, no hay que buscar
 los medios por donde llega
 a serlo el que a buena luz
 no hay delito que le ofenda.
 Con la corona se lavan
 cuantas fealdades condenan
 los políticos del duelo
 en su rigurosa escuela (vv. 2642-2649).

Para lograr el valor ejemplar positivo, el paso de la soberbia a la humildad, Cubillo se vale de la fortaleza de Lidora²³. La terrible automutilación de su mano empuja a todos piadosamente hacia la valerosa dama y deja solo a León. Sin pueblo sobre el que regir y culpable del

²² El dictado maquiavélico de que el príncipe ha de disimular y mentir según la conveniencia política es un problema a debate para los tratadistas políticos del momento; ver Fernández-Santamaría, 1986, pp. 79-117, y Muñoz Palomares, 2007, pp. 131-133. Con el trasfondo de la obligación para el príncipe-cristiano de decir la verdad (ver Juan de Mariana, *La dignidad real y la educación del rey*, libro II, capítulo X), la valoración de Cubillo continúa con la ironía de Arnesto acerca de la dispensa de la ley como ejercicio de soberanía (vv. 2662-2663), principio general durante el siglo xvii; ver Maravall, 1997, pp. 268-306.

²³ Desde las Sagradas Escrituras (por ejemplo, *Mateo*, 23, 12), la soberbia se considera raíz del pecado y, por ser más dañina cuanto mayor es la posición de quien la padece, existen en el siglo xvii numerosas advertencias al respecto en los tratados políticos. Ver, por ejemplo, la Empresa 41 de Saavedra Fajardo (*Empresas políticas*, pp. 508-517).

acto de Lidora, entonces León reconoce sus errores precedentes. El soliloquio de arrepentimiento se perfila desde la terribilita de dirigirse a la mano cortada:

Prodigio fui de maldades,
 abismo fui de blasfemias,
 contra el cielo fui Luzbel,
 contra su luz fui tiniebla,
 cuantas obras hice fueron
 en pecado mortal hechas,
 esclavo fui de mi culpa
 más que de Arnesto, y las fuerzas
 del infierno me ayudaron
 a imaginarlas y hacerlas;
 mas ya con tal desengaño
 al mal tiraré la rienda:
 si prodigio fui de males,
 prodigio de penitencia
 seré desde hoy publicando
 a voces culpas secretas (vv. 2812-2827).

León, de rodillas, reconoce su obstinada ceguera y pide clemencia para su condición de «un hombre en eternas sombras / que busca luces eternas» (vv. 2886-2887). Su confesión se presenta como ejercicio supremo de libertad que abre el camino a la redención. En ese punto, atendemos al último cambio en el vestuario; demudándose de las galas de rey llega el momento de revelación de su santidad disimulada:

Mi nombre proprio he callado,
 que fue Moisés porque apenas
 vieron mis infantiles ojos
 del alba la luz primera,
 cuando al Nilo me arrojaron
 en una embreada cesta (vv. 2928-2933).

La identificación con Moisés sirve para que León comience su ascenso hacia Dios «y que amando a Dios humilde / segundo Moisés parezca» (vv. 2944-2945)²⁴.

²⁴ En *El cisne de Alejandría* de Mira de Amescua, también es Moisés el nombre que adopta el protagonista (Filipo) después de su conversión: «Oculto mi nacimiento, / de

La admiración subyacente a la tendencia mística de su arrepentimiento, simbolizada por la zarza de Oreb²⁵, tiene un efecto paralelo en el asombro del milagro. La reposición de la mano cortada, con correlato en la historia bíblica del propio Moisés (*Éxodo*, 4, 6-9), actúa como elemento catequético. Además, en el marco heredado de una filosofía estoica reconciliada con la doctrina moral cristiana, Cubillo puede servir de la figura de Moisés, ejemplar para advertir al príncipe cristiano de su dependencia estricta de Dios y vincular el tema religioso con el político²⁶.

En general, el texto está enriquecido con continuas alusiones socio-políticas y el interés de Cubillo por la teoría política queda patente a varios niveles mediante el tratamiento de cuestiones derivadas de una sociedad jerárquica, referentes a la naturaleza o fuente del poder y acerca de la praxis del poder. Recordemos que, cuando meritoriamente consigue la libertad al salvar a Ascanio, la emplea para engañar al resto de personajes y, como consecuencia del instrumentalismo o maquiavelismo de sus actos, León irá siendo abandonado: primero por Arnesto, Ascanio le busca para vengarse, será traicionado por los bandoleros, Lidora le dispara... Finalmente, solo Dios, en voz de Isidoro, le ampara.

Esa riqueza en el plano ético del personaje de León alcanza su punto máximo en dos confesiones marcadas cualitativamente por la soberanía

las aguas me sacaron, / y así, Moisés me llamaron; / pero yo, con otro intento, / callé este nombre hasta aquí / y Filipo me llamé; / Moisés segundo seré, / pues que del Nilo nací» (vv. 2326-2333).

²⁵ Alusión al episodio en el que Dios habló a Moisés en el monte Oreb desde una zarza ardiente que no se consumía (*Éxodo*, 3, 1-6). La interpretación más corriente es que el fuego de esa zarza es Dios, el fuego divino dentro de nosotros y símbolo de la resurrección: «No es un Dios de muertos, sino de vivos, porque para él todos viven» (*Lucas*, 20, 38).

²⁶ Para la escuela eticista, Moisés sirve para ejemplarizar la separación de la autoridad religiosa y la política; ver Juan de Mariana, *La dignidad real y la educación del rey*, libro I, capítulo X. Asimismo, el personaje bíblico de Moisés sirve como ejemplo en la época para advertir al príncipe cristiano de su dependencia estricta de Dios: «Dijo Dios a Moisés: Escribe esto para memoria en el libro. Esto es decir que quien manda que se dé batalla vence tanto como ora a Dios; que las victorias se han de esperar de la vara y cetro de Dios, no del propio príncipe; que los brazos levantados al cielo y sostenidos con el auxilio de los sacerdotes hieren y desbaratan los enemigos más que aquellos que descienden con filos sobre sus cuellos» (Quevedo, *Política de Dios...*, p. 227). En *El cisne de Alejandría* de Mira de Amescua, también es Moisés el nombre que adopta el protagonista (Filipo) después de su conversión.

que goza: en la primera, reconoce el engaño del que se ha servido para coronarse rey (vv. 2613-2653); en la segunda, su arrepentimiento por ejercer el poder de manera soberbia (vv. 2812-2827). Sin embargo, su itinerario se clausura mediante la revelación razonada que León encuentra en su arrepentimiento, al modo de la fórmula de San Anselmo *fides quaerens intellectum*. De ese modo, la soberbia, por la misma que había sido derrotado por Arnesto en el campo de batalla al invadir el reino, cierra el periplo moral de León y concede el ejemplo de humildad.

Para concluir, Cubillo no atiende a los modelos precedentes sino para abordar nuevas consideraciones en torno al gobernante (políticas) y al modo en que éste actúa para con su reino (éticas) en un universo cuyo orden se rige bajo la presencia de un Dios providente (teológicas). Tal vez por esa confluencia temática, donde el sentimiento religioso se acompaña de «pasiones humanas que lo oscurecen», la religiosidad de la comedia se menospreció como una deuda desde su fuente amescuana:

Cubillo, como todos los dramaturgos del XVII, compuso «comedias de santos», pero es quizá entre todos el que con más frialdad urdió estos argumentos, en que no asoma nunca la emoción devota, la fe sincera, la impresión de lo sobrenatural, y donde si, a lo sumo, hay un asomo de sentimiento religioso —como en *Ganar por la mano el juego*—, se da mezclado con pasiones humanas que lo oscurecen, y es fácil señalar en qué otra obra de teatro lo ha aprendido²⁷.

Esas “pasiones humanas” no resultan sino del interés de Cubillo por la teoría política, patente en las cuestiones derivadas de una sociedad jerárquica²⁸ y aquellas relativas a la praxis del poder²⁹; pero sobre todo en las referentes a la naturaleza o fuente del poder. En este último plano se sitúa la formulación del rey como vicario de Dios (vv. 1373-1376), con

²⁷ Valbuena Prat, en su edición de *Las muñecas de Marcela*, 1966, p. 38.

²⁸ Como son el tema de la herencia y el valor de la primogenitura o el mérito (vv. 85, 298 y 311-317), el juicio entre iguales (vv. 115-116), la fuerza de la opinión (v. 659 y vv. 2266-2271), la relación entre obediencia y dominio (vv. 97, 310-311 y 1186).

²⁹ Cubillo propone situaciones ejemplares sobre la cautela como virtud necesaria en el gobernante (v. 375), el tema del cuidado en la escena donde León se queda dormido... asunto este recurrente en Cubillo, quien en *La honestidad defendida de Elisa Dido* pone en boca del gracioso Tabanco: «Dicen que hubo un rey tan dueño / de su reino que en velar / sobre él hacía grande empeño / por no dejar de reinar / el tiempo que daba al sueño/ [...] y respondió altivo:/ cuando velo soy rey vivo / cuando duermo soy rey muerto» (*El enano de las musas*, p. 69).

su problemática *gemina persona* (vv. 2626–2627)³⁰; la doctrina del *corpus mysticum*, donde la indivisibilidad del poder (vv. 140–142) se conjuga con su necesaria división armónica en el seno del Estado (vv. 2785–2789)³¹.

Por tanto, debemos valorar el interés de Cubillo por no realizar una mera copia de las fuentes, sino de utilizar un material legado para configurar caracteres más amplios en función de la temática política. Con el trasfondo del ideario de los tratados de educación de príncipes propios de la preceptiva política del siglo XVII³². Esta circunstancia se enmarca en un itinerario o ‘camino de perfección’ hacia un clímax religioso guiado por la Providencia, esa «mano que gana el juego».

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis, *El erasmismo español*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- APARICIO MAYDEU, Javier, «En torno a *El Joseph de las mujeres* y la comedia de santos calderoniana», en *La Comedia de Magia y de Santos (siglos XVI-XIX)*, ed. Francisco J. Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente, Madrid, Júcar, 1992, pp. 197–205.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols.
- COUDERC, Christophe, «Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de santos de Lope de Vega», en *La comedia de santos. Coloquio Internacional, Almagro, 1-3 diciembre de 2006*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 65–84.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *El enano de las Musas. Comedias y obras diversas, con un poema de las Cortes del León y del Águila, acerca del Búho gallego (Madrid, María de Quiñones, 1654)*, Hildesheim / New York, Georg Olms Verlag, 1971.

³⁰ El rey tiene una doble naturaleza (*persona geminada*) en tanto que ser humano, sujeto a las leyes de la naturaleza, y ser trascendente como representante de Dios en la tierra (*Vicarius Dei*). Una exposición del debate, de origen medieval, sobre esa doble naturaleza o persona mixta del rey puede consultarse en Kantorowicz, 1985, pp. 21 y 56 y ss.; y para su extensión sobre los tablados del Seiscientos, ver Lauer, 2006, pp. 135–148. En nuestro caso, la distinción entre *physis* como cuerpo natural (León) y *metaphysis* como cuerpo corporativo (rey), la amplifica Cubillo con la distinción entre el cuerpo natural de un fingido rey y la potestad o autoridad corporativa que reside en tal persona.

³¹ En consonancia con la dimensión política del erasmismo, un príncipe cristiano debe guiarse por la idea orgánica del cuerpo místico, doctrina que en el orden social sirve para defender la libertad e igualdad de los conversos; ver Abellán, 2005, pp. 121–140.

³² Ver Sampedro, 2013, pp. 197–208.

- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *Ganar por la mano el juego, de Álvaro Cubillo de Aragón*, ed. Simón Sampedro, Colección Clásicos Hispánicos de la BNE, 7, More Than Books, 2012.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *Las muñecas de Marcela*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Alcalá, 1966.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 1997.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- FERNÁNDEZ SANTAMARÍA, José Antonio, *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1986.
- GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1995.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, «El simbolismo del monte en las comedias de santos», en *La comedia de santos. Coloquio Internacional, Almagro, 1-3 diciembre de 2006*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 101-117.
- LÓPEZ MOLINA, Antonio Miguel, «Francisco Suárez: metafísica y libertad en la polémica *De auxiliis*», en *Pensamiento filosófico español*, ed. Manuel Maceiras Fafián, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 267-335.
- MARAVALL, José Antonio, *Teoría del Estado en España en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1997.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2000.
- MARIANA, Juan de, *La dignidad real y la educación del rey. (De rege et regis institutione)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981.
- MARTÍNEZ COMECHE, Juan Antonio, «Tipología del bandolero en Lope de Vega», en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro (Le bandit et son image au Siècle d'Or)*. Actas del Coloquio Internacional, ed. Juan Antonio Martínez Comeche, Madrid, Casa de Velázquez / Edad de Oro / Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 221-234.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *El cisne de Alejandría*, ed. Agustín de la Granja, en *Teatro completo*, Granada, Universidad de Granada, 2010, vol. X.
- MUÑOZ PALOMARES, Antonio, *Teatro de Mira de Amescua*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.

- NOGUERA GUIRAO, Dolores, «El bandolero de Flandes. Comedia inédita de Álvaro Cubillo», en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro (Le bandit et son image au Siècle d'Or)*. *Actas del Coloquio Internacional*, ed. Juan Antonio Martínez Comeche, Madrid, Casa de Velázquez / Edad de Oro / Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 235-242.
- PARKER, Alexander A., «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, 13, 1949, pp. 395-416.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Política de Dios y gobierno de Cristo*, Madrid, Swam, 1986.
- RUFFINATTO, Aldo, «El santo, el diablo y la “sutil nigromancia”. (Notas sobre el Fausto español del Siglo de Oro)», en *La comedia de magia y de santos (siglos XVI-XIX)*, ed. Francisco J. Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente, Madrid, Júcar, 1992, pp. 83-95.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999.
- SAMPEDRO PASCUAL, Simón, «La violencia bajo el marco de la empresa política: *Ganar por la mano el juego* de Álvaro Cubillo de Aragón», en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano et al., New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2013, pp. 197-208.
- SIRERA, Josep Lluís, «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 58-76.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio, «Santidad y libre albedrío en el teatro de Mira de Amescua», en *La comedia de santos. (Coloquio Internacional, Almagro, 1-3 diciembre de 2006)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 155-177.
- WHITAKER, Shirley B., *The Dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



En la España de los siglos XVI y XVII la existencia cotidiana se reducía muchas veces a sobrevivir de malas maneras. Eran buenos tiempos para hombres y mujeres extraordinarios y con espíritu aventurero. Desde aquellos que decidían un buen día subirse a un barco y recorrer el océano para buscar las riquezas y el honor que les negaba la madre patria, que llegaban a las Indias recién descubiertas en exiguos puñados, hasta aquellos otros que luchaban cuerpo a cuerpo en los diferentes escenarios bélicos de Europa, con la inagotable arrogancia de aquellos que no tenían nada que perder, y que combatían muchas veces en condiciones lamentables, sin pertrechos adecuados y acuciados por el hambre y la sed. Pero también la futilidad de la vida común en los Siglos de Oro hacía de la existencia en sí misma una aventura cotidiana, repleta de oficios y asuntos que hoy día nos parecen a nuestros ojos igual de extraordinarios. Este volumen, que recoge contribuciones de varios especialistas en literatura del Siglo de Oro, quiere rendir merecido homenaje a estos espíritus libres, auténticos aventureros de esa época.

Juan Manuel Escudero Baztán es Profesor Titular de la Universidad de La Rioja. Ha sido también profesor e investigador en el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Es miembro numerario del CECE (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles) y director de *Cuadernos de Investigación Filológica*. Dirige en la actualidad el grupo de investigación sobre teatro español desde la Modernidad Temprana (TEMT). Ha publicado numerosos trabajos sobre teatro aurisecular, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Luis Quiñones de Benavente y otros dramaturgos menores.



Universidad
de Navarra

GRUPO DE
INVESTIGACIÓN
SIGLO DE ORO



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA