

Los desagravios de Cristo de Álvaro Cubillo de Aragón. Entre el teatro religioso y la historia sagrada

RESUMEN:

Este artículo analiza Los desagravios de Cristo de Álvaro Cubillo de Aragón y la estudia como un híbrido de drama religioso, auto sacramental, comedia histórica y comedia de santos. En el artículo se estudian en detalle las fuentes de la obra, así como la construcción de los personajes y estructura de la misma. La hipótesis final sugiere que la pieza debe leerse como coda al Villancico al Santísimo Sacramento, con alusión al príncipe por nacer de El Enano de las Musas.

PALABRAS CLAVE: *Álvaro Cubillo, Los desagravios de Cristo, auto sacramental, teatro religioso, teatro histórico, El Enano de las Musas, comedia de santos.*

ABSTRACT:

This article analyzes Álvaro Cubillo de Aragón's Los desagravios de Cristo as a hybrid of religious drama, hagiographic comedy, auto sacramental, and historical drama. The author studies in detail the sources of this dramatical play, as well as its characters, structure and main themes. The article suggests that this drama should be understood as a coda to the Villancico al Santísimo Sacramento, con alusión al príncipe por nacer included in El Enano de las Musas.

KEY WORDS: *Álvaro Cubillo, Los desagravios de Cristo, auto sacramental, religious drama, historical drama, El Enano de las Musas.*

Los desagravios de Cristo, de Álvaro Cubillo de Aragón (Granada, ¿1596? – Madrid, 1661), se publicó por vez primera en la *Parte treinta y dos, con doce comedias de diferentes autores* (Zaragoza, 1640) y luego en *El Enano de las Musas* (Madrid: María de Quiñones, a costa de Juan de Valdés 1654, 222-256), con numerosas reediciones en los siglos XVII y XVIII¹. Es una obra que la crítica ha tildado de menor dentro del grupo nutrido del teatro áureo. El éxito de sus representaciones en las tablas (de los siglos XVII al XIX) pareciera, sin embargo, indicar que fue acogida muy favorablemente por el público durante todo este período. Por su tema se inserta dentro de un grupo de comedias áureas (amén del *Auto de la destrucción de Jerusalén*, conservado en el *Códice de Autos Viejos*, del siglo XVI [Hook]) que abordan el tema del cerco y ruina de Jerusalén. Entre ellas podríamos mencionar la que cita Cervantes como suya, *LA Jerusalén*, hecha en su juventud y muy aplaudida (que podría ser la conocida como *La conquista de Jerusalén*); *La Jerusalén castigada*, de Francisco de Rojas Zorrilla (colección duque de Osuna, Biblioteca Nacional de Madrid), que algunos críticos consideraron como base del drama de Cubillo, aunque no lo es en absoluto; *La Jerusalén libertada* de Enrique Gómez; y *La Jerusalén restaurada y Gran Sepulcro de Cristo* del Dr. Agustín Collado del Hierro, médico, vecino de Granada, que Lope elogia en *Laurel de Apolo* (Silva 8). Asimismo se inserta dentro de un amplio grupo de obras, no dramáticas (en prosa y verso), de la época áurea (y de la medieval con anterioridad) que igualmente abordan este tema. Es, a pesar del juicio adverso de la crítica (Valbuena Prat, Cotarelo y Mori, Lida de Malkiel), una obra de apreciable calidad, en cuanto a construcción y estilo, que merece una nueva edición y un estudio que dé cuenta de sus aspectos más relevantes.

¹ Para una bio-bibliografía de nuestro poeta, remitimos a los clásicos estudios de Cotarelo y Valbuena Prat, así como al artículo de Glaser, la monografía de Whitaker y el artículo de Domínguez Matito, amén de la bibliografía de Profeti et al.

Los desagravios de Cristo (también conocida en ocasiones como *Jerusalem destruída por Tito y Vespasiano. La venganza en el Imperio*) es un híbrido de comedia que participa de varios géneros dramáticos. Es en primer término una comedia heroica e histórica, a medio camino entre la historia romana (Vespasiano, Tito y Domiciano, conquista de Jerusalén) y la historia bíblica (Pasión de Cristo, Judit, Esther). Es, asimismo, partícipe del género del auto sacramental y hasta de la comedia de santos, en particular a través de la ecuación Vespasiano/Dios y Tito/Cristo, a tal punto que podría verse en las figuras de Vespasiano/Tito (que también se pueden analizar como desdoblamiento de una sola) una especie de pseudo-santos (san Vespasiano/san Tito). Y en función de sus elementos cómicos, puede (como ha sido) ser catalogada de *comedia* religiosa (pues muchas de ellas fueron precisamente criticadas en la época por la profusión de dichos elementos cómico-irreverentes. Todo esto se hace a partir de la base fundamental de una obra histórica, *La guerra de los judíos*, de Flavio Josefo (escrita ca. 80 d.C.), a la que se somete a varias modificaciones de mucho peso. La de más importancia consiste en asimilar las figuras de Vespasiano (Tito) y del ejército romano con las de Cristo y sus huestes (*milites Christi*), usando a su vez como base para ello la figura histórica de Constantino y su famoso estandarte del Puente Milvio, el que contenía la cruz de Cristo y el lema *in hoc signo vincis* durante la batalla del 28 de octubre de 312². La anécdota central (ataque de Vespasiano/Tito,

2 La imagen llega a desarrollarse claramente en la comedia de *Los triunfos de san Miguel*, donde éste capitaneará a la hueste de los *milites Christi* en su lucha contra las huestes del mal dirigidas por Luzbel y el Diablo Cojuelo: “Y calificando el cello / en que aventajado te has, / alférez mayor serás / de la milicia del cielo” (*Enano de las Musas* 102). Sobre el tema de Constantino, Calderón de la Barca escribió su auto sacramental *La lepra de Constantino*, en que se funde en uno el motivo de la lepra de Constantino y la de Vespasiano, ambos emperadores aquejados de la dolencia mortal y sanados, según varias tradiciones patrísticas, por su fe último en Cristo. En la obra de Calderón leemos: “Que pues nadie vale más / al Hombre que el Hombre mismo / y sólo puede amparar / Constantino a Constantino, / debajo desta bandera / te alista, con cuyo auxilio, / poniendo en orden tu gente, / volverás a verte invicto, / porque si tú a ti vales / usando de tu albedrío, / en la Señal de la Cruz / vencerás tus enemigos”.

convertidos en cristianos o en aras de serlo, contra Jerusalén por el *deicidio* judío) deriva en último término de la *Vindicta Salvatoris*, continuación del evangelio apócrifo de *Nicodemo (Acta Pilati)*, cuyo argumento tendrá numerosas ramificaciones en un sinfín de obras medievales (*vid. infra*). Vespasiano (9-79 d.C.), es, pues, en la comedia un Constantino (272-337 d.C.) convertido al cristianismo que acomete la captura de Jerusalén en castigo por la crucifixión de Cristo. Hecho esto, los dos ejércitos que luchan (romanos/cristianos y judíos) por la defensa/captura de Jerusalén quedan aupados a la categoría de par antagónico, cuya construcción tiene como base la de los autos sacramentales. Cubillo ya había insistido en esta construcción hecha a base de opuestos muy marcados en las tablas, en particular en su obra *Los triunfos de san Miguel*. En dicha polaridad se muestran los romanos/cristianos frente a los judíos. En esta construcción de pares opuestos se insiste a su vez al crear en la comedia (con base histórica) una rivalidad entre los hermanos Tito y Domiciano (basándose en las noticias que nos proporciona Suetonio), que funcionan a nivel personal como modelos de santo/pecador, siendo el uno *alter ego* de Cristo/Abel y el otro *alter ego* del Demonio/Caín. Debemos señalar que en las obras de Cubillo son frecuentes estos pares de hermanos que representan dos polos opuestos de la conducta moral. La comedia se inicia con el recuerdo de la impiedad y sacrilegio judíos (caída) al matar a Cristo (*deicidio*), y culmina con la redención de Cristo operada mediante el estandarte que, portado por el aquilífero romano, salva al ejército romano y hasta previene en último término la total aniquilación de los judíos. El *triunfo* de Tito se convierte, así, en último término, y por mor de la interpretación de Cubillo, en *triunfo cristiano*.

Es, pues, un *remake* de la historia de Flavio Josefo (con pasajes tomados de sus *Las guerras de los judíos*, de *Antigüedades judías* y hasta del *Contra Apión*), con eco de numerosos pasajes bíblicos (en particular resaltaremos aquí el libro bíblico de *Judit* y en cierta medida el de *Ester*) y con guiños hacia géneros dramáticos como el auto sacramental, la comedia histórica y la de santos. La figura

de Pasquín, el gracioso, fanfarrón y soldado cobarde, y las figuras femeninas de Raquel/Veronice como *puellae bellatrices*, añaden interés a la acción dramática. Estas últimas, que constituyen un desdoblamiento de la Judit bíblica y la Berenice histórica (con el añadido de la imagen de las amazonas clásicas), ayudan a la acción aportando un componente femenino no erotizado en demasía que lanzan guiños al espectador sobre la capacidad de lucha del ejército judío, el poder de la mujer como defensora de la patria, la civilización y el Estado (mezcla de pseudo-matronas romanas y heroínas semitas) y despertadora de pasiones guerreras al modo de *La Ilíada*³. Por último, el conflicto Tito-Domiciano ocupa la mayor parte de la acción, y se construye con gran altura. Es, en suma, una obra muy elogiada de Cubillo, que alcanza momentos de gran altura dramática en la construcción de escenas y en la calidad del verso.

Digamos de paso que con ella el autor se sale de lo que podrían ser sus premias de trabajo centrales, aquellas que le hacían exclamar (en el romance que encabeza *El Enano de las Musas*) que

si a la comedia fueres inclinado
y dejares tu casa estimulado
de tus propios dolores,
nunca vayas a ver en ella horrores⁴. (*El Enano de las Musas* 44)

3 La introducción de Veronice en la obra (*vid. infra*) ya le habría venido inducido a Cubillo por una larga tradición de obras sobre el tema de Jerusalén en castellano, en las que figuraba una Verónica/Veronice. Así, en el *Au(c)to de la destru(y)ción de Jerusalén*, del *Códice de Autos Viejos (Colección de Autos sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI anteriores a Lope de Vega, fols. CXXXIXr-CXLIIIr, procedente de la Biblioteca Nacional de España, ms. 14711 [ver edición facsimilar en cervantesvirtual.com])*. Para un estudio de este *Aucto* son cruciales los muchos estudios de Hook.

4 Continúa Cubillo: "...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 / [...]. / Tengo por muy poco hombre, y por menguado, / el que va a la comedia muypreciado / de oír cosas de seso, / que el tablado no se hizo para eso. /

Se aleja asimismo con esta obra de lo que sus críticos han tildado de virtudes fundamentales de este autor, aquellas con las que gana su puesto de honor en el teatro áureo: la destreza y el detalle con que trata las pequeñas cosas de lo cotidiano en sus comedias de costumbres, que consiguen elevarse por encima de los tópicos del enredo y/o el argumento más común; así como el uso de la diversión (y repulsa por lo 'desagradable') como elemento indispensable de la comedia (aunque la diversión [por medio de Pasquín] sí está presente en *Los desagravios de Cristo*) y la intrascendencia del entretenimiento, como se muestra en las que pasan por ser sus cuatro piezas de mayor calado, *La perfecta casada*, *Perderse por no perderse*, *El señor de Noches Buenas* y, por encima de ellas, *Las muñecas de Marcela* (Cotarelo, Valbuena, Domínguez Matito, Arellano). Pero este grupo es sólo uno de entre los varios registros dramáticos de Cubillo, al que deben añadirse los del dramaturgo histórico, religioso y heroico, dentro de los que cuadra más esta pieza que ahora analizamos.

1. Argumento breve de la comedia.

La comedia *Los desagravios de Cristo* se centra en los sucesos de la Gran Revuelta judía (Guerra Romano-Judía) del 66 d.C. que acabaron con la toma y caída de Jerusalén en el año 70 d.C. La jornada primera se inicia con Vespasiano, Tito, Josefo y Domiciano

Si gustas de las veras, aquel rato / vete a oír un sermón, que es más barato; / si gustas de lo grave y por ventura / has estudiado, lee la Escritura; / y si a los argumentos te dispones, / oye unas conclusiones, / que allí te explicarán con excelencia / tal vez del alma y tal de Dios la esencia: / mas la comedia búscala graciosa, / entretenida, alegre, caprichosa / y breve, que no es bien, faltando el tiempo, / que gaste mucho tiempo el pasatiempo" (44-45). Nótese, no obstante, que Cubillo sólo aplica lo sobredicho a la *comedia (stricto sensu)*, no al auto sacramental ni a géneros o subgéneros teatrales no estrictamente cómicos. Claro es que su obra *Los desagravios de Cristo*, como luego se argumentará, no es simplemente *comedia*. La misma vena cómica se puede leer en su retrato satírico del poeta dramático (ladrón de verso ajeno) en el *Retrato de un poeta cómico (Enano de las Musas 389)*: "Póngole en las mejillas una chanza / y el pueblo miserable, que no alcanza / aquesta cortapisa, / vive engañado y muérese de risa".

en escena. Vespasiano declara que su mayor deseo es conquistar Solima (Jerusalén); Josefo parece venir en el séquito como esclavo apresado por el ejército de Vespasiano por ser enemigo romano, aunque ahora ya está reintegrado a Roma como su fiel servidor, convertido de enemigo en aliado. Aún más, predice que Vespasiano llegará a ser emperador (Suetonio, *Vita divi Vespasiani* VI). Domiciano se muestra desde el primer instante desabrido y envidioso, negando incluso ser “hijo” de Vespasiano, pues “sólo es Tito quien merece / tus favores y regalos,” lo que da idea de que existe una rivalidad entre los dos hermanos. Sigue un diálogo en que Vespasiano dice querer “más tiernamente” a Domiciano; Tito se muestra humilde y generoso con su hermano; Domiciano sólo se muestra soberbio: “En esta guerra verás / quién es el que más merece, / quién es el primero. / [...] / Y deberéme a mí mismo / todo el favor que me niegues”. Pasquín hace su aparición como gracioso. La segunda escena muestra a Roma y Fama, que cantan, entonando en sus versos parabienes a Vespasiano por su nombramiento como emperador e instándole a que castigue el mayor crimen y vengue el mayor delito (el *deicidio* de los judíos, como luego sabremos). Desaparecidas de escena, Vespasiano se pregunta de qué delito y crimen se trata. Josefo, ahora convertido en una especie de patriarca cristiano, le informa en versos de arte mayor que se trata de Cristo, dándole de paso un extenso relato en romance sobre *de vitae et morte Christi* basado en los Evangelios. Vespasiano, enardecido por el relato, decide poner cerco a Jerusalén y compartir el mando del ataque con Tito. Domiciano se quejará amargamente por ello: “Y añade, ya que a mi hermano / le haces mercedes de amigo, / que yo solo voy conmigo, / no con Tito y Vespasiano”, prorrumpiendo en una serie de frases típicas de soldado fanfarrón. Pasquín, por vez primera en la comedia, identifica a Domiciano con el “Demonio cruel”. Josefo pide licencia a Vespasiano para servirle del mejor modo que sabe, escribiendo “esta historia en breve suma”. Salen ahora a escena varios soldados del ejército judío, capitaneados por Veronice y Raquel (con espada en mano), David y Tomás.

Veronice y Raquel en particular recriminan a los judíos su cobardía y les instan a pelear por la libertad de la patria: “Afemeninados varones / de la tribu de Rubén... / [...] Decid todos, decid pues: / ¡Libertad! ¡Viva la patria!”. En escena aparece una visión, una dama vestida de luto (Jerusalén), con un cartel con un mote en la mano (*Vives, santa Jerusalén*) asida de las manos por Tito y Vespasiano, que representa la esclavitud (futura) de la ciudad, lo que sirve de acicate al prurito bélico de Veronice.

La segunda jornada se inicia con Veronice en escena, afrentada porque los romanos llevan una imagen de Cristo en su estandarte principal. Llega incluso a ofrecerse como premio sexual al(los) soldado(s) judío(s) que aprese(n) dicho estandarte. Sigue un diálogo tenso entre Josefo, de una parte, y varios judíos, de otra, en que el escritor intenta convercerlos de haber visto en los judíos la “impiedad” y en los romanos la “justicia”. La conversación no consigue el propósito deseado por Josefo. Se reanuda la lucha y se ve sobre la ciudad una espada de fuego, de nuevo símbolo premonitorio de la caída de la ciudad por la venganza airada de Dios. Salen ahora a escena Tito y Domiciano con el estandarte de Cristo. Tito está a cargo de las operaciones militares; Domiciano, relegado a un segundo plano, se niega a aceptar esto. Ello da lugar a más frases orgullosas suyas: “Yo no temo tu recelo, / ni debo, porque nací / tan libre y señor de mí / que aun no debo nada al cielo”. La rivalidad parece superar el mero conflicto fraternal y llegar a proporciones cósmicas de reto entre el Bien/Mal. Varios hebreos salen peleando con Domiciano, que está solo; Tito acude en su ayuda y logra ahuyentarlos. Domiciano no lo toma bien e insiste en que “no he de deberte nada”. Vespasiano sale a escena y pide a Tito y Domiciano que le refieran sus triunfos. Tito se lanza a una descripción pormenorizada. Cuando es el turno de Domiciano éste se mantiene soberbio como lo ha hecho hasta ahora: “Yo estoy de mí satisfecho; / ni doy cuenta ni la pido”. Pasquín pone el broche a la escena con su relato chusco de sus (imaginadas) proezas. A continuación sale Veronice vestida de guerrera capitaneando un bando de judías amazonas. Tito parece

caer víctima de los encantos de Veronice. Domiciano le recrimina por su actitud. Vespasiano adopta la parte de Tito, como de costumbre: “¿No ves / que te ofendes y desdoras? / No es hombre el que la hermosura / desestima”. La discusión Tito/Domiciano sobre la importancia del amor concluye abruptamente con la irrupción repentina de Vespasiano, que les recuerda que “más la guerra os importa”.

La tercera jornada comienza con el anuncio de la rotura de las murallas con arietes. Salen a escena Veronice, Raquel, David y Tomás en hábito de guerra. Tito se admira de la bizarría de ambas y reconoce a la joven (Veronice) de que se enamoró en la anterior jornada. Pasquín queda solo en escena con un relato sobre cómo se ha conducido en la lucha, que insiste más bien en su desdoro militar. Tomás sale a escena con el estandarte con la imagen de Cristo crucificado que ha conseguido quitar a los romanos (como prometiera a Veronice) y se enzarza en un diálogo de despropósitos con el cobarde Pasquín. La escena siguiente muestra a Tito en lucha con Raquel. Tito se niega a matarla gracias a su hermosura, lo que enciende las iras de la guerrera, aunque también despierta en ella el amor/admiración por la piedad e hidalguía de Tito. En escena paralela salen a escena Domiciano y Veronice, cautiva. Tito libera a Raquel voluntariamente; Domiciano quiere hacer lo propio con Veronice para demostrar así su superioridad sobre su hermano, pues le ofrece la judía como botín de guerra. Cuando Vespasiano sale a escena pidiendo que le relaten qué disputa se traen entre manos, Tito lo resume diciendo que Domiciano “quiso ofrecer a mi amor / la prenda de más valor / que a su victoria debía / para poder blasonar / soberbio, altivo y ufano / que nacía, segundo hermano, / a no pedir, sino a dar. / Yo lo rehusé y sobre esto / a atravesar nos llegamos; / pero ya amigos estamos”. A continuación salen a escena Domiciano y Tomás, en pelea por el estandarte, acuchillándole (este último tiene además todo el pecho lleno de saetas). El estandarte, que el judío ha guardado escondido en el pecho, parece haberle salvado la vida. Vespasiano, por la negativa

de Tomás a ceder, decreta que le aten a un tronco y la asaeten. Suenan instrumentos (cítaras y tímpanos) en la tienda de Josefo, lamentando en endechas la caída de Jerusalén. Josefo aparece en escena escribiendo un libro (*Las guerras de los judíos*) que relata la caída de la Jerualén. Vespasiano, conmovido por el relato del hambre en la ciudad, decide mostrar clemencia. Se levanta el estandarte con la imagen de Cristo y los judíos se humillan ante él. Vespasiano decreta la salvación de los judíos, que deberán salir expelidos “para España, para Francia, / para Idumea y Egipto”. Raquel y Veronice también salvan la vida por la misericordia imperial, a petición de Tito. Se proclama el triunfo futuro de Tito en Roma, aunque éste considera que su mejor triunfo es ser hijo de Vespasiano. Domiciano concluye la comedia dando muestras de su natural altivo: “De mí / no te acuerdes, que yo mismo / sabré premiar mis hazañas; / yo me premio, yo me sirvo”. Tito pronuncia las últimas palabras, aunando en uno los motivos del triunfo romano y el triunfo del cristianismo: “Marcha a Roma y tenga fin, / después del perdón que pido, / las venganzas del Imperio / y el triunfo en ellas de Cristo”.

2. La construcción de Los desagravios de Cristo.

2.1. Los personajes masculinos.

Cubillo de Aragón es conocedor del perfil histórico de los cuatro personajes masculinos centrales (Vespasiano, Tito, Domiciano y Flavio Josefo, que son los que configuran la trama central de la obra) probablemente a través de las obras de Suetonio, Tácito, Josefo y Dión Casio, todos ellos ampliamente difundidos en el Renacimiento y Barroco, y sin que sea posible indicar con mayor exactitud de dónde toma sus datos, a excepción de la obra misma de Josefo y de Suetonio. Es posible que conociera algunos hechos presentados ya en la *Vindicta* (*vid. infra*) pseudo-bíblica, luego elaborados en varias tradiciones literarias (las de más peso procedentes de una *novelita* medieval, *Ystoria de[l noble] Vespasiano*, y un auto religioso del Códice de Autos Viejos, *Auto de la*

Destru(y)cción de Jerusalén [Hook]). Pero a Cubillo, claro está, no le interesa escribir historia fidedigna, sino readaptación dramática. En la obra deja la figura de Vespasiano reducida a un segundo plano, dándole el tratamiento prototípico que se otorgaba a las figuras monárquicas que, sin actuar demasiado en una obra histórica, quedaban reducidas al papel de *deus ex machina* y que solucionaban el conflicto dramático al final de la obra. Modelado asimismo como un *Pantocrátor*, Vespasiano asume trazos 1) de un Constantino convertido al cristianismo y que adopta como estandarte el lema que se le apareciera en un sueño: *in hoc signo vincis*, que en la obra se representa mediante una estandarte con la imagen de Cristo; 2) de un Dios véterotestamentario que asiste a la disputa fratricida entre sus dos hijos; y 3. de un *deus vindex* que castiga el *crimen* judío del *deicidio*. Aunque partícipe de la acción dramática, queda sin duda relegado a un segundo plano, lejos de tener un papel central.

El rol de honor se reserva en la comedia para la rivalidad Tito-Domiciano, basada –repetimos– en hechos históricos (los que en especial nos transmite Suetonio en la *Vita divi Titi* y la *Vita divi Domitiani*), aunque sometida a muchas modificaciones fruto de la minerva del autor. Para construir dicha oposición Cubillo hecha mano del modelo bíblico Caín-Abel (mal/buen hermano), aunque construido a modo de oposición maniqueísta basada en el modelo de los autos sacramentales de la época. El perfil psicológico de los dos protagonistas de la comedia queda reducido a un solo trazo (buenos/malos), al que se unen pinceladas varias que ayudan a componer su personalidad en las tablas: Tito es generoso, caritativo, desinteresado; Domiciano es soberbio, egoísta y orgulloso; Tito representa claramente un *alter Christus*; Domiciano, un *alter Demon*; Tito representa la fuerza del bien (cristiano); Domiciano, la del mal (judío y demoníaco).

Este esquema de hermanos enfrentados aparece con profusión en las obras de Cubillo. Por ejemplo, en *El señor de Noches Buenas* (comedia ligera de enredos y equívocos) el Marqués y Enrique rivalizarán por el amor de la misma mujer. Se trata

de un hermano mayor y uno menor, el primero mayorazgo de una casa de lustre. Otros dos hermanos rivalizan por amor en *El invisible príncipe del baúl*, quedando igualmente presentados en las tablas como dos opuestos irreconciliables: “[CÉSAR] ¿No soy tu hermano? [PRÍNCIPE] Sí eres. / [CÉSAR] ¿Pues yo tu opuesto he de ser?” (*Enano de las Musas* 171). También se mencionan dos hermanos que no se llevan bien en *La honestidad defendida* (Dido y Pigmaleón, *Enano de las Musas* 57). Pero es en especial en *Los triunfos de san Miguel*, comedia religiosa, donde Cubillo hace de la rivalidad fraternal un hilo conductor de la comedia. La construcción de Domiciano en *Los desagravios de Cristo* como personaje luciferino se asemeja en gran medida a la de Luzbel en dicha obra. En ella Cubillo perfila un personaje, Luzbel, muy semejante a Domiciano, aunque exagerando en la misma las características de maldad, egoísmo y soberbia, para rayar en lo que pudiera casi ser una comedia religiosa (de milagros) con numerosos toques de auto sacramental. Los paralelos con *Los desagravios de Cristo* son especialmente abundantes en la jornada primera. Se inicia la acción con las palabras casi retadoras de Luzbel, en diálogo con san Miguel: “Y no puede, aunque atrevido / reconozca mi desprecio, / ni Él dejar de haberme hecho / ni yo dejar de haber sido” (*Enano de las Musas* 101). San Miguel, a continuación, se presenta en escena rodeado de un coro angélico, verdadero ejército de lucha contra el Mal, de modo similar a como Vespasiano/Tito en *Los desagravios de Cristo* formarán una auténtica *militia Christi*: “Y calificando el celo / en que aventajado te has, / alférez mayor serás / de las milicias del cielo” (*ibid.* 102). Los dos personajes, representación del bien/mal en el mundo y la humanidad, librarán batalla a través de las edades del mundo. Primero salen a escena Caín y Abel, “vestidos de pieles, uno blanco y otro negro” (*ibid.* 104). Hay, así, una rivalidad entre hermanos como la de *Los desagravios de Cristo*. Caín se muestra ingrato hacia Abel y hasta hacia Dios, igual que Domiciano: “No te agradezco / el favor, antes me dejas / con más iras y mayor rabia / [...] / Quien vive se lo agradezca; / yo no, que vivo

muriendo. / [...] / Yo no debo nada a Dios, / que mi trabajo me cuesta" (*ibid.* 104-5). En la misma jornada primera, Luzbel y su ayudante, Cojuelo, vislumbran desde lo alto un panorama de las edades por venir. Ello supone un repaso/visión de la historia bíblica (semejante al que se produce en *Los desagravios de Cristo*) en que se alternan los desmanes retadores de Luzbel con las respuestas de san Miguel, una especie de conflagración cósmica del bien/mal que culminará con un *triumphus Christi*: "Yo haré que después levante / el hombre torre soberbia / contra el cielo. / [...] / En el fuego de Sodoma / volverá el hombre a vengarme. / [...] / [LUZBEL] Yo haré que Dios le conceda / un maná dulce y suäve" (*ibid.* 111). La jornada segunda continúa con el mismo planteamiento. En ella se desarrollan en escena los hechos bíblicos de Nínive y Jonás y la ballena. La jornada tercera se centra en la historia española, con los episodios del rey Bamba y Ordoño. Pero es en la jornada primera donde sobre un planteamiento, en esencia de auto sacramental, Luzbel se construye como personaje antagónico, soberbio, engreído, vanidoso, negativo y orgulloso, que busca no sólo el reto *ad aeternum* a Dios sino la perdición del hombre. Ante la pregunta de san Miguel sobre quién es, sólo sabe responder con un desafío casi a la divinidad: "Yo soy yo" (*Enano de las Musas* 101). Apenas salidos a escena, sobre las tablas se produce una primera batalla a espada entre los dos, que se salda con la victoria del arcángel. Los ángeles proclaman el triunfo de Miguel ("y a ser del triunfo testigo / venimos" (*ibid.* 102), de modo similar a como Tito se perfila en *Los desagravios de Cristo* como un segundo san Miguel: "Serás como Dios, y aquel / que a la obscuridad lanzaste / verá que humilde ganaste / lo que, altivo, perdió él" (*ibid.* 102). Las mismas palabras *ad pedem litterae* podrían aplicarse a Tito, pronunciadas quizá por su padre Vespasiano. Luzbel a continuación prorrumpe en una demostración de sus fuerzas que se presenta como arrebató bélico y jactancia militar: "No hay cosa que no ocupen / mis armas y mis banderas; / no hay escollo sin espía / ni hay árbol sin centinela. / [...] / Plaza de armas es el centro / desde donde se refuerzan / los escuadrones

volantes, / los tercios y las cornetas. / Ejércitos numerosos / me siguen, por que se vea / que si en el cielo no cupe / el orbe todo me tiembla. / Guerra publico a los hombres / y a Dios le publico guerra, / comunero empecé y soy / príncipe de las tinieblas" (*ibid.* 103). Esta jactancia guerrera, a medio camino entre Atila fiero y *soldado fanfarrón* caracterizará también a Domiciano, que será ínclito guerrero y atroz y orgulloso soberbio.

A medio camino entre los dos grupos, el de personajes cristianos y judíos, queda la figura de Josefo. Sirve de intermediario entre ambos, aunque su papel es claramente (semejante al de otros autos sacramentales de la época) el de *judío bueno* o el de *converso*. Modelado igualmente sobre la base del Flavio Josefo histórico, a Cubillo le interesa en particular prestar tributo a Josefo como el autor en cuya obra se basa para escribir su comedia, aunque en la pieza española Josefo actúe fundamentalmente de *testigo de la verdad*, *reconocedor de la verdad del cristianismo*, *anunciador de Cristo*, *verdadero Mesías*. Aunque es cierto que los estudiosos han dado desde antaño relevancia a Josefo en cuanto transmisor de noticias sobre la época histórica de Cristo, por sus descripciones de las sectas del judaísmo contemporáneas de Cristo y, en especial, por la mención a Cristo como personaje histórico, Cubillo lo reconstruye (ahistóricamente) como un judío que descubre la verdad del mensaje cristiano y reconoce a Cristo como el esperado Mesías. En ello (como ya dejara claro Lida de Malkiel) sigue a la Patrística desde Orígenes y Tertuliano, que acomodan la obra de Josefo para que se lea en clave cristiana, adaptando su mensaje (*vid. infra*). Desempeña en la obra un papel semejante al de Saulo/Pablo o san Agustín en otros autos sacramentales, como *El sacro Pernaso* de Calderón de la Barca (Cortijo et al. ed.), haciendo asimismo las funciones de *profeta* cristiano.⁵

⁵ En dicha obra de Calderón, Agustín (dentro del esquema del auto sacramental) pasa de defensor exaltado del paganismo y del romanismo más acérrimo a representar (con otros tres padres de la Iglesia) el elenco de los *profetas-testigos* de Cristo. La obra de Calderón se puede leer, asimismo, como un texto hagiográfico

Por último, Pasquín completa el cuadro de personajes como representante del humor, haciendo las veces de gracioso. En función de dicho papel y del modo en que la construcción de Tito se puede leer como una especie *sui generis* de *vida de san Tito*, estamos tentados de ver la relación Tito/Pasquín como basada en el modelo de la comedia de santos, un nuevo subgénero dramático religioso que añadir al elenco que hemos repasado. Así, no queda muy distante de la imbricación sagrado/profano en comedias de santos como *El peregrino de Dios y patriarca de los pobres*, del mejicano Francisco de Acevedo, mezcla de lo burlesco/paródico y lo sagrado que precisamente diera pie para las abundantes críticas del siglo XVII que pidieron la prohibición de las comedias de santos⁶.

2.2. Dos oposiciones básicas: hombres/mujeres, el bien /el mal.

Cubillo construye –en un juego de luces y sombras– un abigarrado conjunto de personajes que se bifurcan en dos polos: pro-romanos/anti-romanos, lo que vale igual que cristianos/judíos. De estos últimos nos toca hablar ahora. El auto sacramental/

sobre el santo. El auto se construye en torno al motivo de un *certamen* poético, en el que participan los cuatro padres, cuyo premio será la consecución del premio eucarístico máximo, representado simbólicamente por un ascenso o subida al monte Sión, en la Solima/Jerusalén bíblica. El motivo del *certamen* alcanza mayor significación cuando se lee en la obra a la luz de las palabras de san Pablo (otro gran converso): *certamen certum certavit* ('luché la buena lucha'), desarrollando de este modo su pleno sentido dilógico. Auto sacramental y hagiografía están también la base de la expectativa genérica del lector de *Los desagravios de Cristo*.

⁶ Aunque aquí no podemos extendernos más, referimos al lector interesado a nuestra edición de la obra hagiográfica mencionada sobre san Francisco, donde –a la par que se construye una muy acertada comedia de santos sobre el Pobrecito de Asís– se mezclan lo cómico y lo serio hasta tal punto problemático, que, precisamente por los elementos de humor, llegaría a ser censurada en la Nueva España y prohibida su representación. En la introducción nos explayamos sobre las polémicas que esta imbricación de lo sacroprofano con ribetes de humor en las comedias de santos y las de milagros ocasionaron en la época áurea (en particular en la de Felipe IV), llegando hasta a la prohibición de las mismas (Cotarelo y Mori 1904).

comedia de Cubillo, igual que del lado romano parece proceder de la fuente de Josefo (matizada con el episodio de Constantino y el estandarte), del lado judío gira en torno a la figura bíblica de Judit (y Holofernes) y de la anécdota histórica de los amores de Tito con Berenice. Como en la novelita bíblica *Judit*, ahora Veronice en la obra de Cubillo, será la encargada de abanderar el ejército judío en su lucha patriótica contra el enemigo. E igual que allí Judit figura como un *tipo* casi literario de *domina bellatrix*, por ello más cautivadora de su audiencia lectora, aquí Veronice (Varonice, Veronice, Berenice) se encarga de apostrofar a los suyos, caídos en el desaliento, contra las tropas romanas invasoras que quieren poner sitio y derribar la ciudad santa de Jerusalén y su templo sagrado, símbolo del judaísmo. Asimismo, Raquel adopta un papel relevante en la obra, quizá honrando la figura de Ester (con Modecaí/Hamán) en el imaginario bíblico (siguiendo el modelo de la pareja Judit-Ester/Veronice-Raquel). De hecho, en la obra se recuerda incluso el nombre de Jael, un personaje femenino más que añadir al elenco de *dominae bellatrices* de base bíblica que conforman el modelo en que se basa Cubillo. El recurso no deja de ser conocido en la dramaturgia del siglo XVII, pudiendo resaltarse el de los personajes femeninos en una obra como *Fuenteovejuna*, en particular Laurencia. En la obra de Cubillo este tipo de la mujer fuerte y varonil es muy frecuente. Así, en *El rayo de Andalucía* (Primera parte), la acción de la primera jornada se inicia sacando a escena a doña Elvira y su ejército de Amazonas (leonesas) que pelean contra los ejércitos árabes de Almanzor (Tarfe). Allí prorrumpe en esta expresión exaltada de su esencia, recriminando a los soldados masculinos su falta de valentía:

Yo soy quien, siendo mujer,
los agravios siente y llora
de la opresión agarena
que publicas y me toca.
Y quien del tributo infame
que referiste pregona
exclamaciones al cielo

de piedades generosas
que alientan cristianos bríos
contra ilícitas concordias.
Y viendo muerta en los hombres
esta constancia española,
este brío castellano
y este valor que en mí sobra,
con ánimo varonil,
dando de cajas y trompas
templados ecos al viento
juro voces lastimosas.
Ejército de mujeres
o batalla de amazonas
mi resolución constante
alista, junta y convoca
para negarte el tributo
o para morir con honra”
(*Enano de las Musas* 148-9).

En *Los desagravios de Cristo*, Cubillo hace que el eje de su acción dramática gire sobre la alternancia opositora cristianos/judíos, pero dentro del campo semántico y temático de los *judíos* hace que dicha acción gire sobre la oposición hombres/mujeres. Son las mujeres quienes adoptan un papel de *dominae bellatrices*, de mujeres fuertes y valientes que apostrofan a sus correligionarios, los incitan a la defensa de la ciudad santa, les recriminan su cobardía o su falta de celo. Todo ello sirve propósitos dramáticos claros y simples: en primer lugar al crear personajes femeninos de gran fuerza en las tablas, en segundo al mostrar (por ser una especie de *mundo al revés* que se crea con los parlamentos del gracioso Pasquín [Mata Ynduráin]) las deficiencias de los judíos masculinos, ayudando de paso a crear una imagen del Judaísmo como cobarde (frente al Cristianismo). Veronice/Raquel sirven de contrapunto a la pareja de jóvenes masculinos Tito/Domiciano y en su interacción con éstos les dan ocasión para que cada uno demuestre su natural generoso o soberbio. Debemos notar que

algunos críticos han creído ver en el personaje histórico de Berenice un modelo para Verenice/Veronice/Varonice. Pensamos que en la construcción de la Veronice de Cubillo hay una mezcla de las Judit y Verónica bíblicas y la Berenice histórica. Quizá la anécdota inicial provenga de Josefo y la Berenice histórica herodiana⁷, aunque el tono y la configuración central del personaje como *domina bellatrix* deben más a la historia bíblica de Judit (y Ester) que a la enamorada del futuro emperador Tito (Julia Berenice, 28 a.C.-?). En cualquier caso Cubillo crea un personaje polisémico en su relación con varios personajes históricos y literarios.

En la obra de Cubillo también se quiere jugar deliberadamente con los nombres Verónica/Verenice/Varonice, variantes fonéticas que aparecen en los manuscritos y ediciones de la obra, casi como intercambiables. El último, *Varonice*, insiste en el componente *bellatrix* de esta mujer *varonil* que lucha por su pueblo (como Judit y Ester) cuando los varones judíos muestran menos ímpetu militar que ella. Con *Verenice* es muy posible que Cubillo quiera recordar a la Berenice judía, enamorada del emperador Tito. Con *Verónica* es claro que se quiere recordar al personaje bíblico de igual nombre. A este respecto, Verónica -ya desde el *Aucto de la destru(y)ción de Jerusalén del Códice de Autos Viejos*- aparece como personaje asociado al tema de la conquista de Jerusalén en el teatro áureo.⁸ Pero

7 De Berenice estuvo enamorado el futuro emperador Tito, aunque la historia no nos indica que Berenice desempeñara un papel bélico en demasía relevante; Judit (y Ester en menor medida) sí desempeña en la Biblia un papel de mujer aguerrida que decide defender con sus acciones al estado hebreo, faltando en aquel momento el valor masculino; Verónica, que recoge la imagen de Cristo en el sudario, encuentra un paralelo en la Veronice de Cubillo, que a toda costa quiere recuperar el estandarte romano con la imagen de Cristo en él.

8 En esta última obra, además, se presenta a Vespasiano enfermo de lepra, que envía a un criado suyo, el Senescal, a Jerusalén a buscar alguna reliquia de Cristo con la que poder sanar. Llegado el Senescal a Jerusalén informa de su caso al primer judío honrado con que se topa: “Señor, yo soy senescal / del enperador rromano / y él queda de lepra tal / que no sanará su mal / sino por diujna mano” (fol. CXLr). Dicho judío le informa que existe un sudario que contiene la imagen del rostro de Cristo impreso en él, guardado por una santa mujer (Verónica) (“vn paño en que fue alinpiado / su rostro

pensamos que, por encima de dicho modelo, es la Judit (y Ester) bíblica quien ha servido de base principal a Cubillo de Aragón para la construcción de su personaje en la comedia religiosa.

3. La unidad de la obra

Los desagravios de Cristo imbrica en el escenario dos tramas. La primera, central, es amalgama de un tema histórico pagano (la toma de Jerusalén por Tito) y uno sacro (la crucifixión de Cristo). Los dos temas no están relacionados históricamente

y sudor sagrado / le dio vna santa muger" (CXLVv). Verónica se muestra dispuesta a ir a Roma con la reliquia, pero con una condición/deseo: "Y esto yo lo cunpliré / si en la católica fee / creyere su Magestad" (*ibid.*). El Senescal acude a Pilato a reclamarle el triubuto "de seis años". Ante la negativa de éste, el Senescal parte en navío con Verónica hacia donde está Vespasiano, a quien saluda diciendo: "Llegaos, enperador, / que si tenéis fee perfeta / yo's traigo grande fauor / de aquel gran Rremediador / y verdadero profeta" (fol. CXLiv). Instado por Verónica y Clemente a que crea en los artículos de la fe cristiana, éste lo hace y queda inmediatamente sanado de su dolencia. Quiere dar regalos mundanales ("villas y castillos") a Clemente y Verónica, pero aquél le informa que sólo quieren que se bauticen él y los suyos. Vespasiano consiente y acto seguido da orden para que acudan a tomar Jerusalén. En diálogo con él, Pilato se niega a abrir las puertas e insta a Vespasiano a que se marche. Mandados por el emperador, los "capitanes" "dan batería a la çudad" (CXLIIr). Se informa al auditorio que los sitiados están pasando gran carestía de bebida y comida. Una dueña entra en escena con un niño muerto en brazos, seguida de otra en las mismas circunstancias, lamentándose profusamente, tras de lo cual proclaman que se ha cumplido la profecía antigua ("que tienpos vernién / de tanta hambre [...] / [...] / que las madres comerién / de hambre sus propios hijos", fol. CXLIIIr) y acto seguido ellas se comen a sus hijos. Pilato y el rey Arquelao deciden entregarse, previa concesión de haciendas y vida; a ello se niega Vespasiano; Arquelao en desesperación se quita la vida. Visto ello, Pilato decide entregarse a Vespasiano, pidiendo humildemente perdón. Pero no se le concede por una serie de razones, a saber: 1. por haber dado muerte a Jesús; 2. por haberse quedado con el tributo debido al emperador y haberse alzado con la ciudad; 3. por haber maltratado a su Senescal. Pero los judíos, por no entregar el tesoro de la ciudad, se lo han comido. Vespasiano ordena que se les mate, para sacarles el dinero de sus estómagos. Acaba el auto cuando Clemente se dirige a Vespasiano para decirle: "Enperador soberano, / pues tanto bien rrecebistes / de aquella divina mano, / batiçaos y sed christiano, / pues que a Dios lo prometistes" (CXLIIIr), tras lo que Vespasiano proclama: "Digo que soy muy hufano / del bapti[s]mo rreceptar, / pues soy el que en ello gano. / Plégale a Dios soberano / me de gracia en le serujr" (*ibid.*).

en modo alguno y Cubillo realiza su *conmixtio* basado en 1) la interpretación *sacra* previa de los Padres de la Iglesia del tema *histórico pagano* de la caída de Jerusalén, tal como relata Flavio Josefo y en 2) una tradición literaria que desde el siglo XII (en las lenguas vernáculas) ya se había encargado de producir dicha conexión o amalgama. Esto, sin embargo, no explica el éxito de la obra en las tablas. Podría deberse el mismo a varios factores, aunque pensamos que deben figurar como prioritarios: 1. al amplio desarrollo y difusión del tema en la época renacentista y barroca (en literatura de romances y autos sacramentales en particular), al alcance de un público que, sin duda, lo conocía; 2. la *buena* (¿por qué no?) construcción de la pieza por parte de Cubillo; 3. el giro contemporáneo político-religioso que otorga Cubillo al argumento, pues las legiones que entronizan a Vespasiano como emperador son españolas y la fusión Estado-Iglesia que, por ende, se ofrece en su obra es reflejo de la situación histórica contemporánea española.

Dentro de esta trama central se pueden desgajar dos nudos centrales: eminentemente bélico y masculino del enfrentamiento Tito/Domiciano/Vespasiano con las fuerzas judías; unido a la rivalidad casi-cósmica entre Tito y Domiciano; más el tratamiento de la figura de Josefo, que sirve de enlace entre los personajes cristianos (romanos) y los judíos y contribuye al tema central al ejercer la función de *garante de la verdad* y de *profeta de la misma*. Por su contenido y desarrollo, este nudo múltiple toma muchos elementos prestados del teatro religioso de la época, de la comedia religiosa, de la de santos y, en particular, del auto sacramental.

El segundo nudo (secundario) aborda la relación de las capitanas del ejército judío (Verenice, Raquel, aunque en particular la primera) con los protagonistas de la trama principal, Tito/Domiciano. De nuevo con base histórica (los amores de Tito y la reina Berenice), este nudo es claro heredero de las subtramas *de amore* de galanes y damas del teatro áureo. Pero ¿añade algo la trama secundaria a la principal?, ¿se imbrican ambas de

modo unitario o, al contrario, quedan deslabazadas y sin unión alguna en la obra? *Stricto sensu* podría decirse que la obra de Cubillo, sin la trama secundaria, hubiera quedado más cercana al auto sacramental que a la comedia. Pero Cubillo construye con Veronice un personaje que desmembra la acción en varios focos de interés y, a la rivalidad Tito/Domiciano y al trasunto bélico de la pieza, añade con ella la construcción de un personaje femenino de gran interés, muy conseguido dentro del tema de las *dominae bellatrices* del teatro áureo. Ella es acicate de las tropas judías y algunos de sus parlamentos son de los de más altura en la pieza. Asimismo, Veronice está perfectamente imbricada en la trama que tiene como protagonistas a Tito/Domiciano. Cubillo, sabedor de los amores de Tito y Berenice y queriendo añadir un elemento *de amore* a su obra, hace que los personajes Tito y Veronice se vean y encuentren en el campo de batalla. De allí surgirá un *amor* que constituye, si se quiere, una concesión al auditorio y al género, pero que se acopla a la acción principal al hacer que los dos hermanos (cuya esencia en las tablas radica en la oposición, lucha, antítesis) rivalicen por Veronice (y Raquel). Ello dará lugar a varios parlamentos en que los hermanos discuten *de amore* y en donde, a su vez, el meollo de sus discusiones (amor, caridad, posesión amorosa) puede encontrar un hilo de unión con respecto a la trama principal: la definición del *amor Christi* y de la *charitas* cristiana. El hecho de que no exista una solución matrimonial final (que no se casen los protagonistas principales y secundarios masculinos y femeninos) da idea de que a Cubillo le ha interesado hacer una concesión al auditorio (en lo que toca al tema amoroso), aunque ha querido también que el foco de interés permanezca a lo largo de la obra centrado en la materia religiosa (exaltación de Cristo y la fe cristiana). Por ende, no le hubiera sido *necesaria* esta segunda trama para desarrollar el argumento central de la primera (la muerte de Cristo por *culpa* judía y la caída de Jerusalén como consecuencia de dicho *deicidio*). Mas *necesario* implica un juicio de valor desvirtuador. Para Cotarelo y Valbuena Prat el no acomodarse a la verdad histórica resta validez

a la obra; para Valbuena Prat el no acomodarse a la realidad histórica resta también convicción al sentimiento religioso de la pieza (incluso lo justifica con el absurdo de que, al ser el autor granadino, quizá quedara en él un asomo de infidelidad mora, de poca fe sentida); para Lida de Malkiel el partir de un presupuesto histórico contaminado (la inclusión del *Testimonium Flavianum* en la obra de Josefo por parte de algún autor cristiano) y el antisemitismo de la pieza le restan valor dramático. Mejor encaminados nos parecen Glaser y Whitaker, aunque la segunda resta valor a la pieza por cuestiones de estilo, razonamiento que no compartimos en absoluto.

Asimismo, cuando los críticos han hablado sobre el *valor* de esta pieza no encontramos allí mencionado un elemento que, a nuestro entender, resultaría capital para entender su éxito: la puesta en escena. A vestuario y tramoya vistosos, a escenas de guerra espectaculares, se uniría un sabio mezclarse de escenas rápidas y remansos de acción en parlamentos de interés y calidad de verso. El personaje del gracioso añade igualmente contrapuntos simpáticos a la seriedad de las escenas centrales, y Cubillo utiliza, como en casi todas sus obras, el humor con pluma sabia. Por último hay en su esquematismo (lucha del Bien contra el Mal) un reducir la acción de modo efectivo a sus elementos esenciales, y del gusto popular sería la presentación (construída con gran sabiduría) de la lucha fratricida entre Tito/Domiciano, trasunto de una lucha cósmico-religiosa de mayor calado. En este sentido, algunos momentos efectistas de la acción sobre las tablas (con desapariciones de personajes, por ejemplo, con vuelos de algunos por el escenario), que la ponen en relación con el género de la comedia de santos (y hasta la de milagros) podrían haber ayudado a lograr una vistosidad y aparatosidad muy del gusto popular en la época. Claro está que el tema mismo no se prestaría a que hoy en día la obra tuviera éxito alguno (antes al contrario), por el contenido antisemita de la misma, aunque inserta en su situación y contexto de creación, repetimos, es una obra muy bien construída, donde las varias tramas se unen en un

todo unitario y donde –con el referente del auto sacramental– se propone un mensaje de defensa de unas convicciones religiosas de la época (aunque simplista) que se ofrece al espectador mediante un habilísimo y muy conseguido análisis psicológico de la rivalidad entre hermanos (trasunto de la rivalidad entre credos semejantes) y de la fuerza femenina (amazónica) en la defensa de patria y cultura.

4. Una nueva lectura de Los desagracios de Cristo a la luz del Enano de las Musas

Expuestos el argumentos, temas(s), trama(s) y fuentes de la obra, con el añadido del análisis sobre los personajes de la misma y su unidad, quizá nos quede sólo buscar una justificación más a nuestra lectura de la misma como pseudo-auto sacramental, no sólo como simple comedia bíblica (histórica) ni aun como comedia religiosa, aunque comparta elementos de las mismas. Para ello acudiremos al *cancionero* de Álvaro Cubillo, el *Enano de las Musas*, que él mismo preparara para la imprenta (Madrid: María de Quiñones, 1654). De verdadero centón literario podemos catalogar tal pieza, pues en ella se mezclan, además de 10 comedias, varias obras en verso que incluyen poesías de circunstancias dedicadas a diferentes mecenas, *artes poeticae* (serias y jocosas) de verdadera calidad, poesías carnavalescas de academia (generalmente muy buenas), poesías religiosas, una *Austríada* (mediocre), el poema épico de altos vuelos (aunque rematadamente malo) titulado *Cortes del león y del águila*, un poema satírico muy conseguido (*El enredomado*), etc.

Pues bien, dentro de las comedias, el puesto central –creemos– dentro de las 10 se otorga a *Los desagracios de Cristo*, que se publica en quinto lugar (tras *La honestidad defendida*, *Los triunfos de san Miguel* y las dos partes de *El rayo de Andalucía*), resaltando así con su centralidad el tema de la pieza (el tema religioso, no el histórico). Pero lo que es más importante, dicha obra aparece preludiada por el creemos que debe leerse (como

pensamos que lo quería el mismo Cubillo) como *introducción* a dicha comedia: el *Villancico al Santísimo Sacramento, con alusión al príncipe por nacer*. Pareciera como si Cubillo nos estuviera proporcionando con dicho villancico una pauta para interpretar la pieza que sigue, la comedia de *Los desagravios de Cristo*. Aunque se trata de un villancico, el estribillo declara, como sugiere el título, que los temas de la Natividad y la Eucaristía se unen en él indisolublemente:

Que, aunque hombre nació en el suelo,
hombre y Dios subió al cielo,
dejándonos por consuelo
en pan su divino ser.

Más adelante se vuelve a insistir en el componente eucarístico del villancico al declarar que “sin nacer sois deseado, / amado sois en naciendo / y después (nunca nacido) / venerado en Sacramento”. Se desarrolla, asimismo, en el villancico el tema de las profecías sobre el nacimiento de Cristo (“Antes del parto, en el parto / y después del parto os dieron / los ángeles parabienes / y los profetas requiebros”) y pensamos que hay un nexo claro de unión entre dicho tema y el tratamiento que Josefo (la *base* de la obra que sigue, *Los desagravios de Cristo*) recibe en la comedia. Igual que en el villancico se alaba a los ángeles y profetas que anunciaron al Cristo nacido y por nacer, Josefo, *historicus verus*, es verdadero profeta del Cristo Crucificado, del modo que en su libro de *La guerra de los judíos* se analizan –al creer de Cubillo, que sigue en ello a la tradición patristica- las profecías bíblicas semitas como referidas a Cristo como el Mesías. El final del villancico es también muy indicativo, pues en este caso sólo con referencia a la comedia que sigue pueden entenderse las imágenes y metáforas que en él se usan:

Salid, Señor, en buen hora
como encarnado lucero
si no como águila augusta
del más soberano imperio.

Dicha estrofa sólo puede entenderse (*águila augusta, soberano imperio*) como alusión a la obra que va a seguir (*Los desagravios de Cristo*), que aborda precisamente un tema relacionado con el *imperio romano*, en la que el *aquilífero* (portador del *águila augusta*) llevará un estandarte con la imagen de Cristo Crucificado (el mismo *Águila Augusta*). La exaltación eucarística (el villancico se dedica al "Santísimo Sacramento") de la pieza que sirve de preludio o marco en que leer la comedia que sigue deja a las claras que para Cubillo, si no exclusivamente, *Los desagravios de Cristo* al menos en gran medida es obra que debe leerse en clave de auto sacramental. Y antes de comenzar a leer la comedia, Cubillo ha querido que su lector de *El Enano de las Musas* tenga un marco apropiado en que insertarla. Así, no es sólo que los críticos que han visto en dicha obra una temática de preferencia histórica o heroica andaban desencaminados, sino que incluso aquellos que han visto en ella un contenido religioso no han acertado a ver las concomitancias (temáticas y de construcción) con el género del auto sacramental, que es dentro del que tiene por necesidad que entenderse *Los desagravios de Cristo* (aun con los aditamentos de añadidos cómicos, históricos, heroicos, etc. que se quiera).

En este sentido, Cubillo nos ofrece un ejemplo de auto que queda a medio camino entre la concepción de dicho género en el *Códice de Autos Viejos* y la fórmula puesta de relieve *par excellence* por Calderón. El granadino parte de una narración histórica (caída de Jerusalén), que conjunta datos de Josefo y los Evangelios (*ad maiorem gloriam Christi*), y la reconstruye mediante la plasmación de una acción sobre las tablas en que priman elementos narrativos, aderezados con una subtrama amorosa, en lo que es concesión a los argumentos de enredo de la comedia al estilo de Lope. La espectacularidad, el ruido y el asombro del público podrían ser elementos a destacar, así como el gusto de Cubillo por el entretenimiento. Pero a todo ello se superpone –y le da sentido último– un esquema cósmico de lucha de las fuerzas del Bien y el Mal en que los personajes quedan (bi)polarizados y en que la Pasión y Muerte de Cristo se aúpa a tema central. En torno a este eje (*Passio Christi*) se aplica el esquema

(perfeccionado por Calderón) del motivo de la superación de las *aetates* (Ley Escrita, Ley de Gracia) en un devenir diegético que da a la historia misma un sentido último de Historia Cristiana. Dentro de este auto sacramental (que se superpone a la comedia histórico-bíblico-religiosa anterior), los personajes de la primera trama alcanzan un nivel superior de sentido merced a lo que podríamos llamar dilogías de los personajes. Tito/Domiciano, que llevan el papel principal en este nudo, son tipos de Cristo/Luzbel; los dos ejércitos en lucha por someter/defender una Ciudad Santa (Jerusalén) se erigen en representación de Cristianismo/Judaísmo, tal cual suelen aparecer en los autos calderonianos. Veronice, que aporta los elementos *de amore* a la parte de *comedia* de la obra representa la aplicación de la *charitas* cristiana, el amor de la entrega, la ocasión de la *miser cordia* de Tito/Cristo. Pero si a este esquema doble (comedia histórica, auto sacramental) le faltaba de suyo una referencia al motivo eucarístico, que ya había quedado –en la época de Calderón– establecido como el *tema* por excelencia del auto sacramental, Cubillo lo agregará al preparar para la imprenta su edición de la obra (dentro de *El Enano de las Musas*), quizá sabedor de que se le exigía una cierta conexión entre la comedia creada y su interpretación sacramental. El Aquilífero crucificado (que llena la escena toda de *Los desagavios de Cristo* ya sea dentro del estandarte [imagen de Cristo], ya sea en función de las equivalencias entre Vespasiano/Tito y Dios Padre/Dios Hijo), nos dice el villancico que preludia a la comedia, es Pan y es Sagrado Sacramento, necesario, por ende, para lograr la conquista de una Jerusalén (celeste) que desde san Agustín ha quedado como *desideratum* del buen cristiano. En esencia, para Cubillo es clara la conexión entre la relación de la Pasión y la de la Salvación, pues el *panis salvationis* que Cristo representa en la teología cristiana alcanza sólo sentido tras el sacrificio último de su muerte y pasión.

Un simple villancico, pues (quizá añadido *a posteriori* tras escribirse *Los desagavios de Cristo*) representa toda una propuesta de lectura de la obra en clave de auto sacramental por parte de su autor.

Bibliografía

Álvarez Barrientos, J., & Ricardo de la Fuente, eds. *La Comedia de Magia y de Santos* (ss. XVI-XIX). Madrid: Júcar, 1992.

(Anónimo). *Aucto de la destrucción de Jerusalén*. Reproducción facsímil. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67924069872336128143457/index.htm>.

Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

Baras, Zvi, ed. *The World History of the Jewish People. Vol. VII. The Herodian Period*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1975.

Calderón de la Barca, Pedro. Antonio Cortijo Ocaña estudio introd. y notas. Ed. crítica Alberto Rodríguez Rípodas. *El sacro Pernaso*. Pamplona, Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 2006.

Casio, Dio. H. Baldwin Foster ed. *Roman History*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1914-1927. 9 vols.

Cohen, Shaye J.D. "Roman Domination. The Jewish Revolt and the Destruction of the Second Temple". En Hershel Shanks ed. *Ancient Israel. From Abraham to the Roman Destruction of the Temple*. Washington: Prentice Hall, Biblical Archaeology Society, 1999. 265-298.

—. *From the Macabees to the Mishnah*. Philadelphia: Westminster, 1987.

Cortijo Ocaña, Antonio, & Sara Poot Herrera. Francisco de Acevedo. *El peregrino de Dios y patriarca de los pobres*. México: El Colegio de México, en prensa.

Cortijo Ocaña, Antonio. "A propósito de una obra de Álvaro Cubillo de Aragón sobre la toma de Jerusalén (*Addenda* a la monografía hierosolimitana de María Rosa Lida)". *eHumanista* 14 (2009): en prensa.

Cotarelo y Mori, Emilio. "Dramáticos españoles del siglo XVII: Álvaro Cubillo de Aragón". *Boletín de la Real Academia Española* 5 (1918): 3-23; 241-280.

—. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Estereotipia y Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

Cubillo de Aragón, Álvaro. *El Enano de las Musas*. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1971 [Madrid: María de Quiñones, 1654].

—. Ver Valbuena Prat. [*Las muñecas de Marcela*].

—. Mesonero Romanos, Ramón de. *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. BAE, 47. Madrid: Rivadeneyra, 1858. [*El conde de Saldaña, Hechos de Bernardo del Carpio, La perfecta casada, Las muñecas de Marcela, El señor de Noches Buenas, El amor como ha de ser, El invisible príncipe del baúl*].

Díaz Plaja, Guillermo, ed. *Historia general de las literaturas hispánicas. III. Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Vergara, 1968.

Domínguez Matito, Francisco. "Al rescate de un dramaturgo semiolvidado: Álvaro Cubillo de Aragón." En Isaías Lerner, Roberto Nival, & Alejandro Alonso eds. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 2004. II, 187-194.

Eusebius. C. Lake et al. eds. *Historia ecclesiastica (The Ecclesiastical History)*. London: Heinemann, 1926-1932. 2 vols.

—. <http://fam-faerch.dk/pseudigrapher/write/abgar2.html>.

Feldman, Louis H. *Josephus and Modern Scholarship*. Berlín: De Gruyter, 1984.

—. *A Supplementary Bibliography*. New York: Garland, 1986.

Foakes Jackson, F.J. *Josephus and the Jews. The Religion and History of the Jews as Explained by Flavius Josephus*. London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1930.

Glaser, Edward. "Álvaro Cubillo de Aragón's *Los desagravios de Cristo*." *Hispanic Review* 24.4 (1956): 306-321.

González Blanco, Edmundo. *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Bergua, 1934.

Hook, David. *The Destruction of Jerusalem. Catalan and Castilian Texts*. London: King's College London Centre for Late Antique & Medieval Studies, 2000.

—. "Some Questions Concerning the Status of the Portuguese *Estoria do muy noble Vespesiano emperador de Roma*". En Helder M. Acedo ed. *Studies in Portuguese Literature and History in Honour of Luís de Sousa Rebelo*. London: Tamesis, 1992. 29-45.

—. "The Legend of the Flavian Destruction of Jerusalem in Late Fifteenth-Century Spain and Portugal". *Bulletin of Hispanic Studies* 65 (1988): 113-128.

—. "The *Auto de la destrucción de Jerusalén* in Relation to its Source". *Bulletin of Hispanic Studies* 51 (1974): 335-345.

Hook, David, and Penny Newman eds. *Estoria do muy noble Vespesiano emperador de Roma (Lisbon, 1496)*. Exeter Hispanic Texts 33. Exeter: University of Exeter, 1983.

Jafee, Martin S. *Early Judaism: Religious Worlds of the First Judaic Millennium*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1997.

Jones, Brian. *The Emperor Domitian*. London, New York: Routledge, 1992.

Josefo, Flavio. Ver Thackeray et al.

—. J.M. Nieto Ibáñez ed. y trad. *La guerra de los judíos*. Madrid: Gredos, 1997-1999. 2 vols.

Levick, Barbara. *Vespasian*. London, New York: Routledge, 1999.

Lida de Malkiel, María Rosa. *Jerusalén: el tema literario de su cerco y destrucción por los romanos*. Buenos Aires: Universidad de

Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, 1972 [1943].

Morrison, Robert R. *Lope de Vega and the comedia de santos*. New York: Peter Lang, 2000.

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

Riera, Jaume. "Presència de Josefus a les lletres catalanes medievals". En Carlos Alvar et al. eds. *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, 1986-1991. 4 vols. II (1987): 179-220.

Sáinz de Robles, F. "Rojas Zorrilla, Moreto, Cubillo y otros dramáticos del 'ciclo de Calderón'". En G. Díaz Plaja ed. *Historia general de las literaturas hispánicas. III. Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Vergara, 1968. 467-498.

Schalit, Abraham, ed. *The World History of the Jewish People. Vol. VI. The Hellenistic Age*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1972.

Schrekenberg, Heinz. *Bibliographie zu Flavius Josephus: Supplementband mit Gesamtregister*. Leiden: Brill, 1979 [1968].

Schäfer, Peter. *The History of the Jews in Antiquity*. Luxemburgo: Hardwood Academic Publishers, 1995.

Smallwod, E. Mary. *The Jews Under Roman Rule*. Leiden: Brill, 1976.

Suetonius. Robert Graves tr. Michael Grant rev. *Suetonius. The Twelve Cesars*. London: Penguin Books, 1957.

—. John Carew Rolfe et al. *Suetonius*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1914. 2 vols.

Tacitus, Cornelius. C.H. Moore et al., eds. *The Histories*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1925-1937. 4 vols.

Thackeray, H. St. J. *Josephus the Man and the Historian*. New York: Jewish Institute of Religion Press, 1929.

Thackeray, H. St. J., Ralph Marcus, Allen Wikgren, and Louis H. Feldman eds. *Josephus*. London, Cambridge, MA: Heinemann, Harvard Univ. Press, 1926-1965. 9 vols.

Valbuena Prat, Ángel ed. e introd. Álvaro Cubillo de Aragón. *Las muñecas de Marcela*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1928. 5-104.

Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española. II*. Barcelona: Gustavo Gili, 1960 [1945]. 594-599.

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

ANTONIO CORTIJO OCAÑA
UNIVERSITY OF CALIFORNIA