

REBECA LÁZARO NISO

SOBRE LA REESCRITURA DRAMÁTICA EN EL SIGLO DE ORO: EL CASO DE *EL BASTARDO DE CASTILLA*

Abstracto. En el Siglo de Oro el proceso de transmisión de la literatura brinda innumerables ejemplos del aprovechamiento que los escritores hacían tanto de temas, motivos o argumentos como de textos literales tomados o entresacados de plumas ajenas o de su propia obra. Este fenómeno de la reescritura dramática se ejemplifica en este trabajo a través del caso concreto del ingenio granadino Álvaro Cubillo de Aragón mediante dos obras que toman como modelo dos de Lope de Vega. Se trata, por un lado, de *El bastardo de Castilla* y de *El conde de Saldaña*, y, por otro, de *Las mocedades de Bernardo del Carpio* y de *El casamiento en la muerte*, respectivamente. El análisis de su composición y sus técnicas de escritura son un ejemplo claro de los modos compositivos de Cubillo.

Palabras clave: reescritura; *El bastardo de Castilla*; Cubillo de Aragón; *El conde de Saldaña*; Siglo de Oro; teatro.

En el Siglo de Oro, una época que carecía de nuestro concepto moderno de propiedad intelectual, el proceso de transmisión de la literatura brinda innumerables ejemplos del aprovechamiento que los escritores hacían tanto de temas, motivos o argumentos como de textos literales tomados o entresacados de plumas ajenas, expediente que aplicaban también, naturalmente, a su propia obra, en todo o en parte. Por señalar un nombre ilustre, en Lope de Vega encontramos un consumado practicante de tales técnicas;¹ pero podría hacerse una relación innumerable, dado, además, que la práctica teatral de la segunda mitad del siglo conoce un cultivo mucho más intenso de las refundiciones de la mano de Calderón, Rojas Zorrilla o Moreto. En esta ocasión, el objeto de estudio se centrará en una obra del dramaturgo granadino Álvaro Cubillo de Aragón (1596–1661).

Dra REBECA LÁZARO NISO – profesora de Literatura española en la Universidad de La Rioja; dirección de correspondencia – e-mail: rebeca.lazaro@unirioja.es

¹ Ver Felipe B. Pedraza Jiménez, «Algunos mecanismos y razones de la reescritura en Lope de Vega», *Criticón*, 74 (1998): 109–124.

En consonancia con esta costumbre compartida y extendida, que concernía a todos los géneros literarios, los talleres de producción dramática del Siglo de Oro no solo hicieron un uso frecuente de estos métodos, sino que los llevaron al límite, aprovechando para su peculio materiales ajenos, próximos o remotos, y convirtiendo las diversas formas de hipertextualidad en un verdadero sistema de producción, urgidos por la demanda creciente de un mercado ávido de novedades, es decir, motivado, en general, por razones comerciales. Es el fenómeno conocido con el término de «reescritura», un proceso cuyo carácter permanente en el teatro barroco ha sido advertido por la crítica y cuyo «ingente territorio» ha sido avalado por la investigación bibliográfica.² Dejamos ahora de lado las disquisiciones terminológicas a que ha dado lugar la cierta ambigüedad del término «reescritura» en competencia con los de «reelaboración» o «refundición», para referirnos genéricamente al hecho de que el sistema de producción del teatro barroco consistió en buena medida en un arte mediante el cual unos autores «copiaban» a otros o a sí mismos, una suerte de lo que hoy llamaríamos «plagio». Baste citar ejemplos muy conocidos de competencia textual entre los dos dramaturgos mayores, como los de las comedias calderonianas *Saber del mal y el bien* y *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, ambas reescrituras de las de Lope *Las mudanzas de fortuna* y *sucesos de don Beltrán de Aragón* y *Las almenas de Toro*, respectivamente; y el de *El maestro de danzar*, en el que la versión calderoniana llega incluso a mantener el mismo título del de la comedia precedente de Lope.³ O podemos también referirnos a un autor como Agustín Moreto, cuya costumbre de reutilizar motivos o argumentos de otros dramaturgos ha sido bien analizada por los estudiosos de su teatro.⁴

Resulta pertinente conocer, en general, los detalles de la reutilización de materiales dramáticos en la factoría teatral del Siglo de Oro, pues el método de «reescritura», en el caso de un dramaturgo particular, la cuestión que nos plantea no es tanto determinar sus razones como analizar sus técnicas compositivas concretas y la calidad de los resultados.

² Ver Germán Vega García-Luengos, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72 (1998): 12.

³ Ver Marta Villarino, «Dar tiempo al tiempo de Calderón de la Barca. Un caso de refundición», *CELEHIS (Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas)*, 15 (2003): 277–290; Germán Vega García-Luengos, «Calderón, reescritor de Lope», *Anuario calderoniano* 3 (2010): 371–406.

⁴ Ver Ruth Lee Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*. Smith College Studies in Modern Languages (Philadelphia: Smith College, 1932); James A. Castañeda, «La brava mina de Moreto», en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos* (Madrid: Castalia, 1971), 139–149, y *Agustín Moreto* (New York: Twayne, 1974).

Por otra parte, el proceso de transmisión de los textos teatrales, su adaptación a las circunstancias de la representación, etc., daban lugar a que algunas comedias se divulgaran, manuscritas o impresas, con títulos diferentes. Recordemos, por ejemplo, los casos de algunas comedias de Lope de Vega: *Barlaán y Josafat* o *Los dos soldados de Cristo*; *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria* o *Nuestra Señora de la Candelaria*, etc.; lo mismo pasa en Calderón: *Las tres justicias en una* o *De un castigo tres venganzas*, *Los empeños que se ofrecen* o *Los empeños de un acaso*, *El mejor padre de pobres* o *San Juan de Dios*.⁵ En la dramaturgia de Cubillo de Aragón podemos encontrar también comedias que se transmitieron con dos o incluso con tres nombres diferentes: *Los casados por fuerza* o *Del engaño hacer virtud*; *El genízaro de España* o *El rayo de Andalucía*, *Los desagrazios de Cristo* o *Jerusalén destruida por Tito y Vespasiano* o *La más insigne venganza*. Ahora bien, estos dobles, que tenían generalmente razones de carácter comercial, no se refieren a textos diferentes, es decir, no son manifestaciones de «reescritura».

Como hemos dicho antes, la técnica de la «reescritura» no la aplicaban los dramaturgos exclusivamente a obras ajenas,—práctica que viene denominándose «hetero-reescritura» o «refundición»—, sino a su propia obra, lo cual significa un ejercicio distinto, el de la «auto-reescritura». Dejando de lado ahora la cuestión de si en el proceso de «reescritura» se producían cambios de adscripción genérica,⁶ también de esta modalidad de «auto-reescritura» se pueden citar algunos casos eminentes, como el de *La vida es sueño*,⁷ pero la investigación bibliográfica arroja pruebas similares por doquier, como, por ejemplo, la obra de Vélez de Guevara *El jenízaro de Albania*, sobre la historia de Jorge Castrioto (Escanderbeg, hijo del rey de Albania), reescrita y retitulada *El príncipe esclavo*; o el de *Los trabajos de Job* y *La paciencia de Job* de Felipe Godínez.⁸ En la dramaturgia del mismo Cubillo de Aragón, naturalmente, podemos encontrar muestras de todas estas prácticas.

⁵ Ver Vega García-Luengos, «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», 249–271.

⁶ Ver Francisco Domínguez Matito, «La difícil taxonomía del teatro áureo. Algunos casos de labilidad y desplazamiento genérico: de Lope a Cubillo de Aragón», en Antonia Calderone (ed.), *Los géneros literarios desde el siglo XVI: definición y transformación* (Napoli: L'Orientale Editrice, 2008), 121–136, y su «Introducción» a Álvaro Cubillo de Aragón, *El invisible príncipe del Baúl* (Vigo, Academia del Hispanismo, 2013), 31–37.

⁷ Ver José María Ruano de la Haza, *La primera versión de «La vida es sueño» de Calderón* (Liverpool: Liverpool University Press, 1992).

⁸ Ver Vega García-Luengos, «La reescritura permanente », 11–34.

Su comedia caballeresca *El conde Dirlos* tiene como precedente la de Guillén de Castro *El conde de Irtos*;⁹ el texto del drama *Los comendadores de Córdoba* trata la misma trágica historia que Lope en una suya del mismo título, si bien Cubillo la reescribió con el título de *La mayor venganza de honor*; *El señor de Noches Buenas* también fue sometida a un proceso de reescritura que supuso una verdadera reelaboración con cambio genérico en *El invisible príncipe del Baúl*.

Como puede verse en este pórtico preliminar, de carácter meramente ilustrativo, la casuística de la refundición en el Siglo de Oro ocupa numerosas vías y soluciones. El objeto de las páginas que siguen es la ilustración de tales procesos a través de un caso particular de «auto-reescritura» dramática o «refundición» de una obra propia anterior, el doblete de *El bastardo de Castilla-El conde de Saldaña* escritas por Cubillo de Aragón.¹⁰

No se trata aquí, pues, de una misma obra con dos títulos diferentes, sino de dos títulos que corresponden a dos obras con los suficientes cambios como para considerarlas diferentes y no variantes de la misma obra (aunque sobre la misma materia), en las que el autor granadino maneja los elementos argumentales en orden a una mayor eficacia dramática y quizá también a su mayor difusión escénica y editorial. Su análisis parece pertinente para conocer, en general, los detalles del proceso de reutilización de los materiales dramáticos en la praxis teatral del Siglo de Oro y, en particular, las técnicas de composición del taller dramático de Álvaro Cubillo.

Atendiendo a las posibles fuentes de las que se sirvió el dramaturgo granadino, la figura de Bernardo del Carpio, como arquetipo de héroe hispano, sirvió de inspiración a buena parte de la literatura áurea, tanto épica como dramática.¹¹ Juan de la Cueva, iniciador del uso de temas históricos en el teatro español, fue el primero en utilizar al héroe legendario en su *Comedia famosa de la libertad de España por Bernardo del Carpio* (1579). Por su parte, Cervantes incluyó elementos de la historia de Bernardo del Carpio en *La Casa de los celos y selvas de Ardenia*, que, en opinión de Valbuena Prat, es

⁹ Ver Joseph V. Ricapito, «La narratividad del romance de *El Conde Dirlos*», *Scriptura* 13 (1997): 43–57.

¹⁰ Cabe distinguir bien, como señala Alberto Blecua, «los casos en que uno o más autores refunden una obra anterior y para aquellos otros en que el copista se atreve a alterar determinados pasajes, añadiendo o suprimiendo detalles estilísticos de relativo interés o bien cambiando la sintaxis. Se trata, pues, de casos en los que el copista conscientemente altera el modelo adaptándolo a su gusto». Alberto Blecua, *Manual de crítica textual* (Madrid: Castalia, 1983), 111.

¹¹ Ver Rebeca Lázaro Niso, «La leyenda de Bernardo del Carpio y su proyección en la literatura», *Cuadernos de Aleph* 7 (2015): 79–96.

«lo más extravagante y desorbitado de lo caballeresco llevado al drama».¹² Lope de Vega, siempre con una aguda sensibilidad hacia la demanda del mercado, se unió a esta iniciativa y tomó la leyenda de Bernardo para dos de sus composiciones –*Las mocedades de Bernardo del Carpio* y *El casamiento en la muerte*–,¹³ no muy bien recibidas por la crítica,¹⁴ aunque también se pueden espigar alusiones a la figura de Bernardo en otras obras suyas, como, por ejemplo, *La mocedad de Roldán*. Con la misma temática escribió Mira de Amescua *Las desgracias del Rey Alfonso el Casto*. Ya en el siglo XVIII fue muy famosa la versión de Lope de Liaño en 1739 con su *Bernardo del Carpio en Francia*, y el XIX la leyenda carpiana atrajo también a dramaturgos como Eugenio Hartzenbusch, que estrenó en 1841 su *Alfonso el Casto*, un drama en tres actos donde realiza un estudio psicológico de los personajes al gusto romántico; o como Ventura Ruiz Aguilera, que escribió una balada llamada *Roncesvalles* y en 1848, en colaboración con Francisco Zea, un drama romántico titulado *Por su padre y por su rey o Bernardo de Saldaña*.

Cubillo de Aragón, como Lope, dedicó a la materia histórico-legendaria relacionada con la figura de Bernardo del Carpio dos dramas o, si se quiere, un drama en dos partes: *El conde de Saldaña* y *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*. Curiosamente, tanto de la primera parte como de la segunda, contamos con dos versiones distintas, la primera con una transmisión manuscrita y la segunda a través de una tradición impresa. Por motivos de espacio, dejaremos para un trabajo ulterior los problemas que atañen a la segunda parte y nos vamos a centrar aquí solo en la primera, que en la versión manuscrita lleva por título *El bastardo de Castilla*, y en la versión impresa, *El conde de Saldaña*.

El bastardo de Castilla se conserva en una única copia manuscrita en la Biblioteca Nacional de España [Mss/16720], con letra del siglo XVII, compuesta de 67 hojas en 4º, que debió de pertenecer al autor de comedias y también dramaturgo Lorenzo de Prado, pues en la hoja 67, que contiene una de las censuras y diversos borriones y varias rúbricas, puede leerse «Es de

¹² Álvaro Cubillo de Aragón, *Las muñecas de Marcela*, ed. de Ángel Valbuena Prat (Madrid: Alcalá, 1966), 229.

¹³ Morley y Bruerton dudaron de la autoría de Lope de Vega y, aunque sigue siendo dudosa, ha sido reafirmada por críticos actuales como Fausta Antonucci, «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 2005* (Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2006), 71.

¹⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, «Estudio preliminar» a *Obras de Lope de Vega* (Madrid: Atlas, 1968), xvi (BAE, cxcv), 120–121, 125–127, 143 y 219; y xxii (BAE, ccxiii), 125 y 139.

Lorenzo de Prado». ¹⁵ La copia manuscrita contiene una de las censuras y dos aprobaciones, una para su representación en Madrid, de fecha de 16 de septiembre de 1641, y otra para su representación en Valencia, de fecha 2 de abril de 1642. La copia parece haber sido realizada, al menos, por dos manos distintas: a la una, cuyo autor debió de ser de origen andaluz a juzgar por su destacado seseo –quizá el mismo Prado o alguno de los actores de su compañía–, le corresponden las jornadas primera y tercera; a la otra, la segunda jornada. Como es habitual en este sistema de transmisión, el texto del manuscrito presenta una factura algo deturpada: algunos versos tachados, en ocasiones correspondientes a parlamentos enteros de algún personaje; versos ilegibles; eliminación de algunas palabras; versos tachados de lectura ilegible que se sustituyen al margen por otros; borrones que, en ocasiones, cubren las letras, versos intercalados o añadidos por el copista, escritos en los márgenes derecho o izquierdo de los folios; algunos versos encuadrados en marcas del copista, que parecen indicar su supresión o relevancia para la representación, detalles estos que parecen indicar que se trata de una copia para actores.

Por su parte, la edición impresa más antigua (*codex antiquior*) de *El conde de Saldaña* se conserva en un volumen titulado *La comedia de la Reyna de las flores. Comedias de los mejores ingenios de España*, encuadrada en Bruselas en 1643 [BNE, Sign. R/11269]. En 1677 contamos con otro testimonio titulado *Libro nuevo estravagantede comedias escogidas de diferentes autores*, procedente de las prensas toledanas [BNE, Sign. R/11781]. Existe también una edición del siglo XVII impresa en Madrid por Francisco Sanz entre los años 1671 y 1699 [University of Toronto, Libraries Catalogue key 425 164]. Y, a juzgar por sus características tipográficas, con toda probabilidad, otros tres testimonios sin pie de imprenta pertenecen a este siglo. [BNE, Sign. T/5045], [BNE, Sign. T/2645] y [R. G. Lett. Est. IV. 312 (int. 10)]. A esto hay que añadir la dilatada transmisión de la comedia publicada en ediciones sueltas a lo largo del siglo XVIII, de la que se han localizado 16 hasta el momento.

Menéndez Pelayo señaló las mencionadas obras de Lope de Vega sobre la materia –*Las mocedades de Bernardo del Carpio* y *El casamiento en la*

¹⁵ Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, «Dramáticos españoles del siglo XVII. Álvaro Cubillo de Aragón», *Boletín de la Real Academia Española*, V (1918): 247–249; Shirley B. Whitaker, *The dramatic Works of Álvaro Cubillo e Aragón* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1975), 169; Maria Grazia Profeti y Umile Maria Zancanari, *Per una bibliografia di Álvaro Cubillo de Aragón* (Verona: Università degli Studi di Verona, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1983), 61; Francisco Domínguez Matito, «La difícil taxonomía del teatro áureo. Algunos casos de labilidad y desplazamiento genérico: de Lope a Cubillo de Aragón», en Antonia Calderone (ed.), *Los géneros literarios desde el siglo XVI: definición y transformación* (Napoli, L'Orientale Editrice, 2008), 398.

muerte— como las fuentes que sirvieron de inspiración a Cubillo para realizar sus dos partes de *El conde de Saldaña*. En primera instancia, Cubillo habría partido de *Las mocedades de Bernardo del Carpio* para escribir *El bastardo de Castilla*, que posteriormente reescribiría creando la versión definitiva de *El conde de Saldaña*; y para la segunda parte, titulada *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*, Cubillo habría tomado parte del argumento de *El casamiento en la muerte*. Pero lo cierto es que, pese a la manifiesta inspiración de Cubillo en las obras de Lope, el desarrollo argumental de las dos partes de Cubillo pone de manifiesto que el autor granadino manejó los motivos de ambas obras lopianas con mucha libertad en función de su interés, dando lugar a una versión con nuevos elementos dramáticos que sustituyeron a los de carácter más épico de la versión de Lope, es decir a una composición más teatral y con una estructuración distinta, pues, por ejemplo, en el final de su primera parte Cubillo utilizó elementos de la segunda de Lope, *El casamiento en la muerte*. Si, como hemos señalado, las obras de Lope no han sido bien recibidas por la crítica, caso contrario es el de *El conde de Saldaña* y *El conde de Saldaña y Hechos de Bernardo del Carpio*, cuya construcción dramática mejoró notablemente sus modelos. A juicio de Menéndez Pelayo, en *Las mocedades de Bernardo del Carpio* de Lope «había en este borrón, farfullado tan aprisa, todos los elementos de una obra dramática, pero el conjunto resultaba inarmónico y desabrido».¹⁶ Sin embargo, de la obra de Cubillo señala que: «concierta mejor las escenas; suprime las que ya eran inadmisibles en su tiempo, como la del parto de la Infanta; da más dulzura a la expresión de los afectos amorosos, en que tanto sobresalía este simpático y delicado poeta; prepara las situaciones con artificio más novelesco, y aunque a veces enerva el vigor de la expresión, en general se distingue por el buen gusto».¹⁷ Otro rasgo notorio sobre la fortuna de las versiones de Cubillo tiene que ver con la acogida del público ya que, mientras las obras de Lope apenas fueron llevadas a las tablas, las de Cubillo lo hicieron en más de un centenar de ocasiones, superando las fronteras del territorio nacional y representándose incluso en Cuba. Además, fue la obra dramática más representada de toda la producción Cubillesca.¹⁸

Una vez apuntada la buena recepción tanto del público como de la crítica, cabe analizar los cambios más sustanciales entre la versión manuscrita de *El*

¹⁶ Menéndez Pelayo, «*Estudio preliminar*» a *Obras de Lope de Vega*, XVI (BAE, CXCIV), 120–121, 125–127, 143 y 219; XXII (BAE, CCXIII), 125 y 139.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ver Cubillo de Aragón, *El conde de Saldaña* (Vigo, Academia del Hispanismo, 2015), 78–85.

bastardo de Castilla y la versión impresa de *El conde de Saldaña*, esto es, someter a estudio la distancia que media entre la «escritura» y su «reescritura».

El punto de partida es aparentemente sencillo ya que los cambios que presenta son mínimos. El contenido argumental es bastante semejante en las dos versiones: Hay una petición de investidura de caballero por parte de Bernardo al conde Rubio, que es rechazada por su odio y envidia al conde de Saldaña. En un acto vengativo, don Rubio confiesa al rey la traición de la infanta y el conde de Saldaña, quien es torturado y hecho preso. A partir de ahí, Bernardo pensará en su legitimación.

El primer punto que analizaremos estará intrínsecamente relacionado con la estructuración de los episodios. A priori, tanto la estructura global como el desarrollo argumental fueron mantenidos por Cubillo, si bien es cierto que se incorporaron algunas variaciones en la secuencia episódica. Básicamente estas variaciones obedecen a razones de estructuración dirigidas a conseguir una mayor eficacia dramática ya que Cubillo, en su primera versión, optó por alterar el orden de algunos episodios que debieron de parecerle inapropiados para el adecuado progreso de la intriga. El cambio de estos supone siempre un desplazamiento hacia la jornada siguiente en el impreso, es decir, mientras que en la versión manuscrita de la obra se anticipa, en la versión impresa se pospone, de modo que su disposición argumental en la reescritura de *El conde de Saldaña* parece concordar mejor con el respeto a la preceptiva lopesca del *Arte nuevo de hacer comedias*.

En el acto primero ponga el caso,
 en el segundo enlace los sucesos,
 de suerte que hasta el medio del tercero
 apenas juzgue nadie en lo que para;
 engañe siempre el gusto y, donde vea
 que se deja entender alguna cosa,
 dé muy lejos de aquello que promete. (vv. 298–304)¹⁹

De este modo, aparece un desplazamiento de la primera a la segunda jornada que afecta al tema de la bastardía. Es el caso del episodio de la revelación del origen bastardo de Bernardo que en *El bastardo de Castilla* va al principio de la jornada primera y en *El conde de Saldaña* se traslada al comienzo de la jornada segunda. También estrechamente relacionado con este tema es la reiterada insistencia por parte de Bernardo en conocer su origen,

¹⁹ Cito por la edición de Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid. SGEL, 1976, 191.

que en *El bastardo de Castilla* figura al principio, se traslada a la segunda jornada en *El conde de Saldaña*.

Por otra parte, en *El bastardo de Castilla*, en la segunda jornada tiene lugar el episodio donde el moro Abenyusep formula la propuesta de concertar un matrimonio de estado entre la infanta Jimena y Almanzor. Sin embargo, en la versión impresa de la obra, habrá que esperar hasta la tercera jornada para encontrar el mismo detalle argumental. Fortuna pareja corre el episodio en el que el rey nombra a Bermudo su sucesor, la subsiguiente oposición de Bernardo y el castigo a Bernardo y a la Infanta, que se producen en la segunda jornada en *El bastardo de Castilla*, mientras que en *El conde de Saldaña* se desplazan a la tercera jornada.

En segundo lugar, analizaremos los cambios argumentales entre sendas versiones. Como en todo ejercicio de reescritura, lógicamente, aparecerán pequeños cambios que no modificarán el resultado final de la obra. Ahora bien, reside aquí la principal diferencia entre las dos versiones del dramaturgo granadino. Se trata de un episodio existente en la versión de Lope que se mantiene en *El bastardo de Castilla*, pero que desaparece por completo en *El conde de Saldaña*. En concreto, estamos hablando del episodio de los moros. Estos tienden una emboscada a Bernardo y gracias a la ayuda de Felisalba, el héroe español consigue escapar. Aunque pueda no parecer excesivamente relevante, es la clave que nos permite demostrar que Cubillo tomó como fuente de inspiración *Las mocedades de Bernardo del Carpio* de Lope y que después esta fue reescrita para fijar su versión definitiva.

Como cabría esperar, el tercer punto de nuestro análisis afecta al elenco ya que la existencia de ese capítulo en el que aparecen los moros Felisalba y Ardaín de algunos de los personajes en la versión manuscrita, hace que el número de actores se vea alterado. También hay otra pequeña diferencia en elenco en lo que respecta al personaje de Gastón, el embajador del conde de Barcelona en la versión impresa, no existía en la manuscrita, si bien, hemos de señalar que su papel en la obra es prácticamente irrelevante y bien podría ser suprimido.

En el cuarto punto nos detendremos en la caracterización de los personajes y su funcionalidad dramática. Comenzaremos por el personaje cuya transformación es más significativa de una versión a otra: doña Sol. Su evolución cabe tildarla de asombrosa, pues en la versión manuscrita su papel queda relegado al de dama de confianza de la Infanta, sirve de mensajera y previene a Bernardo de lo que encontrará en el castillo de Luna. Por el contrario, en *El Conde de Saldaña*, doña Sol cuenta con una caracterización muy superior ya que Bernardo se enamorará de ella y ambos protagonizarán diversas

escenas de galanteo amoroso. Estamos, pues, ante uno de esos personajes femeninos en los que Cubillo vierte toda su sabiduría teatral para imprimir a su obra un toque de delicado dramatismo.

El segundo personaje –cuya caracterización y función actancial en *El bastardo de Castilla* resultan torpes y desequilibradas, pero alcanza una mejor definición y equilibrio en *El conde de Saldaña*– es el criado Monzón. Simplemente si se atiende al cómputo global de sus intervenciones, vemos que en la versión manuscrita su protagonismo alcanza los 293 versos, mientras que en *El conde de Saldaña* se eleva hasta los 391. Es decir, se produce un incremento de un 25% de su presencia en las tablas de una a otra versión. Este hecho cabe explicarse a través de la preceptiva dramática de Cubillo, que aquí hace confiar en el papel del *gracioso* el despojo o aligeramiento de todo aquello que en la comedia pudiera suponer un exceso de barniz trágico:

Si a la comedia fueres inclinado
y dejares tu casa estimulado
de tus propios dolores,
nunca vayas a ver en ella horrores.²⁰

Como quinto y último punto, examinaremos las formas de reescritura que se dan. En primer lugar, observamos que la extensión entre ambos textos es muy similar. Tan solo hay 71 versos de diferencia. *El bastardo de Castilla* se compone de 2876 versos, frente a los 2947 de *El conde de Saldaña*.

En las tres jornadas se observan casos de reescritura parcial, bien en un solo verso, de nuevos versos por adición, o incluso de nuevos parlamentos.

Pasemos, pues, a analizar cada una de las jornadas.²¹

JORNADA PRIMERA

REESCRITURA COMPLETA (191 vv.) 20,32%		RETENIDOS (749 vv.) 79,68%			
Directo	%	Con Variante	%	Idénticos	%
191	20,32%	85	9.04%	664	70.64%
Total	940				

²⁰ Cubillo de Aragón, *El enano de las Musas*, 44.

²¹ Entendemos por ‘verso nuevo’ aquel que falta en la versión impresa y por ‘verso con variante’ aquel que coincide parcialmente con la versión impresa.

Como puede verse en la tabla, la primera jornada cuenta con un total de 940 versos. De ellos, 664 versos son idénticos, es decir, el 70,64% es el mismo en las dos versiones.

Hay aproximadamente un 9% de versos con reescritura parcial del total de versos, en concreto 85.

Finalmente, el proceso de reescritura afecta aproximadamente a un 20% de versos nuevos (20,32%), que se corresponde con 191 versos.

JORNADA SEGUNDA

REESCRITURA COMPLETA (152 vv.) 15,98%		RETENIDOS (799 vv.) 84,02%			
Directo	%	Con Variante	%	Idénticos	%
152	15,98%	105	11,04%	694	72,98%
Total	951				

En esta segunda jornada la cantidad de versos asciende a 951. Son idénticos el 72,98%, es decir, 694 versos coinciden en su totalidad tanto en la versión manuscrita como en la versión impresa.

La reescritura parcial afecta en esta jornada aproximadamente al 11% de los versos (11,04%), exactamente a 105.

Por tanto, el proceso de reescritura afecta aproximadamente a un 15,98% de versos nuevos que se corresponde con 152 versos.

JORNADA TERCERA

REESCRITURA COMPLETA (534 vv.) 54,21%		RETENIDOS (451 vv.) 45,79%			
Directo	%	Con Variante	%	Idénticos	%
534	54,21%	63	6,40%	388	39,39%
Total	985				

La última jornada contiene un total de 985 versos.

El 39,39% de los versos, es decir, 388, son idénticos y por tanto no varían de una versión a otra.

La reescritura parcial afecta al 6,40% de los versos, en concreto a 63.

En esta ocasión, y como dato más relevante de todo el análisis, podemos ver que el proceso de reescritura afecta aproximadamente a un 54,21% de versos nuevos que se corresponde con 534 versos. Esto se debe, claro, a que la Tercera jornada es la que ha sido sometida a un proceso más radical de reescritura, pues es en la que Cubillo, para su versión impresa, prescinde totalmente de un episodio entero. En concreto, se trata del episodio anteriormente citado en el que Felisalba ayuda a Bernardo a escapar de la emboscada tendida por los moros.

CÓMPUTO GLOBAL

REESCRITURA COMPLETA (877 vv.) 30,49 %		RETENIDOS (1999 vv.) 69,51 %			
Directo	%	Con Variante	%	Idénticos	%
877	30,49%	253	8,8%	1746	60,71%
Total	2876				

De todo este análisis pormenorizado podemos concluir que Cubillo, tomando como punto de partida el manuscrito de *El bastardo de Castilla*, lo reescribió y creó la versión impresa de *El conde de Saldaña*, conservando un 60,71% de los versos originales, modificando mediante una reescritura parcial el 8,8% de los versos y presentaba un 30,49% de versos nuevos, es decir, de reescritura original total. Además, los cambios estructurales a los que sometió *El bastardo de Castilla* dieron lugar a una versión en *El conde de Saldaña* que, por su articulación dramática más reflexiva y ponderada, le acerca al *modus scribendi* calderoniano y a su propio estilo y así, elimina los elementos superfluos que pueden distraer o desviarse de la unidad de acción, es renuente a los excesos tremendistas y a la ampulosidad dramática, que sustituye o atempera con escenas amorosas, en este caso, bien entre el conde de Saldaña y la infanta doña Jimena, o bien entre doña Sol y Bernardo del Carpio. Muestra, en definitiva, un estilo basado en la armónica combinación de los rasgos poéticos del barroquismo culterano: la sonoridad del verso, la recurrencia a los valores expresivos de la palabra, la hipérbole, la metáfora y las imágenes y los con-

trastes, bien empleados por Cubillo en los diálogos heroicos y caballerescos; o conceptistas, ingeniosamente manejados por el gracioso.

Detalles, en fin, del atinado olfato de un dramaturgo con oficio como Cubillo, y artífice del «buen gusto» que Menéndez Pelayo atribuía a *El conde de Saldaña* sobre su modelo lopesco, y que habría que enfrentar también a su primera escritura de la historia de Bernardo del Carpio en *El bastardo de Castilla*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonucci, Fausta. «La materia caballerescas en el primer Lope de Vega». En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.). *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 2005*, 59–77. Almagro (Ciudad Real). Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2006.
- Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.
- Castañeda, James A. «La brava mina de Moreto». En A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (eds.). *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, 139–149. Madrid: Castalia, 1971.
- Castañeda, James A. «Agustín Moreto». *Twayne's World Author Series 308*. New York: Twayne Publishers, 1974.
- Cervantes, Miguel de. «La casa de los celos y selvas de Ardenia». En *El teatro de Cervantes*, editado de Stanislav Zimic, 119–138. Madrid: Castalia, 1992.
- Cotarelo y Mori, Emilio. «Dramáticos españoles del siglo XVII. Álvaro Cubillo de Aragón». *Boletín de la Real Academia Española V* (1918): 121–134.
- Cubillo de Aragón, Álvaro. *El enano de las Musas. Comedias y obras diversas, con un poema de las Cortes del León y del Águila, acerca del búho gallego* (Madrid, María de Quiñones, 1654). New York: Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1971.
- Cubillo de Aragón, Álvaro. *Las muñecas de Marcela*, editado de Ángel Valbuena Prat. Madrid, Alcalá, 1966.
- Cubillo de Aragón, Álvaro. *El invisible príncipe del Baúl*, editado de Francisco Domínguez Matito. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.
- Cubillo de Aragón, Álvaro. *El conde de Saldaña*, editado de Rebeca Lázaro Niso. Vigo, Academia del Hispanismo, 2015.
- Cubillo de Aragón, Álvaro. *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*, editado de Rebeca Lázaro Niso. Vigo: Academia del Hispanismo, 2017.
- Cueva, Juan de la. *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, editado de Anthony Watson. Exeter, University of Exeter, 1974.
- Domínguez Matito, Francisco. «La difícil taxonomía del teatro áureo. Algunos casos de labilidad y desplazamiento genérico: de Lope a Cubillo de Aragón». En Antonia Calderone (ed.). *Los géneros literarios desde el siglo XVI: definición y transformación*, 121–136. Napoli, L'Orientale Editrice, 2008.

- Domínguez Matito, Francisco. «Álvaro Cubillo de Aragón». En Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario Filológico de Literatura Española (Siglo XVII)*. Vol. I, 392–406. Madrid: Castalia, 2010.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. «Alfonso el Casto». En *Teatro*, t. 2. Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1890.
- Kennedy, Ruth Lee. *The Dramatic Art of Moreto*. Smith College Studies in Modern Languages. Philadelphia: Smith College, 1932.
- Lázaro Niso, Rebeca. «La leyenda de Bernardo del Carpio y su proyección en la literatura», *Cuadernos de Aleph* 7 (2015): 79–96.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. «Estudio preliminar» a *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Atlas 1968, XVI (BAE, CXCIV), 120–121, 125–127, 143 y 219, y XXII (BAE, CCXIII), 125 y 139.
- Mira de Amescua, Antonio. «Las desgracias del rey don Alfonso el Casto». En Agustín de la Granja (coord.). *Teatro completo*. Vol. V, 357–464. Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2005.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. «Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega». *Criticón* 74 (1998): 109–124.
- Profeti, Maria Grazia, y Umile Maria Zancanari. *Per una bibliografia di Álvaro Cubillo de Aragón*. Verona: Università degli Studi di Verona, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, 1983.
- Ricapito, Joseph V. «La narratividad del romance de *El Conde Dirlos*». *Scriptura* 13 (1997): 43–57.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976.
- Ruano de la Haza, José María. *La primera versión de «La vida es sueño» de Calderón*. Liverpool, Liverpool University Press, 1992.
- Vega Carpio, Lope Félix de. «Las mocedades de Bernardo del Carpio». En *Obras de Lope de Vega*, XVII (BAE, 196), 1–48. Madrid, Atlas, 1966.
- Vega Carpio, Lope Félix de. «La mocedad de Roldán». En *Obras de Lope de Vega*, XXIX (BAE, 234), 9–73. Madrid: Atlas, 1970.
- Vega Carpio, Lope Félix de. «El casamiento en la muerte». En *Comedias de Lope de Vega*. Parte I, vol.2, editado de Luigi Giuliani, 1151–1276. Lleida: Milenio, 1997.
- Vega García-Luengos, Germán. «La rescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias». *Criticón* 72 (1998): 11–34.
- Vega García-Luengos, Germán. «Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón», *Criticón* 103–104 (2008): 249–271.
- Vega García-Luengos, Germán. «Calderón, reescritor de Lope». *Anuario calderoniano* 3 (2010): 371–406.
- Villarino, Marta. «Dar tiempo al tiempo de Calderón de la Barca. Un caso de refundición», *CELEHIS (Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas)*, 15 (2003): 277–290.
- Whitaker, Shirley B. *The dramatic Works of Álvaro Cubillo e Aragón*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1975.

O ZJAWISKU PRZEPISYWANIA LITERATURY W ŻŁOTYM WIEKU:
PRZYPADEK *EL BASTARDO DE CASTILLA*

Streszczenie

W Żłotym Wieku proces przekazywania literatury dostarcza wielu przykładów użycia przez pisarzy tematów, motywów lub argumentów, a także dosłownych tekstów zaczerpniętych od innych pisarzy. To zjawisko dramatycznego przepisywania zostało przedstawione w niniejszym artykule poprzez konkretny przypadek grenadyjskiego scenarzysty Álvaro Cubillo de Aragón w dwu jego pracach, dla których wzorcami są dwie sztuki Lope de Vegi. Jedną z par stanowią *El bastardo de Castilla* i *El conde de Saldaña*, drugą zaś, odpowiednio, *Las mocedades de Bernardo del Carpio* i *El casamiento en la muerte*. Analiza kompozycji i technik pisania są wyraźnym przykładem nawyków kompozycyjnych Cubilla.

Przekład streszczenia angielskiego

Słowa kluczowe: przepisywanie; *El bastardo de Castilla*; Cubillo de Aragón; *El conde de Saldaña*; Żłoty Wiek; teatr.

ON THE DRAMATIC REWRITING IN THE GOLDEN AGE:
THE CASE OF *EL BASTARDO DE CASTILLA*

Summary

In the Golden Age the process of transmitting literature provides lots of examples of the use that writers made in subjects, motives or arguments as well as literal texts taken from other writers or their own work. This phenomenon of dramatic rewriting is exemplified in this paper through the concrete case of the grenadian playwright Álvaro Cubillo de Aragón through two works that take as model two plays of Lope de Vega. One is, on the one hand, *El bastardo de Castilla* and *El conde de Saldaña*, and, on the other hand, *Las mocedades de Bernardo del Carpio* and *El casamiento en la muerte*, respectively. The analysis of its composition and its writing techniques are a clear example of Cubillo's compositional habits.

Summarised by Rebeca Lázaro Niso

Key words: rewriting; *El bastardo de Castilla*; Cubillo de Aragón; *El conde de Saldaña*; Golden Age; theatre.