

## IMAGEN Y SIMBOLOGÍA DEL PODER EN LA DRAMATURGIA DE ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN

Rebeca Lázaro Niso  
Universidad de la Rioja

La producción dramática conservada de la obra de Álvaro Cubillo de Aragón está constituida por un corpus que alcanza una treintena de piezas. Diez de ellas fueron publicadas en una edición miscelánea que la crítica suele considerar canónica, *El enano de las Musas* (Madrid, 1654), de la que forman parte seis dramas y cuatro comedias. En dicha recopilación se pone de manifiesto la preferencia del autor por el drama historial basado en leyendas clásicas españolas y (en menor medida) por el género «de costumbres» (*capa y espada*, palatino, *figurón*).

La historia crítica de la dramaturgia de Cubillo ha insistido en destacar los dramas basados en la temática histórico-legendaria (*El rayo de Andalucía*, *El conde de Saldaña*, *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*, *La tragedia del duque de Verganza*, *Elisa Dido*) y algunas otras de género urbano (*Las muñecas de Marcela*, *El señor de Noches Buenas* y *El invisible príncipe del Baúl*). Cayetano Alberto de La Barrera, Mesonero Romanos, Gil de Zárate, Cotarelo y Mori, Menéndez Pelayo<sup>1</sup>; los hispanistas alemanes Schack y Schaeffer<sup>2</sup>, Valbuena Prat, Whitaker, Mackenzie<sup>3</sup> y, más recientemente, Marcello y

<sup>1</sup> Barrera y Leirado, 1968, pp. 112-115; Mesonero Romanos, «Teatro de Cubillo», pp. 97-100; y *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, pp. XXI-XXV y 79-197; Gil de Zárate, *Manual de Literatura: Resumen histórico de la literatura española*, II; Cotarelo y Mori, 1918, pp. 3-23 y 241-280; Menéndez Pelayo, 1968, XVI (BAE, CXCIV), pp. 120, 121, 125-127, 143 y 219; XXII (BAE, CCXIII), pp. 125 y 139.

<sup>2</sup> Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (Berlin, 1846), III, pp. 379-382; Schaeffer, *Geschichte des Spanischen Nationaldramas, II* (Die periode Calderón's), pp. 90-105.

<sup>3</sup> Cubillo de Aragón, *Las muñecas de Marcela. El señor de Noches Buenas*, ed. Valbuena Prat, 1928; Whitaker, 1975, pp. 137-142; Mackenzie, 2000, pp. 21 y 31.

Lázaro Niso, R., «Imagen y simbología del poder en la dramaturgia de Álvaro Cubillo de Aragón», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 127-142.

Domínguez Matito<sup>4</sup>, son solo algunos de los tratadistas que con valoraciones divergentes han fijado su atención en la producción de este autor.

A juzgar por los datos que poseemos sobre el éxito escénico, Cubillo destacó de nuevo con los dramas basados en la temática histórico-legendaria. Particularmente, *El conde de Saldaña* fue su obra de mayor éxito; solo de ella se arrojan más de un centenar de noticias acerca de sus representaciones. *El rayo de Andalucía* o *Los desagravios de Cristo*<sup>5</sup>, entre otras, fueron también asiduas en los repertorios teatrales. Al éxito en los tablados corresponde sin duda la preferencia editorial por dichas obras durante los siglos XVII-XIX<sup>6</sup>. Por otro lado, si tenemos en cuenta el panorama editorial de la Edad Moderna, se deduce que el éxito de Cubillo no solo fue notable entre la población de poder adquisitivo medio-alto, sino que, a juzgar por el altísimo número de comedias sueltas conservadas, también lo fue entre el pueblo, que demandaba productos más baratos, para poder disfrutar de los éxitos dramáticos del momento.

De todo esto, como ya atestiguaron Bretón de los Herreros<sup>7</sup> y Mesonero Romanos<sup>8</sup>, podemos deducir que las comedias de temática histórico-legendaria son testigos del gusto popular y fueron muy bien recibidas tanto por los espectadores, como por editores y críticos.

Todas estas obras confluyen en cierto modo en su temática para encontrar así un nexo común: el ejercicio del poder y de la autoridad. Muchas de estas obras están centradas en la Corte, tienen como protagonistas reyes, condes, infantes... y todas ellas comparten una ejemplificación y reflexión sobre el ejercicio autoritario del poder.

Con el fin de poner de manifiesto en qué medida está presente el ejercicio autoritario del poder en la producción de Cubillo de Aragón, mostraremos brevemente la temática de cada una de las obras en las que se aborda este tema directamente.

<sup>4</sup> Marcello, 1998, pp. 145-171; Domínguez Matito, 2002, pp. 89-112.

<sup>5</sup> Cortijo Ocaña, 2010, pp. 75-105.

<sup>6</sup> *Comedias escogidas de don Álvaro Cubillo de Aragón*, 1826; Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, pp. 79-197; Schaeffer, *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*.

<sup>7</sup> Bretón de los Herreros, *Obra dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*, p. 336.

<sup>8</sup> Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, pp. 79-197.

*El rayo de Andalucía*, un drama basado en episodios de la historia de España, trata del anhelo de Mudarra por saber quién fue su padre. Narra las hazañas del bastardo que venga la muerte de sus medio-hermanos, los Siete Infantes de Lara, que concluye con la muerte del traidor Ruy Velázquez<sup>9</sup>. En la segunda parte de *El rayo de Andalucía*, el rey don Ramiro se siente atraído por doña Elvira y, para quedar libre de Mudarra, el mismo día de su boda lo manda al ejército cristiano en socorro de Simancas. Pero cuando este llega vencedor, el rey solventa todos los conflictos y lo exime de culpa<sup>10</sup>.

*La mayor venganza de honor*, otro drama de carácter historial referido a episodios españoles, dramatiza una historia protagonizada por unos comendadores de Córdoba. La acción se sitúa en el reinado de don Juan II y su trágico final está determinado por los amores de dos jóvenes que cometen la osadía de casarse sin la autorización real<sup>11</sup>. *La tragedia del duque de Verganza* tiene como tema una rebelión contra la autoridad real ocurrida en Portugal durante el reinado de Juan II (1481-1495). En el contexto de la rebelión portuguesa contra el dominio de la corona española, este drama plantea el enfrentamiento entre la autoridad del rey y el carácter levantisco de una nobleza que se niega a renunciar a sus privilegios<sup>12</sup>. *Los desagrazos de Cristo* se basa en un tema correspondiente a la historia de la antigüedad judaica, la toma y destrucción de Jerusalén por el imperio romano. El enfrentamiento de poderes aquí es doble: por una parte, el que se plantea entre Roma y los irreductibles judíos; por otra, entre la autoridad de Vespasiano y la rivalidad de sus dos hijos, Tito y Domiciano<sup>13</sup>. Otro drama palatino basado en la historia de la antigüedad clásica, *La honestidad defendida o Elisa Dido, reina y fundadora de Cartago*, trata sobre la cuestión de la castidad de la legendaria reina de Cartago, a quien Virgilio supone amante de Eneas, que termina dándose muerte al verse abandonada por el troyano<sup>14</sup>. Caso especialmente interesante lo representa el drama titulado *Los triunfos de San Miguel*, donde se conjugan los elementos históricos con los de

<sup>9</sup> Ver Whitaker, 1975, pp. 43-52.

<sup>10</sup> Ver Whitaker, 1975, pp. 52-55.

<sup>11</sup> Ver Whitaker, 1975, pp. 65-73; Sampedro Pascual, 2011.

<sup>12</sup> Ver Whitaker, 1975, pp. 73-82.

<sup>13</sup> Ver Whitaker, 1975, pp. 137-142; Glaser, 1956, pp. 306-321; Cortijo Ocaña, 2010, pp. 75-105.

<sup>14</sup> Ver Whitaker, 1975, pp. 85-89; Gutiérrez Gutiérrez, 2004, pp. 1003-1018.

carácter religioso. Se trata en realidad de tres episodios, distribuidos en los tres actos, que vienen a conformar tres argumentos, tres microdramas distintos, cuyo nexo lo constituye la triple mediación del arcángel San Miguel. El que nos resulta más atractivo para nuestros propósitos es el tercero, ya basado en episodios histórico-legendarios españoles, la elección «democrática» de Wamba como rey de los godos, que se interpreta como un designio de Dios contra los que pretenden la descristianización del imperio godo<sup>15</sup>.

Para analizar con mayor detenimiento la simbología y el poder en la dramaturgia de Cubillo de Aragón, nos detendremos en el drama *El conde de Saldaña*, del que el dramaturgo escribió una segunda parte titulada *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*.

En la primera parte —*El conde de Saldaña*—, drama basado en una materia histórico-legendaria ampliamente literaturizada, Cubillo tomó como inspiración *Las mocedades del Bernardo del Carpio* de Lope de Vega. El argumento básico de las obras es muy semejante a pesar de que la estructuración es diferente. Los tres motivos que fundamentan el eje actancial de la obra se repiten en las dos versiones. Sin embargo, difieren sustancialmente en la plasmación concreta de ese esquema tanto en la forma textual como en la espectacular. Según la mayoría de los críticos, la versión de Cubillo, que supone una refundición muy atinada de la fuente lopesca cuyas imperfecciones corrige, tiene un valor dramático superior a su modelo<sup>16</sup>.

Veamos el desarrollo argumental de esta pieza para comprender mejor el concepto de «poder» vinculado con el origen noble del protagonista.

La trama de la obra se articula en torno al principal anhelo de Bernardo del Carpio: descubrir la verdadera identidad de su progenitor.

Bernardo del Carpio, hijo secreto de la infanta doña Jimena y del conde de Saldaña, fue criado por el conde don Rubio. La acción transcurre en la Corte, lugar al que llega el conde de Saldaña tras una larga batalla en África. Al verlo, don Rubio siente celos y le confiesa a Bernardo que no es su padre. A partir de ahí la trama se conforma en torno al motivo de la búsqueda por parte de Bernardo del Carpio de su padre legítimo. En paralelo, se construyen varios

<sup>15</sup> Whitaker, 1975, pp. 152-156; Martínez López (en prensa).

<sup>16</sup> Ver, por ejemplo, Menéndez Pelayo, 1968, XVI, pp. 120, 121, 125-127, 143 y 219; XXII, pp. 125 y 139, 1968; Cotarelo, 1918, p. 251.

episodios secundarios. Destacan los acontecidos entre Bernardo y el moro Abenyusep, especialmente en el que Bernardo gana el Carpio, liberando después a su padre.

La figura de Bernardo reúne las condiciones del personaje autoritario. Se le presenta como un joven brioso, altivo y valiente que, debido a su arrogancia, dará lugar a diversos conflictos en los que se enfrentará a la máxima autoridad, poniendo así de relieve su rostro más temerario.

REY	¡Oh villano mal nacido! También conmigo se iguala. ¡Prendedle!
BERNARDO	No hay en la sala ninguno tan atrevido.
REY	¡Que esto sufro! ¡Que esto aguardo! ¿No hay ninguno que se atreva? ¡Matadle!
BERNARDO	¡Nadie se mueva, cobardes, que soy Bernardo! Dame esa lanza. <i>(El conde de Saldaña, vv. 2246-2254)</i> <sup>17</sup>

Como se puede observar, en este caso concreto, la descripción de Bernardo coincide con los motivos que a su vez se relacionan con personajes de sangre real, con los códigos de la caballería y con hazañas heroicas, con el reconocimiento de la nobleza y del honor, asociados a simbolismos sociales.

La segunda parte de esta obra, titulada *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*, es un drama basado en materia literaturizada, procedente también de fuentes histórico-legendarias. Tiene semejanzas con *El casamiento en la muerte* de Lope de Vega, y su temática gira esta vez, fundamentalmente, en torno a la caballería, a las hazañas heroicas y al honor. Sus motivos estructurales tienden a destacar la valentía de Bernardo del Carpio, que, fiel a su tío Alfonso el Casto, defendió la corona española de las pretensiones anexionistas de Carlomagno. En este caso se van a enfrentar dos legitimidades de autoridad, una real y otra supuesta, dando lugar a varios episodios de

<sup>17</sup> Cubillo de Aragón, *El conde de Saldaña* (cito por ed. de Lázaro Niso, en prensa).

enfrentamiento que concluyen en dos soluciones históricas: la victoria de Roncesvalles, por una parte, y la imposición del poder cristiano sobre el de los moros, por otra.

Probablemente sea Max Weber uno de los sociólogos que más ha incidido en el hecho de elaborar una teoría científica del fenómeno del poder. Para el análisis que voy a hacer a continuación tendré en cuenta los planteamientos teóricos sobre los conceptos de «poder» y «símbolo» que utilizan algunos pensadores. Para Max Weber, por ejemplo, el concepto de «poder» se relaciona con los de «dominación» y «disciplina», y lo define como la probabilidad de imponer la propia voluntad dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad.

En el sentido general de poder y, por tanto, de posibilidad de imponer la propia voluntad sobre la conducta ajena, la dominación puede presentarse en las formas más diversas<sup>18</sup>.

El poder de mando autoritario o dominación es:

un estado de cosas por el cual una voluntad manifiesta del «dominador» o de los «dominadores» influye sobre los actos de otros, de tal suerte que en un grado socialmente relevantes estos actos tienen lugar como si los dominados hubieran adoptado por sí solos y como máxima de su obrar el contenido del mandato<sup>19</sup>.

Si pensamos en un personaje que represente este tipo de poder, es inevitable acudir a la figura del rey. En las dos obras seleccionadas se puede apreciar con claridad que las figuras de los reyes —Alfonso el Casto y Carlomagno— se imponen ante el resto de personajes como personajes autoritarios que van a mover los hilos de la trama, y que los personajes vinculados con la realeza —el héroe Bernardo (en ambos) y sus antihéroes (Brabonel y Roldán, respectivamente)— también ponen de relieve su autoridad sobre el resto. El poder, por otra parte, se manifiesta en un determinado espacio, al menos en gran parte de los momentos clave, y no es otro que el espacio de la corte. Precisamente es aquí donde residían las señas de identidad de la cultura nobiliaria y donde se establecían las relaciones jerárquicas. El castillo de Luna, el palacio de Carlomagno, las salas donde se

<sup>18</sup> Weber, 1944, p. 696.

<sup>19</sup> Weber, 1944, p. 699.

celebran los bailes... son solo algunos de los ejemplos de elementos espacio-visuales que dotarán a los textos del simbolismo necesario para reforzar la idea del poder regio. La simbología estará siempre vinculada a las figuras que representan el máximo poder, bien sea en la corte, bien en el campo de batalla.

García de Cortázar, en un trabajo sobre los elementos de definición de los espacios de poder en la Edad Media, aclara las fórmulas más utilizadas de articulación y de ampliación de espacios de poder. La fórmula que nos interesa sería la de la articulación real o del reino que destacaba por definir y defender los límites del espacio sobre el que la población asentada en el mismo reconocía a un monarca el ejercicio de una soberanía y, por tanto, reconocía la existencia de un reino.

La articulación real o del reino, que, a la vez que procedía a la organización político-territorial del realengo, aspiraba a servirse de o, simplemente, venía a confluir con los otros tres tipos de articulación y, sobre todo, con la proyección espacial interiorizada por los habitantes de cada jurisdicción, para definir y defender los límites del espacio sobre el que la población asentada en el mismo reconocía a un monarca el ejercicio de una soberanía y, por tanto, reconocía la existencia de un reino<sup>20</sup>.

Esta idea del poder vinculado con el espacio se reafirma con la ampliación de los espacios, ya sea por medio de la conquista, por la confiscación real, por apropiación mediante la fuerza o como simple adquisición por donación, cambio o compra.

Los medios de ampliación de los espacios de poder fueron la conquista, la confiscación real, la apropiación por la fuerza y la simple adquisición mediante donación, cambio o compra. Todas estas modalidades se aplicaron a muy diversos objetos: desde un monte a una aldea, desde una ciudad a un reino, desde un caserío a un señorío. En cada caso, fue decisión del nuevo titular de ese espacio el mantenerlo con carácter individualizado y yuxtapuesto a sus otros territorios o el vincularlo o incluso integrarlo en el conjunto de los mismos<sup>21</sup>.

En este sentido, resulta pertinente consignar que uno de los motivos recogidos en los dos dramas gira en torno a la ampliación de estos espacios de poder. Así, por ejemplo, en *El conde de Saldaña*, el

<sup>20</sup> García de Cortázar, 2002, pp. 43-44.

<sup>21</sup> García de Cortázar, 2002, p. 41.

protagonista se presenta mediante una relación —que también sería comercializada como «relación de comedia»<sup>22</sup>—, en la que relata su éxito en las batallas contra el moro Zeilán. Asimismo, se desarrolla un importante episodio en el que Bernardo vence al moro Abenyusep y gana el Carpio. Y en la segunda parte, Bernardo del Carpio, sobrino del rey Alfonso el Casto, acude a la corte francesa como embajador de su rey, precisamente para aclarar el malentendido habido con su tío con respecto a los derechos de sucesión en la corona castellana que pretendía Carlomagno, el principal motivo dramático de la confrontación entre franceses y españoles.

Por otra parte, el «poder simbólico» se define «en» y «por» una relación determinada entre los que ejercen el poder y los que lo sufren, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y se reproduce la creencia.

El poder simbólico no reside en los «sistemas simbólicos» bajo la firma de una «*illocutionary force*», sino que se define en y por una relación determinada entre los que ejercen el poder y los que lo sufren, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y se reproduce la creencia<sup>23</sup>.

Sabemos que tanto en esa época como en esta, el valor vital de la interpretación simbólica de todo lo existente es incalculable. Según Huizinga, por ejemplo:

El simbolismo abarca con sus poderosos brazos el reino entero de la naturaleza y la historia entera. Se creó en ambas un orden y gradación inalterables, una organización arquitectónica, una subordinación jerárquica, pues en todo nexo simbólico tiene que estar una cosa más baja y una cosa más alta<sup>24</sup>.

Son muy abundantes en las dos partes de *El conde de Saldaña* los elementos simbólicos que aparecen relacionados con el poder. Por ejemplo, en la relación que narra el conde al llegar de África, explica cómo ganó cincuenta banderas, hecho que aumenta su poder ya que estas representaban los territorios conquistados y posteriormente hace alusión a los blasones, a los estandartes y a los pendones reales que representaban a los ejércitos que iban a la guerra:

<sup>22</sup> González-Sarasa y Lázaro Niso, 2011, pp. 411-426.

<sup>23</sup> Bourdieu, 2000, p. 98.

<sup>24</sup> Huizinga, 1973, p. 320.



por que la vitoria cantes,  
 por que tiemble de ti el mundo,  
 por que tus pendones reales  
 se ensalcen con mi valor.  
 (*El conde de Saldaña*, vv.552-555)

La llave de la ciudad, por su parte, es una distinción honorífica que llevaba consigo una evidente carga simbólica. El conde de Saldaña se la regala a Bernardo en su ceremonia de investidura:

Y yo, señor, le daré  
 por vos la llave dorada.  
 (*El conde de Saldaña*, vv. 661-662)

El laurel es siempre símbolo de la victoria. Aparece varias veces en la obra. Las lises y el león son dos símbolos que representan a los dos países que se van a enfrentar en la segunda parte de *El conde de Saldaña*. Al comienzo de esta, el rey Alfonso el Casto cuenta cómo Carlos Martel quiere anexionar España a Francia y agregar a su escudo el león, hecho que supondría la unión de ambos territorios:

escribí a Carlos Martel,  
 que ocupa en Francia la silla  
 que le entregaría a Castilla,  
 dilatando su laurel  
 con el español blasón.  
 Y él, a pesar de Bermudo,  
 quiere poner en su escudo  
 las lises con el león.  
 (*Bernardo del Carpio*, vv. 31-38)

El bronce y el mármol como lugar en el que se esculpe a un héroe o personaje simbolizan la memoria de su triunfo. De nuevo el conde, desbordante de alegría tras su victoria, aclama el nombre de Alfonso el Casto:

¡Viva, dije, viva en jaspe  
 el nombre de Alfonso el Casto,  
 viva en bronces inmortales!  
 (*El conde de Saldaña*, vv. 518-520)

En el teatro áureo era costumbre repetida que la dama entregara un listón que tendría a gala a llevar el caballero: no tendría ningún valor material, sino puramente simbólico e íntimo para el amante<sup>25</sup>. Así, doña Sol entrega a Bernardo antes de partir una banda para que la ponga en su pecho:

Esta banda reconozca  
en vuestro pecho a su dueño.  
(*El conde de Saldaña*, vv. 1256-1257)

El luto simboliza los sentimientos de pena y duelo ante el fallecimiento de un ser cercano. Bernardo viste de luto tras la muerte de don Rubio, pero aclara que no es por su verdadero padre, ya que, de ser así, en vez de luto vestiría con galas:

No es por mi padre este luto,  
no, señor; porque, muriendo  
con tanto lustre, más pide  
su muerte galas que duelo.  
(*Bernardo del Carpio*, vv.71-74)<sup>26</sup>

Entre los atributos del poder destaca, naturalmente, el de la espada. Bühler explica los orígenes de la ceremonia de ceñir la espada a los jóvenes príncipes y a los hijos de los caballeros y el ritual que era llevado a cabo.

En sus orígenes estos ritos estaban relacionados con la iniciación germánica de los jóvenes en el servicio de las armas. Luego vino la ceremonia de ceñir la espada a los príncipes y a los hijos de los caballeros y, a partir del siglo XIV, la de dar el espaldarazo a los miembros de la caballería. Lo curioso de estas ceremonias era que tenían características seculares y eclesiásticas al mismo tiempo<sup>27</sup>.

Y, en efecto, a lo largo de *El conde de Saldaña* el simbolismo de la espada será un elemento recurrente. Así, justo al comienzo de la obra, el criado Monzón advierte a Bernardo de que un caballero ha de ceñir el atributo de la espada:

<sup>25</sup> Ver Díez Borque, 1976, pp. 40-41.

<sup>26</sup> Cubillo de Aragón, *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio* (cito por la ed. de Lázaro Niso, en prensa).

<sup>27</sup> Bühler, 2005, p. 137.

Hoy, que la aldea has dejado,  
 donde intratable has vivido,  
 y que a la corte has venido;  
 hoy, que en palacio has entrado,  
 y el rey honra con mercedes  
 a tu padre y mi señor,  
 para lucirte mejor,  
 ceñirte la espada puedes.  
 (*El conde de Saldaña*, vv. 1-8)

Más adelante veremos la importancia del linaje y cómo la nobleza va unida al valor y, por consiguiente, a las armas. Cuando Bernardo dialoga con el rey sobre si es lícito o no que sea armado caballero, este le habla sobre la importancia de las armas y la nobleza:

Conde, el noble caballero,  
 el que nació con valor,  
 el que con sangre excelente  
 los ojos al mundo abrió,  
 la espada con él nació:  
 desde la cuna es valiente.  
 Luego aquel valor empieza  
 que sus pasados le dieron,  
 porque de un parto nacieron  
 las armas y la nobleza.  
 La espada es bruñido espejo  
 del honor, cándido armiño<sup>28</sup>,  
 nunca el niño noble es niño,  
 nunca el viejo noble es viejo.  
 Si esto solo ocasionó,  
 conde, vuestro enojo, hoy quiero,  
 armándole caballero,

<sup>28</sup> Obsérvese de paso también la relación significativa del *armiño* ('blancura') con la simbología del poder, asociado a los conceptos del «honor» y «nobleza», tal como recoge Covarrubias: «Llámanlos armelinos de *amus*, el espalda, porque en las ropas rozagantes de príncipes y grandes ministros en las partes septentrionales y en otras, vuelven sobre los hombros unas capillas destos aforros de armiños, y en Roma los traen los canónigos de San Pedro [...]. Para encarecer la blancura de alguna cosa decimos ser blanca como un armiño».

ceñirle la espada yo.  
*(El conde de Saldaña, vv. 243-260)*

Por otro lado, asociado con este ritual de imposición de la espada que conforma el ideal caballeresco, está el de las espuelas: la espada se ciñe y las espuelas se calzan. La espuela, como símbolo de la fuerza activa, se insertaba en el talón como las alas de Mercurio protegiendo el talón de Aquiles. La espuela de oro simbolizaba en la Edad Media la defensa de las virtudes del caballero. Así, una vez el rey ha ceñido la espada a Bernardo, concede al conde de Saldaña el honor de calzarle las espuelas:

BERNARDO De vuestra mano, ¿quién duda,  
 y de vuestro nombre honrada,  
 que si es temida envainada,  
 que sea invencible desnuda?  
 REY Hágaos muy dichoso Dios.  
 Conde, esto ha de ser así.  
 Yo la espada le ceñí,  
 calzadle la espuela vos.  
*(El conde de Saldaña, vv. 273-280)*

En la vida nobiliaria —y solo a ella reservada— la resolución de los conflictos de poder se solventaba mediante el muy complejo y ritualizado ejercicio del desafío<sup>29</sup>. En la jornada tercera de la segunda parte de la obra, Abenyusep solicita al rey la mano de su hermana, la infanta Jimena, para que sea esposa de Almanzor. Bernardo, por su parte, lo amenaza y despacha, dejando entrever el desafío que posteriormente tendrá lugar.

BERNARDO ¡Arrogante, moro, estás!  
 ABENYUSEP Toda la arrogancia es mía.  
 BERNARDO Yo te buscaré algún día.  
 ABENYUSEP En el Carpio me hallarás:  
 alcaide del Carpio soy.  
 BERNARDO Ya dudo que en él me esperes.  
 ABENYUSEP ¡Ay de ti, si al Carpio fueres!  
 BERNARDO ¡Ay de ti, si al Carpio voy!  
*(El conde de Saldaña, vv. 2174-2181)*

<sup>29</sup> Ver Chauchadis, 1987, pp. 77-113; 1997, pp. 403-408 y 417-423.

El teatro áureo recoge ampliamente el motivo del guante —arrojar u ofrecer un guante— como señal de desafío (así, por ejemplo, en *El testigo contra sí* de Lope de Vega; *El conde de Irlos* de Guillén de Castro; *De un castigo tres venganzas* de Calderón de la Barca). Roldán, en su primera confrontación con Bernardo, en vez de darle la mano para dar su palabra de que se buscarán en el campo, le entrega un guante, para sellar su pacto.

BERNARDO	Dame la mano de que en la ocasión primera me has de buscar en el campo.
ROLDÁN	Toma ese guante.
BERNARDO	Agradezco la señal.
ROLDÁN	Yo iré a cobrarle. ( <i>Bernardo del Carpio</i> , vv. 755-759)

Una escena de alto valor simbólico y de una carga visual impactante se produce cuando, habiendo Bernardo conquistado el Carpio, manda a su criado que cuelgue del caballo la cabeza de Abenyusep y después se pasee para manifestar así, por un lado, la victoria, y por otro, su poder.

BERNARDO	Aquesto es hecho, Monzón, Ponte en el caballo mismo del moro y con su cabeza en el arzón, ve diciendo por el Carpio: ¡Santiago! que del Carpio he de ser dueño. ( <i>El conde de Saldaña</i> , vv. 2449-2454)
----------	---

Una última alusión que aparece también en *El casamiento después de muerto* de Lope de Vega, es el momento en el que Bernardo va a despedirse de la estatua de su padre difunto, que aparece armado y con el bastón de general, al acercársele este, deja la estatua caer el bastón a los pies del joven, que lo interpreta como una señal y ofrece imitar los hechos gloriosos que realizó su padre.

BERNARDO	¡Qué es esto, señor! ¿Me dais el bastón?
----------	---



- Covarrubias Horozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Cubillo de Aragón, A., *El enano de las Musas. Comedias y obras diversas, con un poema de las Cortes del León y del Águila, acerca del Búo gallego*, Madrid, María de Quiñones, 1654.
- *Las muñecas de Marcela. El señor de Noches Buenas*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1928.
- *Los triunfos de San Miguel*, ed. M. Martínez López, Vigo, Academia del Hispanismo (en prensa).
- *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*, ed. R. Lázaro Niso, Vigo, Academia del Hispanismo (en prensa).
- Chauchadis, C., «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Criticón*, 39, 1987, pp. 77-113.
- *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Díez Borque, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Domínguez Matito, F., «La fortuna (crítica) de un ingenio. Álvaro Cubillo de Aragón», *Scriptura*, 17, 2002, pp. 89-112.
- García de Cortázar, J. A., «Elementos de definición de los espacios de poder en la Edad Media», en *Los espacios de poder en la España medieval: XII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 30 de julio al 3 de agosto de 2001*, coord. J. I. de la Iglesia Duarte y J. L. Martín Rodríguez, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002, pp. 13-46.
- Gil de Zárate, A., *Manual de Literatura: resumen histórico de la literatura española*, Madrid, Boix, 1844.
- Glaser, E., «Álvaro Cubillo de Aragón's *Los desagravios de Christo*», *Hispanic Review*, 24, 1956, pp. 306-321.
- González-Sarasa, S. y R. Lázaro Niso, «El éxito editorial de las relaciones de comedias y su alcance en la producción de Álvaro Cubillo de Aragón: Estudio y aportaciones para un repertorio», en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII: Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Almería, 28-31 de marzo de 2009*, ed. E. García-Lara y A. Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 411-426.
- Gutiérrez Gutiérrez, D., «La Dido de Cubillo de Aragón: reivindicación histórica y defensa de un modelo de mujer», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, ed. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1003-1018.

- Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1973.
- Mackenzie, A. L., «Comedia[s] de Lope Vol. II. A Unique Volume of Early comedias sueltas in Liverpool University's Sydney Jones Library», en *Calderón 1600-1681. Quatercentenary Studies in Memory of John E. Varey*, ed. A. L. Mackenzie, *Bulletin of Hispanic Studies*, University of Glasgow, 77, 1, 2000, pp. 21 y 31.
- Marcello, E. E., «La honestidad defendida... de Álvaro Cubillo de Aragón: una defensa de Dido en clave de enredo», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1998, pp. 145-171.
- Menéndez Pelayo, M., «Estudio preliminar» a *Obras de Lope de Vega*, 1968, XVI (BAE, CXCIV), pp. 120, 121, 125-127, 143 y 219, y XXII (BAE, CCXIII), 1968, pp. 125 y 139.
- Mesonero Romanos, R. de, «Teatro de Cubillo», en *Semanario Pintoresco Español*, 13, Madrid, 1852, pp. 97-100.
- *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, 1858, Biblioteca de Autores Españoles, tomo XLVII, I, pp. XXI-XXV y 79-197.
- Sampedro, S., *Tres dramas de Álvaro Cubillo de Aragón («Ganar por la mano el juego», «La mayor venganza de honor» y «Los comendadores de Córdoba»)*. Edición crítica, Universidad de La Rioja, 2011 (Tesis doctoral).
- Schack, A. F. von, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien (Berlin, 1846)*, III, New York, Georg Olms, 1975, pp. 379-382.
- Schaeffer, A., *Geschichte des Spanischen Nationaldramas, II (Die periode Calderón's)*, Leipzig, Brockhaus, 1890, pp. 90-105.
- Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*, III, Coleccionado e ilustrado... por Don Francisco José Orellana, Barcelona, S. Manero, 1867.
- Weber, M., *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, México, FCE, 1944.
- Whitaker, S. B., *The Dramatic Works of Álvaro Cubillo de Aragón*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975, pp. 137-142.