

PARTE TREINTA Y N  
 DE COMEDIAS M  
 DE LOS MEIORES ING  
 ESPAÑA.  
 DEDICADA  
 A DON IOSEPH DE MENDIETA, CA  
 Ord'n de Santiago, Secretario de su Magestad, y de  
 Condesable de Castilla, Oficial de la Secretaria de L  
 y Regidor del muy Noble, y Leal Señoría



*El Cid en el teatro del Siglo  
 de Oro español.  
 Las múltiples caras de una figura persistente*



2



El Cid en el teatro del Siglo de Oro español

El Cid  
en el Teatro de los Siglos de Oro

## El Cid en el teatro del Siglo de Oro español.

Las múltiples caras de una figura persistente

Germán Vega García-Luengos

Universidad de Valladolid

La presencia del Cid en la literatura del Siglo de Oro no ha pasado desapercibida para los estudiosos, que desde hace casi un siglo le han venido dedicando su atención en una serie de trabajos específicos. Estos se han centrado particularmente en el teatro, que además de ser el género literario que ha experimentado una mayor atracción hacia el personaje, es tal vez el que mejor puede hablarnos de los sentimientos e ideas de aquella sociedad, dada su penetración en los distintos sectores. Gracias a esos estudios, disponemos hoy de un número notable de referencias bibliográficas de las piezas que componen su repertorio particular, así como de clarificadores apuntes sobre los temas, las fases, los tonos y los posibles significados de esa insistente comparecencia del héroe castellano medieval ante los españoles de la Edad Moderna<sup>1</sup>. A ello deben incorporarse las novedades resultantes de los trabajos preparatorios de la presente exposición, que han logrado ensanchar la nómina de obras y autores de tema cidiano que figuraban en los listados previos. Con el aliciente, además, de que los nombres implicados en estas adiciones corresponden a dramaturgos importantes -independientemente de que la seguridad de la autoría no haya obtenido aún respaldo definitivo en algún caso: Calderón, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla, quien, por cierto, también celebra centenario en el presente año.



«CUANTOS CIDES HAY EN LA CIDERÍA»

Las palabras del epígrafe pertenecen al capítulo 29 del *Quijote* de Avellaneda: con ellas el Sancho Panza espurio reniega de que su amo ahora se crea el Cid. Poner el énfasis en las múltiples caras que adquiere el personaje barroco no sería la intención del escudero en esos momentos, pero lo que dice expresa muy bien esa realidad. Rodrigo Díaz de Vivar se puso todas las máscaras en el Siglo de Oro. Hay un Cid guerrero, un Cid cortesano, un Cid personaje secundario, un Cid sagrado, un Cid burlesco. La riqueza de aprovechamientos de su figura habla de la vitalidad de su memoria y -según la idea de Aurora Egido- de su conversión en mito<sup>2</sup>.

La confluencia del romancero y de las crónicas en el teatro a medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XVI tenía que dar como resultado una atención especial a la materia cidiana, cuya presencia en esas vetas era muy intensa. Componente de la cultura compartida de los españoles de la época, estaba presta a ser evocada en las situaciones más dispares por el común de las gentes, y a proporcionar a los profesionales de la escritura dramática episodios y personajes de indudable fuerza dramática, aparte de sus posibilidades para encarnar las ideas que intentaron potenciar los diferentes grupos de opinión: nobleza, valentía, patriotismo, religiosidad, etc.

LOS CIDES DE CUALQUIER PIEZA DRAMÁTICA

Quizá la mejor manera de comprobar hasta qué punto el Cid estuvo vigente en el arte y la vida cotidiana del Siglo de Oro no sea la consideración de la lista de obras teatrales que tratan sobre él, aunque es evidente su amplitud. Sin salirnos del teatro, podrían ser un testimonio aún más expresivo de esa presencia variada y constante las múltiples veces que se le menciona en los parlamentos de cualquier comedia, auto o entremés, sea cual sea su tema y la calidad del personaje que lo hace. Pienso que esto refleja mejor lo que debía de ser su existencia real en la vida diaria, donde conviviría con el cúmulo de dichos, hechos y personajes que conformaban la cultura tradicional. El Cid y sus allegados, sus hechos y sus cosas, vivos en la memoria común, debían de aflorar en cualquier momento de las conversaciones, como lo hace en las de los personajes de muchas obras dramáticas. Algunas muestras pueden valer.

Por supuesto, Babioca es uno de los elementos del compuesto cidiano que se invoca con más facilidad. Lo hacen, por ejemplo, Juan de la Cueva en *El infamador*, Guillén de Castro en *Don Quijote de la Mancha*, Lope en *Las paces de los reyes*.

También sus espadas se recuerdan de forma seria o jocosa —esta bipolarización es consustancial a la mentalidad y el arte barrocos. Al segundo tipo corresponde esta del primer acto de *La hermosura aborrecida*, de Lope:

DON SANCHO	Tello, nunca yo miro en los soldados las galas, sino el ánimo y las obras. Esto importa que tenga, y buena espada.
TELLO	¿Buena espada? En llegando a lo que es eso, no me la gana el mismo Cid Ruy Díaz. Ésta es Tizona, porque tizna pechos; y ésta es Colada, porque cuele vidas, con ésta he hecho cosas nunca oídas.

*La serrana de la Vera*, también de Lope, rememora la reacción del Cid mozo cuando su padre le muerde el dedo para probarlo, como al resto de los hermanos. En el tercer acto de la comedia del mismo poeta *La venganza venturosa*, un personaje, que cree pasar por trance parejo al de Rodrigo, alude a la venganza que éste tomó del bofetón dado a su padre:

Cielos, ¿tan ingrato he sido  
que no hay amor que me deban  
las canas de aquella cara  
a quien todo mi ser debo?  
Mejor hizo el Cid mancebo  
con una hazaña tan rara,  
venganza del bofetón  
que le dio a su padre el Conde,  
porque el noble así responde.

Hay alusiones a sus hijas en *Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro, o en *El mejor mozo de España* y *La venganza venturosa*, ambas de Lope. De la afrenta de Corpes se hace eco una jácara del maestro del género Quiñones de Benavente, *La que se cantó en la compañía de Olmedo*; también en *La mayor virtud de un rey*, *La venganza venturosa* y *Juan de Dios y Antón Martín*, las tres de Lope. En el tercer acto de esta última se lee:

LUIS	Si dice cómo se llama, sabrán nombre y calidad.
ELVIRA	Elvira.
LUIS	A fe de español,



que si vos os llamáis Sol,  
aunque en tanta escuridad,  
que sois las hijas del Cid.  
BEATRIZ ¿Y queréisnos azotar?  
ALONSO Mas servir y regalar  
como Condes de Madrid,  
que no los de Carrión.

De la proverbial cobardía de los de Carrión también hay huellas en la segunda jornada de *La varona castellana*, del propio Fénix:

VELA ¿No quieres tú que me espante  
de un león?  
MARÍA ¿Por qué razón,  
si no os dieron sangre, infante,  
los Condes de Carrión,  
para temor semejante?  
VELA Más sangre tengo del Cid  
que no de aquesos cobardes.

Mientras que la cobardía de Martín Peláez se evoca en los inicios de la comedia de Guillén de Castro *La fuerza de la costumbre*:

Padre, no me afrentes más,  
porque ya de suerte estoy  
que habré de empezar en ti  
a cobrar nueva opinión,  
[...]  
Seré otro Martín Peláez,  
que cobarde se corrió  
de que le quitó el escaño  
el famoso Campeador.

Las arcas de arena del engaño a los judíos son traídas a colación por Lope de Vega en *La noche toledana* y en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*. También Lope en *Querer la propia desdicha* recuerda el lance *post mortem* en el que el judío coge de la barba al de Vivar.

Pero aparte de estas evocaciones, en la mayoría de las ocasiones en que el Cid aparece mencionado en el teatro del Siglo de Oro es de forma escueta como referente proverbial del valor, el honor, la lealtad, etc.

Como sinónimo de guerrero valeroso lo utiliza Tirso de Molina en *La Santa Juana*. *Primera parte*, Ruiz de Alarcón en *La crueldad por el honor*, Calderón en *Con quien vengo, vengo*, Rojas Zorrilla en *Abre el ojo* o Moreto en *La cautela en la amistad*. «Ser un Cid» o un «segundo Cid» o un «nuevo Cid» son expresiones habituales para encomiar la valentía de los personajes a quienes se aplican. En *La estrella de Sevilla* se le llama a Sancho Aulaga el «Cid andaluz» o el «Cid cordobés». No siempre se utiliza en sentido recto: «Nuevo Cid» se le nombra ya en el propio reparto al Alférez fanfarrón al que dará muerte Catalina de Erauso, la protagonista de *La Monja alférez* de Pérez de Montalbán.

La lexicalización y función superlativadora que adquirió el antropónimo hacen posible su conjugación. En la segunda jornada de *Guárdate del agua mansa*, de Calderón, se dice: «Ya a los dos siguen / los filos de la Tizona, / conmigo van dos mil Cides».

Se le asocia con otros héroes de la milicia bíblica, mitológica o medieval: Sansón, David, Marte, Héctor, Bernardo del Carpio —con éste especialmente. Como en los demás casos, tales agrupaciones también suelen derivar hacia lo burlesco. Al comienzo de *Más pesa el rey que la sangre*, de Luis Vélez de Guevara, el gracioso habla así de su amo:

...Estas astas  
han de servir a mi dueño,  
que a estas horas en la talla  
es un Roldán paladín,  
un don Urgel de la Maga,  
un Hércules, un Sansón,  
un Galafre, una montaña,  
un Bernardo, un Cid, un Marte,  
un diablo en Cantillana.

Se le hermana con figuras que se consideran reales, pero también con otras decididamente literarias, como en la tercera jornada de *Al pasar el arroyo*, de Lope:

¿Es el Cid  
vuesa merced por ventura,  
Amadís o Esplandián,  
los que obligados están  
a emprender toda aventura?



En este sentido, recuérdese lo que dice Laurencio en el tercer acto de *Fuenteovejuna*: «Que adonde / asiste mi gran valor / no hay Cides ni Rodamontes».

Es sinónimo también de hidalguía: “hidalgo como el Cid” —se dice de un personaje en *El espejo del mundo* de Vélez de Guevara. Esta proverbial condición se toma por referencia en *La pobreza estimada* de Lope. Como prototipo de la nobleza virtuosa se le propone en *Trampa adelante* de Moreto.

Por fin, puede aparecer señalado como el español por antonomasia: así ocurre en *El caballero* de Moreto. O convertirse en uno de los timbres de gloria máximos de un español: «Que es un Cid todo español» —escribe Tirso en la primera jornada de *Siempre ayuda la verdad*.

De nuevo la bipolaridad barroca explica que su condición de referente de linaje óptimo sea motivo de juegos chistosos, que, por otra parte, han llegado hasta nuestros días, en que «descender de la pata del caballo del Cid» es expresión común que se aplica a quien presume de alcurnia injustificadamente. Los ascendientes de tal dicho asoman en las bromas de los graciosos teatrales áureos. En la segunda jornada de *La villana de Getafe*, de Lope, se dice: «pues, ¡vive Dios!, que diciendo / de un estornudo del Cid». Y en la primera de *Los amantes de Teruel*, de Tirso de Molina: «y pienso que fue el Cid mi bisagüelo. / Más parentesco tengo con Babieca».

Es evidente que una buena parte de las menciones cidianas tiene un carácter jocoso, subrayado las más de las veces porque se ponen en boca de los graciosos o de otros agentes cómicos, como pueden ser los galanes y las damas en las comedias de capa y espada. En ocasiones estas bromas no parecen pasar de la mera diversión. Como, por ejemplo, cuando en *Los amantes de Teruel*, de Pérez de Montalbán, se juega con la fonética de su nombre: «Dícenme que con los moros / fuiste un cisnote, digo un Cid...». Algo semejante se aprecia en el entremés de Quiñones de Benavente, *La puente segoviana, segunda parte*:

LINARES	Almonacid soy clarete.
LUISA	¿Mona y Cid por qué os llamastes?
JOSEPHA	Porque al Cid hará una mona si con él quiere burlarse.

Pero no es difícil encontrarle intención a la mayoría de estas gracias. La *comedia nueva* era producto de un mundo nuevo y urbano, dinámico social y mentalmente, por lo que no debe extrañar que con cierta frecuencia tienda a asociar al héroe medieval con ideas de nobleza, honor, etc. que considera rancias.

Hay un aspecto que puede ser clarificador en relación con esto. Son bastantes las veces que «Cid» consueña con «Madrid», palabra tan necesaria en

muchas comedias (piénsese que en ella se sitúa más de la mitad de las de capa y espada) y que no tiene rima fácil. Pero la explicación de esta concurrencia no debe hacerse sólo desde la métrica; más importante sería el interés en contraponer las ideas que representan ambos términos: Madrid es concebida como motor principal de unos cambios de costumbres que distancian los nuevos tiempos de la España tradicional de la que el Cid se considera emblema.

Esta pérdida de los usos antiguos asoma en el comienzo de *La francesilla* de Lope:

LISENO	[...] Y más ahora en Madrid puesto está en razón jugar, que no es tiempo de buscar los infanzones del Cid.
ALBERTO	Pues ¿no hay muchos virtuosos que traten de honra y papeles?

También *La celosa de si misma*, de Tirso de Molina, arranca con un comentario sobre las «novedades» madrileñas que contrastan con los tiempos pasados:

MELCHOR	Bello lugar es Madrid. ¿Qué agradable confusión?
VENTURA	No lo era menos León.
MELCHOR	¿Cuándo?
VENTURA	En los tiempos del Cid. Ya todo lo nuevo aplace, a toda España se lleva tras sí.

Con mayor contundencia se expresa en *La burgalesa de Lerma*, de Lope de Vega:

Tal es, Carlos, en Madrid sangre, gracias, discreción: de ningún efeto son, ni esto de venir del Cid.
--

En esta línea hay que entender lo que en *La noche toledana*, de Lope, se dice de unas damas que vienen a Toledo desde la capital: «Si son de Madrid, el Cid, / ¡vive Dios!, las tendrá miedo».



## LOPE Y EL CID

Algo más adelante será el momento de atender las implicaciones lopistas en las comedias de tema cidiano, ahora sólo se trata de dejar constancia de su supremacía sobre el resto de los dramaturgos grandes a la hora de acordarse del Cid en sus obras teatrales. Todos lo hacen, pero la frecuencia y riqueza varía de unos dramaturgos a otros. Los hay escasos, como Calderón de la Barca, y los que lo tienen en la punta de la pluma, como Lope de Vega. Es evidente que su romancero y sus crónicas están en él siempre prestos a ser traídos a colación de las situaciones más variadas. Un buen testimonio que añadir a los que hasta ahora ya han proporcionado estas páginas se encuentra en la segunda jornada de *El sembrar en buena tierra*, cuando el gracioso habla de los tratos cambiantes de una mujer desenvuelta si hay o no dinero y regalos de por medio:

Don Félix gastó su hacienda  
con una ninfa encantada,  
tan gallarda y tan honrada  
que no hay Vargas que la entienda.  
Lo que es tocarle una mano  
el más deudo, el más amigo:  
«Afuera, afuera, Rodrigo,  
el soberbio Castellano».  
Lo que es «dinero contado  
y estas telas recibid»:  
«Norabuena vengáis, Cid,  
Rodrigo, bien seáis llegado».

Las supuestas contestaciones de la fémica se valen de versos de romances. Los de la primera son los iniciales de uno de más difundidos del ciclo del Cid; los de la segunda no los he podido localizar en él. Podrían ser remedo de los que se dicen en el «Romance de como el rey don Pedro hizo matar al Maestre su hermano», incluido en la *Rosa española* de Timoneda y en otras recopilaciones: «Manténgate Dios, Maestre, / Maestre, bien seáis llegado». Pero también podrían pertenecer a un romance del Cid no controlado hasta la fecha. Lo que abundaría en la evidencia de que aquellos hombres del siglo XVII conocían poemas que no nos han llegado. No es la única vez que ocurre en Lope: al comienzo de la tercera jornada de *Servir con mala estrella* se

canta completo un romance del Cid que no he localizado en las colecciones, y que vienen bien a propósito de la acción de la obra, aunque ésta sea de raíz boccacciana:

De las fronteras de Cuenca  
venía el Cid Campeador  
con cinco alcaides vencidos  
y un rey de Alcalá en prisión.

## LOS CIDES DE LAS PIEZAS DRAMÁTICAS CIDIANAS

Son veintidós las obras teatrales escritas en los Siglos de Oro de las que se han conservado ejemplares en las bibliotecas del mundo. Se tiene noticia de alguna otra desaparecida. La cifra es importante, si se considera el alto porcentaje de pérdidas que afecta a un género que tiene en los tablados su destino fundamental; pero no único, porque los lectores de obras de ficción se habituaron pronto a leer teatro y los impresores supieron atender esta demanda secundaria de la recepción de los textos dramáticos. La contundencia de los números no deja muchas dudas sobre el amplio interés que la materia suscitó entre los españoles de esas décadas brillantes en literatura y arte.

Estas veintidós piezas localizadas se han atribuido con más o menos garantías de que la autoría sea cierta a buena parte de los nombres más celebrados del parnaso teatral español —y universal, en algún caso— tanto ayer como hoy. Siguiendo un orden acorde con la importancia de los dramaturgos y la cronología, debe mencionarse en primer lugar a Lope de Vega: suya es *Las almenas de Toro* y se le atribuye, con poco apoyo, *Las hazañas del Cid*. A Calderón de la Barca se le adjudicó *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, y no es mal candidato para su autoría. El nombre de Tirso de Molina se ha asociado sin demasiado fundamento a *El cobarde más valiente*. Guillén de Castro es el autor de la primera y segunda comedias de *Las mocedades del Cid*. Mira de Amescua, de *El caballero sin nombre*. A Luis Vélez de Guevara se le atribuye *El rey don Alfonso el de la mano horadada*. Rojas Zorrilla es el responsable de la última jornada de *Los tres blasones de España*. El nombre de Agustín Moreto figura al frente de algunas de las ediciones de la comedia burlesca de Jerónimo de Cáncer *Las mocedades del*



*Cid*. Otros escritores que en su época no pasaron desapercibidos son Juan de la Cueva, autor de la *Comedia de la muerte del rey don Sancho y Reto de Zamora por don Diego Ordóñez*. A Juan Bautista Diamante se le deben dos comedias: *El cerco de Zamora* y *El honrador de su padre*. Otras dos a Juan Matos Fragoso: *El amor hace valientes* y *No está en matar el vencer*. De Jerónimo de Cáncer es *Las moçedades del Cid, burlesca*, ya mencionada. A Enríquez Gómez se debe *El noble siempre es valiente*. A Francisco Bernardo de Quirós, *El marido de su hermana*. También hay escritores de los que prácticamente no sabemos nada más que la atribución de la comedia cidiana, tales son los casos de Francisco Polo (*El honrador de sus hijas*) y Simón Samatheo (*Mojiganga de Doña Jimena Gómez*). De otros, por fin, no nos han llegado ni los nombres al frente de sus obras: *Comedia segunda de los hechos del Cid*; *Los condes de Carrión, burlesca*; *Auto del Cid*.

Aunque el predomino abrumador en este catálogo corresponde a la comedia, también están representados los otros géneros significativos del espectáculo barroco, como el auto sacramental o las piezas cómicas breves. Dentro de las comedias, las hay serias (*Comedia de la muerte del rey don Sancho*, *Las moçedades del Cid*, etc.), salpimentadas de comicidad (*Las almenas de Toro*, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, etc.) o decididamente cómicas, como las burlescas (*El marido de su hermana*, *Los condes de Carrión*, etc.).

#### LAS VEINTIDÓS OBRAS CIDIANAS

1. La primera incursión constatada del Cid en el teatro del Siglo de Oro, previa a la conformación de la *comedia nueva*, es en *La muerte del Rey don Sancho y reto de Zamora* del sevillano Juan de la Cueva (1550-1609?), representada en Sevilla, según afirma el propio escritor al incluirla entre las catorce piezas que publicó en su *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva dirigidas a Momo* (Sevilla, Andrea Pescioni, 1583)<sup>3</sup>. Sus cuatro jornadas acogen desde el cerco y muerte de Sancho II a la decisión final sobre el vencedor del reto entre Arias Gonzalo y Diego Ordóñez. A propuesta del Cid, que en la obra figura como alférez del rey castellano, éste será proclamado triunfador, pero Zamora quedará libre y sin deshonor. Sus fuentes principales fueron las crónicas —la *Primera Crónica General* y sus refundiciones— y los romances aparecidos en distintas colecciones así como en pliegos sueltos: si a aquellas debe la trabazón y consistencia de la historia dramatizada, de estos proviene el lirismo de algunos momentos.

2. También en cuatro jornadas está segmentada la acción de la *Segunda parte de los hechos del Cid*. La comedia se ha conservado anónima en una única copia manuscrita depositada en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14643). Del título se deduce que hay una comedia anterior, que trataría de la niñez del Cid, ya

que ésta correspondería a su mocedad. También del final debe inferirse que el autor tenía previsto continuar. En su parlamento de cierre don Sancho muestra su voluntad de ir a Galicia y a Zamora para hacerse con los territorios que había dividido la herencia de Fernando I. La comedia, cuyo desarrollo se desgrana en una serie de lances no armonizados en una intriga coherente, como tampoco sucedía en la pieza de Juan de la Cueva, habría sido escrita por los mismos años que ésta: 1575-1580<sup>4</sup>.

3. Puede considerarse como un signo de la presencia importante de Rodrigo de Vivar en el teatro español el que una de las piezas que protagoniza esté incorporada en el primer libro que recoge especímenes de la *comedia nueva*. Se trata de un volumen singular para la otra historia de la recepción del teatro áureo: la que se efectúa a través de la lectura, cuya fronda de miles de impresos emitidos hasta entrado el siglo XIX se inicia con él. *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1603; Madrid, Pedro de Madrigal, 1603) es una recopilación enigmática que, a pesar de lo que deja entender el título, sólo contiene una pieza de inequívoca paternidad lopista; el resto, incluida la titulada *Las hazañas del Cid y su muerte con la toma de Valencia*, no le pertenecerían<sup>5</sup>. El tramo de historia que dramatiza es novedoso en relación con las anteriores piezas: le toca el turno ahora a los episodios relacionados con la conquista de Valencia y la muerte del Cid, con su posterior embalsamamiento para hacer creer a los moros que sigue vivo y combatiente. Las jornadas se han reducido a tres, de acuerdo con la fórmula de la *comedia nueva*, pero sigue presentando una acción en la que predomina la yuxtaposición de episodios y unos personajes escasamente perfilados.

4. También sobre la conquista de la ciudad levantina gravita la acción de *El cobarde más valiente*, comedia conservada en una copia antigua única donde figura como autor Tirso de Molina (1579-1648). Se trata de una edición suelta sin datos de imprenta, de la que hoy solo está localizado un ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Toronto<sup>6</sup>. No parece que sea obra del Mercedario<sup>7</sup>. Tampoco se sabe su fecha de escritura. Los episodios dramatizados parten una vez más de crónicas y romances. El de la cobardía de Martín Peláez es uno de los bien conocidos del ciclo. A él se refiere el título de la pieza. Su padre le ha enviado para que se haga un hombre de pro al lado de Rodrigo, pero su huida en el primer contacto con los moros es afeada por el Campeador. El joven reacciona y se convierte en uno de los mejores hombres de un Cid conquistador y justo. De la militancia de la obra en el *arte nuevo* dan testimonio la existencia de un gracioso y el recurso al disfraz varonil, que si se encuentra en otras manifestaciones ajenas a la fórmula, es alto el grado de explotación que en ésta alcanza.



5. Entre 1605 y 1615 debió de escribir Guillén de Castro (1569-1630) *Las mocedades del Cid. Comedia primera*, que constituye la obra de mayor relevancia del repertorio particular del Cid áureo, si se considera el número de copias antiguas existentes, o su repercusión interior y exterior. Prácticamente todas las dramatizaciones sobre el personaje posteriores la van a tomar en cuenta de una manera o de otra, para aprovecharse de sus elementos, para contestarla o contra-hacerla a lo divino o a lo burlesco. Su influjo exterior está determinado principalmente por el aprovechamiento que de ella se hace en *Le Cid* de Corneille. En consonancia con su relieve, los críticos actuales le han dedicado un buen número de ediciones y estudios<sup>8</sup>. La primera copia conservada es la de la edición incluida en la *Primera parte de las comedias de don Guillén de Castro* (Valencia, Felipe Mey, 1618)<sup>9</sup>. El dramaturgo logró poner en pie un personaje dramático que protagoniza una historia de desarrollo coherente, donde el tono épico convive con el lírico. El tratamiento de los materiales romancísticos, a los que la información de las crónicas da soldadura, es un factor nuclear de la dramatización<sup>10</sup>. Hasta trece son los romances que incorpora —y que el público podía identificar, con el efecto que ello provocaría—, sin que la acción se atomice como en las comedias de sus predecesores. En 1605 Juan de Escobar había publicado en Lisboa su *Historia del muy noble y valeroso caballero el Cid Ruy Díez de Vivar, en romances, en lenguaje antiguo*, recopilación de 96 poemas, que pasaron a ser 102 en las sucesivas reediciones (hasta casi una veintena son las que se han conservado del siglo XVII). Este libro, también conocido como *Historia y romancero del Cid*, marcó un hito en la trayectoria del personaje en la literatura y teatro áureos. Es patente su huella en las comedias cidianas de Guillén de Castro, hasta el punto de que marcan su fecha *post quem*. Por lo que se refiere a la primera, la armonización de la acción global y el énfasis lírico o narrativo que adquieren algunos momentos particulares debe contarse entre sus principales valores. Pero no sólo la obra funciona dramáticamente, también sirve a una intención: el personaje medieval ve limada su aridez y arrogancia para erigirse en modelo de «heroísmo aristocrático», operativo en esos momentos de replanteamiento de los conceptos de nobleza de linaje y nobleza de mérito. Asimismo, se ha apreciado en la construcción del protagonista una suerte de proceso divinizador que, tomando como referente al bíblico David, consigue proponerlo como líder de una religiosidad contrarreformista<sup>11</sup>.

6. Guillén de Castro es autor también de la comedia conocida como *Las hazañas del Cid*, aunque en la primera edición conservada, en el mismo volumen de 1618 que la comedia anterior, se la nombra *Las mocedades del Cid. Comedia segunda*. Debió de ser escrita a continuación de la otra. En ella se dramatiza la parte de historia correspondiente al cerco de Zamora<sup>12</sup>. Rodrigo se ve entre la obli-

gación que como vasallo tiene con su señor, el rey Sancho, y los problemas de conciencia que le crea el convencimiento de que sus pretensiones de arrebatarse Zamora a su hermana Urraca son injustas al ir contra el testamento de Fernando I. Se mantendrá al margen de los intentos de conquista, dispuesto a participar únicamente si la vida de su señor corriera peligro. De nuevo, romances y crónicas son puestos al servicio de la dramatización, cuyos resultados artísticos no son tan afortunados como los de la primera parte.

7. *Las almenas de Toro* es otro de los productos mejor acabados de la subida del Cid a los escenarios barrocos, aunque en este caso no parece que se le haya prestado la atención que creo que merece. Veía la luz en 1620, dentro de la *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, Juan de Cuesta-Miguel de Siles)<sup>13</sup>. Su escritura se habría producido hacia 1615, y todo parece indicar que tuvo en cuenta la segunda comedia de *Las mocedades del Cid* de Castro, a quien significativamente dedica la edición antedicha. El celo competitivo del Fénix habría motivado el sesgo drástico que toma la acción dramática, cuyo referente histórico serían también los intentos del rey Sancho de hacerse con Zamora y Toro. Lo más interesante de esta comedia es lo que no está en Cueva ni en Castro, ni en las otras fuentes, y que constituye la segunda acción. En ella Lope inventa una hermosa historia novelesca para doña Elvira, la otra hermana del monarca castellano, de la que apenas se ocupan las crónicas y los romances. Por lo que a estos se refiere, su figura asoma principalmente en el que comienza con el título de esta comedia, que es explotado a conciencia por su autor. Mientras el papel de Elvira se agranda, decrece el de los protagonistas habituales, y entre ellos el del Campeador, que además ve rebajadas también sus virtudes. Doña Elvira ha escapado del cerco de Toro y ha ido a parar al campo gallego, donde la ampara el tío del Cid y su hija Sancha, quienes la creen una campesina. Coincidirá allí con otro fugitivo de identidad oculta, que en realidad es Enrique de Borgoña, con quien al fin se unirá en matrimonio, tras morir Sancho y recobrar Toro.

8. *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* hay que situarla al lado de *Las almenas de Toro*, de la que es una reescritura cargada de intención, no menos de la que Lope debió de tener al rectificar la historia dramatizada por Guillén de Castro. Fue publicada en 1677 dentro de la «falsa» *Quinta parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, una recopilación fraudulenta y desautorizada, cuyas dos tiradas llevan pies de imprenta de Barcelona (Antonio Lacavallería) y Madrid (Francisco de Zafra). Su escritura debió de producirse hacia 1628-1629<sup>14</sup>. Esta comedia desatendida —y que nunca hasta ahora había formado parte de las listas de obras cidianas— ofrece una vuelta de tuerca al tratamiento novelesco y lírico de los personajes y episodios de la acción protagonizada por doña Elvira, dejando



las hazañas bélicas zamoranas como fondo del que únicamente se habla, y poco. Los análisis del léxico, de las imágenes, de las situaciones dramáticas, así como la consideración de algunos casos de reescritura llevados a cabo por Calderón de la Barca, apuntan que él es el principal candidato para la autoría. En todo caso, es una comedia muy interesante, que sólo pudo ser obra de un poeta dramático con talento y oficio. Su atención permite apreciar un proceso de desactivación épica en aras de la potenciación del enredo y del lirismo. Si Lope desvió a ratos su mirada de la materia heroica central hacia un episodio lateral y ajeno, el autor de *Cómo se comunican* enfoca únicamente en él su atención, seducido por las posibilidades de esa relación amorosa entre \*príncipes ocultos+. Los dos aspectos apuntados, reescritura y desvío tonal y semántico, considero que son característicos del desarrollo general que sigue el teatro español en los treinta años más gloriosos de su historia. Si la comedia fuera de Calderón, nos regalaría la excelente oportunidad de contemplar cómo se comunican las dos estrellas más rutilantes del firmamento dramático áureo, y que mejor pueden significar su evolución.

9. Otra de las piezas de autor notable en el panorama teatral barroco que no ha figurado hasta ahora en el repertorio cidiano es *El caballero sin nombre* de Antonio Mira de Amescua (1574?-1644). El único texto conservado es el incluido en la *Parte treinta y dos con doce comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Diego Dormer-Jusepe Ginobart, 1640)<sup>15</sup>. Tanto el análisis métrico de V. G. Williamsen como el estudio de sus editores modernos Aurora Biedma y Agustín de la Granja<sup>16</sup> apuntan la fecha de 1616 para su escritura. Su protagonista es Gonzalo, el caballero sin nombre, que pretende conseguirlo con soberbia y arrojo. Al final alcanzará la mano de la hermana de Rey y los apellidos Altamirano y Cabezas. Su referente real sería, al parecer, un caballero de tales apellidos, conseguidos como premio a sus hazañas en el sitio de Córdoba de 1236, en la época de Fernando III. Sin embargo, a Mira debió de parecerle más eficaz jugar con la remembranza mítica de los tiempos del Cid, y en ellos lo enmarcó. El héroe castellano no comparece entre las *dramatis personae*, aunque se habla de él. Sí que figuran Alfonso VI, Diego Ordóñez de Lara, Bellido Dolfos. Así, en la primera jornada, Gonzalo se propone como primer objetivo en su lucha por la fama acudir a Burgos para asistir a la Jura de Santa Gadea. Al comenzar el siguiente acto, Diego Ordóñez y el Rey hablan del destierro de Rodrigo de Vivar junto con los hombres que han querido seguirle.

10. *Los tres blasones de España*, en la que está implicado otro de los más celebrados dramaturgos áureos, tampoco ha figurado hasta ahora en las listas de piezas cidianas. Pero es inequívoca su adscripción, a pesar de su rareza en relación con las demás, consistente no sólo en que es la única escrita bajo la fór-

mula de la autoría colaborada, frecuente a partir de los años treinta del siglo XVII, sino, sobre todo, por su atención a un episodio diferente de los que protagoniza Rodrigo en las restantes obras localizadas. Fue publicada por primera vez en 1645 dentro de la *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla* (Madrid, Francisco Martínez)<sup>17</sup>. Los dramaturgos colaboradores son Antonio Coello (1611-1682) y Francisco de Rojas (1607-1648). Según nos dicen los versos finales, al primero le correspondería la jornada inicial y las dos restantes al toledano. Suya es, por tanto, la jornada final, el tercer blasón, que es el protagonizado por Rodrigo de Vivar y que, como los otros dos, se centran en las figuras de los santos mártires calagurritanos San Emeterio y San Celedonio. Si el primer acto dramatiza el asedio de la ciudad por Roma en el siglo I, y su liberación merced a la aparición de los santos a Pompeyo, el segundo ofrece el martirio de los santos en el siglo IV, el cual consigue ablandar al cónsul romano que de nuevo cercaba Calahorra. La tercera jornada contempla el momento en que la ciudad es asediada por los reyes de Navarra y Aragón. Los restos de los santos, que han permanecido durante siglos encerrados en una gruta, son rescatados por Rodrigo de Vivar, convertido en una suerte de Quijote en la cueva de Montesinos, donde le acompaña el remedo de Sancho Panza que es el criado Guardainfante, nombre de claras resonancias rojianas. La intervención de San Emeterio y San Celedonio al lado de los castellanos hece que estos alcancen la victoria sobre aragoneses y navarros.

11. Juan de Matos Fragoso (1608?-1689) es autor de dos comedias sobre el Cid. *No está en matar el vencer* fue publicada en 1668 en la *Parte treinta de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Domingo García Morrás-Domingo Palacio y Villegas)<sup>18</sup>. Trata los acontecimientos del cerco de Zamora, desde la decisión de Sancho II de conquistar la ciudad hasta el desafío que sucede a la muerte del Rey a manos de Bellido Dolfos. El título de la obra se menciona a propósito del resultado del duelo. Los hechos guerreros se combinan con la historia amorosa entre Diego Ordóñez y Beatriz, la sobrina del Cid, y otros lances más propios de comedia palatina que heroica.

12. *El amor hace valientes*, la segunda obra de Matos, fue publicada dentro de su *Primera parte de Comedias* (Madrid, Julián de Paredes-Domingo Palacio y Villegas, 1658)<sup>19</sup>. Su acción la protagoniza de nuevo Martín Peláez, quien ya lo hiciera en *El cobarde más valiente*, atribuida a Tirso. Sin embargo, como ya el título indica, la comedia ofrece una razón diferente sobre la superación de su cobardía. Si en aquella se producía por vergüenza –en sintonía, pues, con el romance que difundió el episodio—, en la de Matos lo que le hace reaccionar no es el amor propio sino el amor a Elvira, sobrina del Campeador, por la que disputan Álvar



Fáñez y él, dos personajes importantes del entorno de Rodrigo. El papel de este personaje, protagonista en bastantes de las comedia previas, es el de barba que sabe conducirse con prudencia y sabiduría.

13. No mucho después el mismo Martín Peláez habría de suscitar una nueva comedia, titulada *El noble siempre es valiente*, que firma Fernando de Zárate, nombre escogido para su segunda vida literaria por Antonio Enríquez Gómez (1660-1663), quien la escribió en 1660. Esa es la fecha que consta en el autógrafo que se custodia en la Biblioteca Nacional (Ms. 17229). La obra tuvo una discreta difusión en ediciones sueltas a lo largo del siglo XVIII, donde recibe el título de *Vida y muerte del Cid y noble Martín Peláez*. La acción principal de esta obra se desdibuja por la abundancia de episodios laterales más o menos extralegendarios y estrafalarios.

14-15. De Juan Bautista Diamante (1625-1687) se han conservado dos comedias de tema cidiano, enmarcadas en los dos núcleos principales de la biografía literaria del héroe, consagrados para el teatro áureo a partir de las comedias de Guillén de Castro: las mocedades (con la venganza de su padre y las relaciones con Jimena) y el cerco de Zamora.

La primera se titula *El honrador de su padre*, y se publicó en 1659 en el volumen de *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España, oncena parte* (Madrid, Gregorio Rodríguez-Juan de San Vicente)<sup>20</sup>. La segunda es *El cerco de Zamora*, y fue incluida en el libro de obras del escritor publicado en 1674, *Comedias de Fr. Don Juan Bautista Diamante. Segunda parte* (Madrid, Roque Rico de Miranda-Juan Martín Merinero)<sup>21</sup>.

Es común a ambas dramatizaciones, en las que las obras del dramaturgo valenciano han dejado una huella inequívoca —así como *Le Cid* de Corneille sobre la primera— la utilización de los hechos históricos que protagoniza Rodrigo como meros telones de fondo para desarrollar historias de amor. En la primera es el propio Cid el protagonista; en la segunda lo es Diego Ordóñez de Lara, enamorado de Leonor, hija de su rival Arias Gonzalo; mientras, el de Vivar se limita a negar su apoyo al rey Sancho y tomar el juramento a Alfonso.

16. Don Rodrigo se convierte en *El Honrador de sus hijas* en la comedia de este nombre escrita por Francisco Polo, autor del que nada más se sabe que la inclusión de su nombre en el encabezamiento de esta pieza. Es la única del siglo XVII que se centra en los episodios concernientes a doña Elvira y doña Sol, antecedendo a *Las hijas del Cid* de Eduardo Marquina. La única copia conocida es de 1661, fecha de la *Parte veinte y tres de comedias nuevas escritas por los mejores inge-*

*nios de España* (Madrid, Joseph Fernández de Buendía-Manuel Meléndez), donde está incorporada<sup>22</sup>. Se asiste en ella a la petición que los condes de Carrión hacen al rey Alfonso VI de que les conceda a las hijas del Cid en matrimonio, con la oscura intención de vengar en ellas una afrenta recibida de su padre en Zamora. Así se hace, contra el parecer del héroe. Tras la afrenta de Corpes, se producirá el desafío y la muerte de los Condes.

Aunque la tradición previa al arribo de la materia cidiana al teatro ya presentaba asomos religiosos y humorísticos junto con los aspectos heroicos predominantes, su explotación se acentuará a medida que el personaje acumule dramatizaciones en el desarrollo del género áureo. Lo religioso, con asomos milagrosos incluidos, al igual que lo cómico, formará parte de las comedias serias cidianas o surgirá —sobre todo por lo que hace al humor— en múltiples menciones no importa de qué trate la obra.

17. Los dramaturgos españoles debieron atender las necesidades teatrales en los diversos frentes: espectáculos de corral, fiestas cortesanas, fiestas sacramentales... Los autores de autos recurrieron a cualquier historia legendaria o real capaz de convertirse en referente alegórico con el que ofrecer al público una nueva recreación de la historia de la salvación con el punto culminante de la exaltación eucarística. Si las fábulas de Apolo, Orfeo, Pan, etc. soportaban este *contrafactum*, y sus protagonistas podían convertirse en personajes de esa historia sagrada, incluido Cristo... Si otro tanto podían conseguir personajes históricos pasados o presentes, como Jorge Castrioto o el Rey de Romanos, ¿por qué no el Cid? Y así ocurrió en el caso de una pieza conservada en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms. 15354). *El auto sacramental del Cid*, en el que éste es Cristo, es un buen testimonio de la amplitud y diversidad de la presencia del héroe en el Siglo de Oro.

Pero sin duda la desviación más frecuente en el tratamiento del Cid heroico, cortesano y cristiano fue hacia las burlas. Aunque, según se ha visto, las alusiones jocosas son frecuentes en las obras más variadas, esta propensión cuajó especialmente en piezas decididamente cómicas, como la comedia burlesca o la mojiganga. El que entren en este apartado cinco de las veintidós obras totales conservadas es una señal inequívoca de la importancia de esta tendencia.

18. Dos manuscritos de la Biblioteca Nacional nos transmiten una mojiganga, cuyo título y algunas partes del texto varían de uno a otro. El denominado *Mojiganga del Cid* (Ms. 14518) parece previo al de la *Mojiganga de Jimena Gómez*



(Ms. 15660). En éste figura como autor un tal Simón de Samatheo, del que nada se sabe. Consta como data «Valladolid, 1692» y el apunte de que debía representarse con el auto sacramental calderoniano de *La cura y la enfermedad*. La impresión es que el autor de este segundo texto, aunque mucho encomia su esfuerzo para escribir «un sainete nuevo [...] con que poderme mojiganguear», lo que hizo en realidad fue echar mano de una mojiganga anterior, de la que pudiera no ser su autor, sobre la que efectuó algunas correcciones y adiciones. Éstas consisten fundamentalmente en unos pocos versos al comienzo y algunos más al final, con los que habría querido acomodar la pieza que cierra el espectáculo al sentido sacramental del conjunto.

19. Ninguna de las cinco comedias burlescas localizadas puede datarse con precisión. *El hermano de su hermana* de Francisco Bernardo de Quirós (1594-1668) debe de ser una de las más antiguas. Fue publicada en 1656 en el volumen de *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós... y Aventuras de don Fruela* (Madrid, Melchor Sánchez-Gabriel de León)<sup>23</sup>. Se basa en la *Segunda parte de las mocedades del Cid* de Guillén de Castro<sup>24</sup>.

20. *El rey don Alfonso el de la mano horadada* fue publicada en la *Parte diez y ocho de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1662)<sup>25</sup>. Su autoría es incierta. En las copias existentes se atribuye a «un ingenio de esta corte». Con frecuencia se ha adscrito a Luis Vélez de Guevara (1579-1644), aunque también se ha apuntado el nombre de Mira de Amescua. Carlos Mata, su editor moderno, la ha publicado como anónima, sin entrar en el problema de autoría<sup>26</sup>. El mismo crítico opina que no tiene como objeto de parodia una obra sola, que en este caso sería *El hijo por engaño*, atribuida a Lope de Vega, sino que podrían identificarse más referentes en el *Romancero* y en el mismo género dramático: así, *La segunda comedia de las mocedades del Cid* o *El marido de su hermana* de Quirós, a la que considera anterior y origen de las estrechas relaciones que existen en algunos momentos. En definitiva, «*El rey don Alfonso* —señala Mata— parodia más bien un tema épico que una sola obra concreta». A pesar de la procedencia dispar, se trata de una obra bastante coherente y a la que no le falta gracia, lo que no es frecuente en un subgénero como el burlesco alejado de los gustos del lector moderno y de sus posibilidades de entender muchas de las referencias.

21. Jerónimo de Cáncer y Velasco (h. 1582-1655) es autor de la comedia burlesca de *Las mocedades del Cid*, publicada en la *Parte treinta y nueve*

*de comedias nuevas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Joseph Fernández de Buendía-Domingo de Palacio y Villegas, 1673)<sup>27</sup>. Hay otra edición dentro de la *Tercera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cavaña* (Madrid, Antonio de Zafra-Juan Fernández, 1681). Tal atribución no tiene fundamento. En el encabezamiento del impreso de 1673 consta la circunstancia de que fue exhibida ante los reyes un martes de Carnaval. En efecto, es éste el marco adecuado para la ejecución de estas obras tan afines a los objetivos carnalescos: contrastar el idealismo con el materialismo, rebajar lo alto... En definitiva, volver el mundo al revés. Es una escritura con tensión permanente al disparate: «comedias de disparates» es una de sus etiquetas alternativas. Lo normal es que se construyan mediante la deformación paródica de una comedia seria concreta, de la que conservan el título. En este caso el modelo o la «víctima» del *contrafactum* ha sido la comedia primera de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro. Todo es rebajado sistemáticamente hasta conseguir un producto que pretende hacer reír. De resultas de estas operaciones, el héroe castellano se ha transmutado en un valentón chulesco, que puede llegar a pedir dinero por vengar a su padre.

22. La comedia burlesca titulada *Los condes de Carrión* ha llegado hasta hoy en una copia manuscrita única que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 16967)<sup>28</sup>. Es de autor desconocido, sin que los editores modernos encuentren suficiente base en los paralelismos que establece con la pieza burlesca de Cáncer para atribuírsela. Tampoco se reconoce la comedia seria de la que ha podido partir, según es convención del subgénero; la más cercana en materia de las conservadas es la obra de Francisco Polo. No obstante, la difusión popular de determinados episodios, como pueden ser los relacionados con sus hijas, a través del romancero, de los dichos y de recreaciones varias, podría permitir que la obra funcionase sin necesidad de un referente concreto. Si se vuelven al revés los sucesos, aún se acenúa más esta manipulación con los personajes y muy especialmente con el del protagonista, un Cid viejo, gruñón y celoso.

Hay noticias de más títulos cidianos de los aquí considerados. Algunos corresponden a piezas perdidas, como la danza representada por la compañía de Diego Granados en el Corpus madrileño de 1579 titulada *La batalla de don Sancho de León contra sus hermanos*<sup>29</sup>; o el entremés y baile titulado *Las hijas del Cid* que se nombra en un documento sevillano de 1636<sup>30</sup>. Otros, como *La conquista de Valencia por el Cid*<sup>31</sup> o *El reto de Zamora*<sup>32</sup>, podrían ser denominaciones alternativas de obras ya conocidas.



## LAS COMEDIAS CIDIANAS Y EL DESARROLLO DEL TEATRO BARROCO

El repertorio teatral del Cid demuestra ser a la postre una buena piedra de toque para apreciar el comportamiento de aspectos sustanciales del teatro áureo: diferenciación y desarrollo de géneros y subgéneros, evolución de los temas y motivos, intencionalidad artística e ideológica de las reescrituras, aprovechamiento de fuentes, etc.

La dramaturgia española transformó los personajes, temas y motivos cidianos por elevación y por rebajamiento. Si, por un lado, fue objeto de los mecanismos alegóricos del auto sacramental que lo aprovecharon para transmitir los principios de la fe católica con especial énfasis en la exaltación del misterio eucarístico; por otro, Rodrigo de Vivar se convirtió en personaje de predilección de las comedias de burlas, de chistes, de disparates, a las que las cortes de Felipe IV y Carlos II fueron tan aficionadas.

Con agudeza, Aurora Egido aprovecha las palabras de Urraca en el arranque de uno de los romances más conocidos —«Afuera, afuera, Rodrigo»— como expresión del cansancio que los hombres del XVII sentirían ante una figura tan reiterada<sup>33</sup>. Señales de esta despedida, o despido, serían los disparates de las comedias burlescas y las mojigangas, las pullas de los graciosos en las comedias serias y cómicas, las letrillas, las coplas, etc.

Pero en el corpus superviviente hay otros síntomas más sutiles —y acaso más reveladores— del desahucio por lo que al campo de la literatura se refiere. A fin y a cuentas, las burlas son la otra cara de la literatura barroca y a menudo cooperan con la seriedad de lo que parodian. La válvula jocosa relaja las tensiones de lo serio y, a la postre, lo hace viable y lo fortalece. La ración de mundo al revés que por Carnaval consumían los poderosos en sus entornos cortesanos incluía este tipo de tergiversaciones de lo elevado. Más eficaz forma de desentendimiento es el giro que en algunas de las obras efectúa el foco con voluntad dejar en la penumbra lo que había sido el punto de atención central en las historias en las que había participado el de Vivar para fijarse en los márgenes, donde afloran lances apócrifos tratados con humor y enredo chocantes con el tono épico y serio que la materia cidiana había merecido en las otras dramatizaciones, con excepción de las burlescas.

Pienso que éste es el original planteamiento de Lope en *Las almenas de Toro*. El Cid, don Sancho, Bellido Dolfos... quedan conteniendo en Zamora, mientras Lope se aposta en un paraje gallego para dar cuenta de los amores y los enredos de otros personajes, ya sean históricos, pero manipulados (doña Elvira, Enrique de Borgoña, don Vela), o inventados (doña Sol).

El autor de *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* entendió el juego y decidió prolongar aún más el desplazamiento del foco hacia las afueras de la historia tradicional y acentuar el contraste con la gravedad del tratamiento original

hasta conseguir casi una comedia cómica palatina. El Cid en esta obra ya no es aquí ni siquiera ese personaje de escaso papel y prestigio de la comedia de Lope, que Menéndez Pelayo acusó: de su figura ausente sobre el tablado tan solo nos llega el eco de alguna mención rápida.

De ese cambio de punto de atención y de tono también hay otras muestras en las obras del ciclo. Es evidente en las compuestas por Matos Fragoso y Diamante. En ellas el Cid heroico también queda desenfocado en un segundo plano, mientras el objetivo se centra en lances amorosos más propios de las comedias de enredo que de las heroicas.

A la postre, la materia cidiana ha servido para experimentar teatralmente y ha mostrado con su evolución los aspectos polifónicos que conforman la época barroca, su propensión a la variedad y a la variación. Y, de paso, se ha ofrecido como palestra ideal para la competición entre dramaturgos dispuestos a mostrar su capacidad de superar al contrario.

Aunque variados en enfoques y tonos, los restos de aquella cidemania muestran su sostenimiento a lo largo de toda la trayectoria del teatro del XVII. Sus secuelas continuaron hasta el siglo XIX, con la representación y reimpresión de algunas de las piezas ya en su estado originario ya refundidas<sup>34</sup>. Por otra parte, la conexión *Mocedades – Le Cid* hizo que el personaje franqueara las fronteras. Algunas de las piezas barrocas todavía siguen con posibilidades de atraer a públicos más allá de los historiadores, críticos literarios, lingüistas, que se afanan en analizar y explicar el pasado. Obras como *Las almenas de Toro* y, sobre todo, *Las mocedades del Cid* se siguen editando y llevando a los escenarios. Otras quizá merecerían mejor suerte, pero los problemas de control bibliográfico y de disponibilidad de copias rigurosas las han escamoteado a los lectores curiosos y a los hombres de teatro.

Porque la vida aletargada durante siglos en los versos de aquellos textos es aún capaz de despertar y de renovar su energía. Y no es hablar por hablar. Entre las sorpresas deparadas por las indagaciones sobre el Cid teatral áureo que han dado lugar a estas páginas, cuenta especialmente la noticia de que el tercer acto de *Los tres blasones de España*, de Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla —una de las comedias que no habían contado en su corpus hasta la fecha, pese al indiscutible protagonismo que el Campeador tiene en esa jornada— ha supuesto la base de un espectáculo nocturno titulado *La gruta mágica*, que, con el patrocinio del Ayuntamiento y la intervención de más de doscientas personas, se ha representado en la plaza de la Catedral de Calahorra en los meses de agosto de 2003 y 2004.



- <sup>1</sup> A. Hämel, «Der Cid im Spanischen Drama des XVI und XVII Jahrhunderts», *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXV (1910), pp. 1-169. M. Teresa Julio Jiménez, «La mitologización del Cid en el teatro español», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, vol. IV, pp. 134-44. Deben destacarse los trabajos de Aurora Egido: «Mito, géneros y estilo: el Cid barroco», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), pp. 499-527; «Estudio preliminar: Postrimerías del Cid», en Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*. Edición de Stefano Arata. Estudio preliminar de Aurora Egido, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, n° 59), 1996, pp. VII-XXVII.
- <sup>2</sup> Op. cit. [1996], p. XI.
- <sup>3</sup> Es edición rarísima de la que se conserva un único ejemplar en la Biblioteca Nacional de Viena (395562-B CP. ID. 63). Véase A. Hämel, «Sobre la primera edición de las obras dramáticas de Juan de la Cueva», *Revista de Filología Española*, X (1923), pp. 182-183. Hay una segunda edición con algunos añadidos y correcciones sin apenas relevancia: Sevilla, Juan de León, 1588. De la ediciones modernas debe destacarse por su cuidado textual y sus estudio la de Juan Matas Caballero, junto con la de *El infamador*: León, Universidad, 1997.
- <sup>4</sup> Ésta es la opinión de Stefano Arata, op. cit., p. XLIV.
- <sup>5</sup> Hay edición moderna en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, vol. XI, Madrid, 1929, pp. 37-65. En la introducción de J. García Soriano, su editor, deja abierta la posibilidad de que se trate de una obra del joven Lope, escrita en Valencia hacia 1588, si bien se advierte de las señales de rechazo del propio escritor (pp. IX-XI). S. G. Morley y C. Bruerton concluyen su análisis apuntando que «no hay nada en la estructura de la versificación que vaya contra el que esta comedia sea de Lope de 1597-1603» (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Versión española de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968, pp. 476-77).
- <sup>6</sup> En la Biblioteca Nacional de Madrid hay una copia manuscrita del siglo XIX hecha por Agustín Durán a partir del ejemplar de una suelta del XVII que perteneció a Justo de Sancha (Ms 15979). Éste ha servido de base para la edición de E. Cotarelo en *Comedias de Tirso de Molina*, vol. II, Madrid, Bailly-Baillière e Hijos, 1907 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles), pp. 416-437.
- <sup>7</sup> E. Cotarelo, su editor, no se pronuncia en ningún sentido al respecto (op. cit., p. XIII). Una edición de la comedia fue presentada en la Universidad de Vanderbilt como tesis doctoral por Beverly Purbes, que rechaza la autoría de Tirso (en V. G. Williamsen y W. Poesse, *An Annotated, Analytical Bibliography of Tirso de Molina Studies, 1627-1977*, Columbia & London, University of Missouri Press, 1979, n° 969).
- <sup>8</sup> Ver ed. cit. en la nota 1.
- <sup>9</sup> Hay ejemplares en la Biblioteca Nacional: R/14698, R/9522 (1), R/18042.
- <sup>10</sup> Un buen análisis de la trayectoria previa de la leyenda y del manejo de las fuentes puede verse en S. Arata, ed. cit., pp. XXXV-LI.
- <sup>11</sup> Es la teoría de Russee P. Sebold, «Un David español, o *Galán divino*, el Cid contrarreformista de Guillén de Castro», en *Homenaje a John M. Hill (in memoriam)*, Valencia, Indiana University, 1968, pp. 217-242.
- <sup>12</sup> Ver Alberto Montaner, *Política, historia y drama en el cerco de Zamora. La comedia segunda de las Mocedades del Cid de Guillén de Castro*, Zaragoza, Universidad, 1989.
- <sup>13</sup> Ver T. E. Case, *A critical and annotated edition of Lope de Vega=s Las almenas de Toro*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971; y S. Gilman, *\*Las almenas de Toro: Poesía e Historia+*, en S. Gilman, *Del Arcipreste de Hita a Pedro Salinas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, pp. 289-300.
- <sup>14</sup> Ver Germán Vega, «Imitar, emular, renovar en la comedia nueva: *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*, reescritura "calderoniana" de *Las almenas de Toro*», *Anuario de Lope de Vega*, 11[en prensa]. El mismo autor se encarga de la edición crítica de la comedia, que aparecerá en breve.
- <sup>15</sup> Hay ejemplar de este volumen en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid: XIX-2012.
- <sup>16</sup> A. Mira de Amescua, *Teatro completo*, vol. II. Edición coordinada por A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 1999, pp.19-126.
- <sup>17</sup> Hay ejemplares de este volumen en la Biblioteca Nacional de Madrid: Ti-64 y U-9900.
- <sup>18</sup> Los ejemplares de la Biblioteca Nacional llevan las firmas R/22683, R/22725, T-i./16(XXX) y T-i./119(XXX).
- <sup>19</sup> Hay ejemplares en la Biblioteca Nacional: R/30812 y T/9812
- <sup>20</sup> Los ejemplares de la Biblioteca Nacional de Madrid tienen las firmas T-i./119(XI), T-i./16(XI) y R/22664. Fue publicada por Ramón de Mesonero Romanos en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. Madrid, Rivadeneyra (BAE 49), 1859, t. II, pp. 43-58.
- <sup>21</sup> Hay ejemplares en la Biblioteca Nacional: R/11374, R/30832, T/2591, T/9819, T/10794 y T/15039-5.



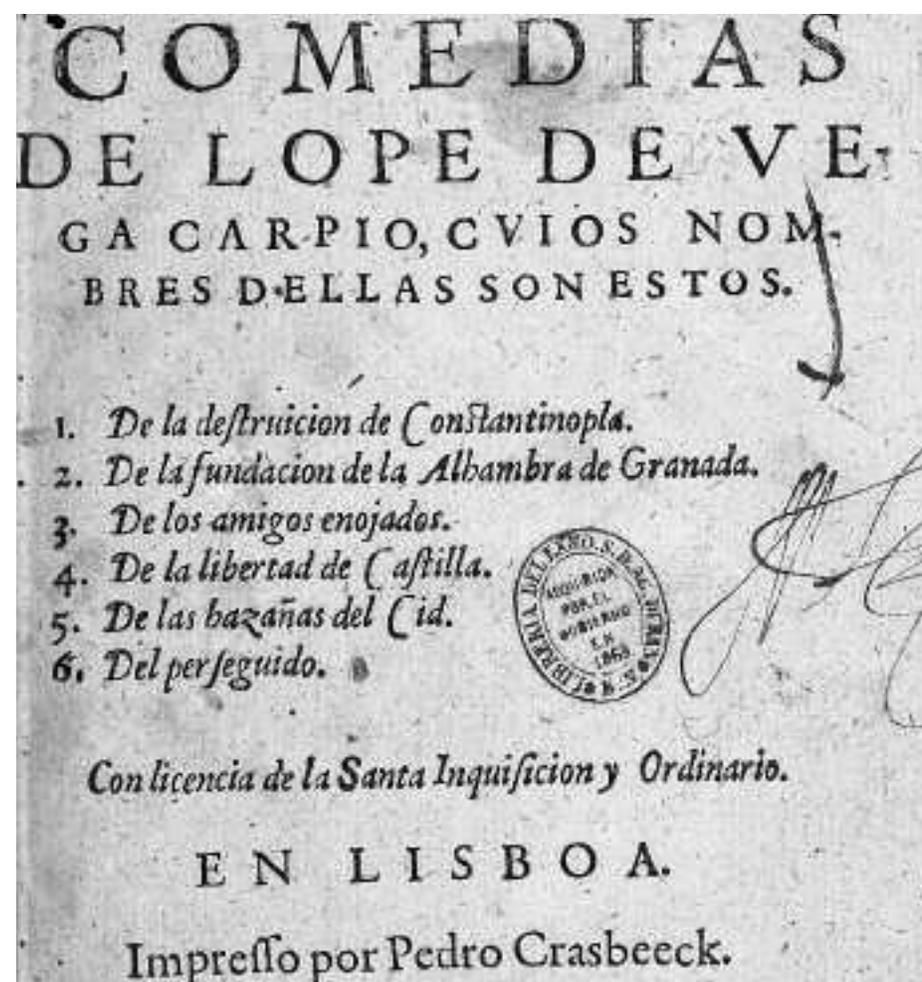
El Cid en el teatro del Siglo de Oro español



- 22 Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid: R/22676.
- 23 Los ejemplares de la Biblioteca Nacional tienen las signaturas 2/41547 y R/5357.
- 24 Hay edición moderna: *Dos comedias burlescas del Siglo de Oro: El comendador de Ocaña*, anónima, *El hermano de su hermana*, de Francisco Bernardo de Quirós, Ed. de I. Arellano y C. Mata, Kassel, Reichenberger, 2000.
- 25 Hay ejemplares en la Biblioteca Nacional: R/22671, T-i./16(XVIII), T-i./119(XVIII). También se han localizado distintas sueltas sin datos de imprenta o con pies de Madrid, Teresa de Guzmán, y Sevilla, Imprenta de la Universidad.
- 26 *El rey don Alfonso el de la mano horadada*. Ed. de Carlos Mata Induráin, Pamplona-Frankfurt am Main-Madrid, Universidad de Pamplona-Vervuert-Iberoamericana, 1998.
- 27 Ejemplares de la Biblioteca Nacional de Madrid: R/22692, T-i./16(XXXIX) y T-i./119(XXXIX). Hay edición moderna: *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. T. IV. Ed. de Alberto Rodríguez, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2003, pp. 29 y 123.
- 28 Hay edición moderna: *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. T. V. Ed. del Griso, dirigida por I. Arellano, Pamplona-Frankfurt am Main-Madrid, Universidad de Pamplona-Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 21y ss.
- 20 Citada por Mercedes Agulló y Cobo, «Documentos sobre el teatro español del Siglo de Oro», *SegismundoX*, 19-20 (1974), p. 76.
- 30 Véase José Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898. Ed. facsimil de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994, p. 313.
- 31 Héctor Urzáiz, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, vol. II, p. 627) recoge las diferentes menciones que se hacen a este título.
- 32 *Ibidem*, vol. I, p. 117.
- 33 A. Egido, op. cit. [1996], p. XX.
- 34 Con los títulos de *Las mocedades del Cid* y *las bodas de Jimena* hay una refundición de la primera comedia de Guillén de Castro, conservada en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms 18077). La producción original de textos cidianos es escasa en el siglo XVIII. Existe una tragedia en tres actos anónima, titulada *Don Rodrigo de Vivar*. En el único manuscrito localizado (Biblioteca

Nacional: Ms. 15496), dice que fue copiada en Valladolid en 1784. De autores identificados hay otras dos obras: la de Manuel Fermín de Laviano, *La afrenta del Cid vengada*, conservada en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms. 15880), y la de José de Concha, *La diadema en tres hermanos el mayor el más tirano y la hermana más amante: primera parte del Cid*. Se publicó en una suelta con colofón de la librería barcelonesa de Gibert y Tutó, de la que hay ejemplar en la Biblioteca Nacional: T/55346-4. De 1803, hay una edición de la traducción de *El Cid* de Pierre Corneille, llevada a cabo por Tomás García Suelto, que fue representada ese mismo año en el teatro de los Caños del Peral. Hay ejemplar en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander (33.337).

- 35 Desde 2001 hasta la fecha se vienen representando diferentes espectáculos a partir de cada una de las jornadas de *Los tres blasones de España*: el de la primera con el título de *El sitio de Calahorra* y el de la segunda con el de *El martirio de los santos*. Ver más información en el apartado «Tres blasones» <http://www.ayto-calahorra.es>



EL NOBLE  
SIEMPRE ES VALIEN  
COMEDIA

*famora*

DEDICADA  
AL S. D. ALONSO D  
CARCAMO S DE AG  
LAREJO. CABALLERO  
DEL ORDEN DE  
CALATRABA

*Por el afecto de  
D. fernando de Navate*

