

EDICIÓN DE UNA COMEDIA BURLESCA DEL SIGLO XVII: *LAS MOCEDADES DEL CID*, DE JERÓNIMO DE CÁNCER

Por *Seminario de Estudios Teatrales (SET)*
Universidad Complutense
(Director: Javier Huerta Calvo)

[En esta edición han colaborado los alumnos del Curso de Doctorado «Teatro carnavalesco del siglo XVII: La comedia burlesca»: Antonia Alfonso, Raúl Álvarez, Esther Andreeva, Paloma Andrés, Valentín Azcune, Javier Bermúdez, Sonia Berrocal, María Esther Borrego, Sook-Young Cho, Gema Cienfuegos, M.^a Antonia Domínguez, Isabel Guillén, Elena Martínez, Leonor Montilla, Aránzazu Padín, Valentín Pérez y Fares Abd el Waly]

1. JERÓNIMO DE CÁNCER Y LA COMEDIA BURLESCA

Entre los magníficos segundones de nuestro teatro clásico ocupa un puesto relevante Jerónimo de Cáncer y Velasco (c. 1582-1655). Su ingenio, fundamentalmente aplicado a lo satírico y lo burlesco, floreció en la época dorada de la burla, la que ocupa más o menos el reinado de Felipe IV. En 1651 publicó un tomo de *Obras varias*, que incluye la mayor parte de su producción poética, desplegada en jácaras, romances, quintillas de ciego, villancicos y una fábula en octavas. Fue en el género dramático donde alcanzó mayor fama, gracias a las comedias de santos como *La adúltera penitente*, *El mejor representante*, *San Ginés*, *Chico Baturi*; comedias de intriga, como *Dineros son calidad*, *Hacer remedio el dolor*, *La verdad en el engaño* o *La razón hace dichosos*. Sus piezas teatrales breves, publicadas en las numerosas colecciones de la segunda mitad del siglo, son de lo mejor del género; señalemos entre sus entremeses *Candil y garabato*, *El francés*, *El gigante*, *Juan Rana mujer*, *La visita de cárcel* y *Los putos*, así como varias jácaras. Pero su especialidad fueron las comedias burlescas, de las que se han conservado tres: *Los siete infantes de Lara*, escrita en colaboración con Juan Vélez de Guevara, *La muerte de Valdovinos* y la que editamos aquí, *Las mocedades del Cid*. Las tres son representativas de ese género tan singular que fue la comedia de disparates, afortunadamente cada vez mejor conocida gracias a los estudios de Luciano García Lorenzo, Frédéric Serralta y Celsa-Carmen García Valdés, entre otros.

Dentro de un estudio más amplio del género, nos proponemos editar las tres piezas de Cáncer, y empezamos con esta de *Las mocedades del Cid*, cuyo primer impreso conservado data de 1673. En él se dice que la pieza fue representada ante

los reyes un martes de carnestolendas, pero sin indicar el año. Es de suponer que su estreno se produjera hacia los años cuarenta o cincuenta, en que, como hemos dicho, el género cobró gran auge, y es posible que posteriormente fuera representada en otras ocasiones.

La representación de las comedias de disparates, formando parte del conjunto de las fiestas burlescas, tenía lugar los días de carnaval y, secundariamente, también el día 24 de junio, fiesta de San Juan. Quiere ello decir que el componente básico de las obras, que es la parodia, refleja sustancialmente las imágenes de inversión y hasta de subversión propias del carnaval. Sólo teniendo en cuenta ese contexto es explicable el degradado universo cómico del género: la sarta de disparates expresivos y conceptuales, que parece un anticipo del teatro del absurdo, la serie de irreverencias hacia las instituciones (empezando por la realeza), los abundantes equívocos eróticos, los chistes soeces... De ese modo, la mascarada escénica se manifiesta como un trasunto de la palaciega, y, en ese sentido, la comedia burlesca, junto a formas como el entremés —a partir del cual se origina—, representa un gozoso y lúdico paréntesis en el repertorio dramático del siglo XVII.

2. DEL CID SERIO AL CID RISIBLE

La figura del infanzón castellano llamado Mio Cid por sus propios enemigos, y conquistador de Valencia a pesar de haber sido desterrado por su rey, está presente en nuestra literatura ininterrumpidamente desde la contemporaneidad del propio personaje histórico, con elogios como el *Carmen Campidoctoris* (probablemente de fines del siglo XI) o la *Historia Roderici* (de principios del siglo XII), hasta nuestros días, con obras como *Anillos para una dama* (1973), de Antonio Gala, o la película *El Cid* (1961), de Anthony Mann.

La fortuna literaria de Rodrigo se debe principalmente al *Poema de Mio Cid*, compuesto un siglo después de los hechos que canta, y que ya le hace entrar en la leyenda al introducirse la imaginación del poeta para elevar al castellano al reino de los grandes héroes épicos. En la misma línea, los romances desarrollan aún más la imaginación y recrean etapas no conocidas de la vida del Cid o novelan los episodios que habían llegado por el *Cantar* o por las crónicas, introduciendo episodios sobrenaturales que dan al castellano el carácter de predestinado divino que precisa el héroe mítico. La ficción y lo fabuloso crecen en estas obras que, en buena medida, recogen también la creación de la juventud del héroe. El episodio aparece en la pérdida *Gesta de las mocedades de Rodrigo* y en el sí conservado *Cantar de Rodrigo* (compuesto entre 1350 y 1370), donde encontraremos ya la historia del enfrentamiento entre Diego Laínez y el conde Gómez de Gormaz, padre de Jimena, y la posterior muerte del conde a manos del joven Rodrigo, que llevará a Jimena a pedir al rey que le otorgue a Rodrigo como marido en compensación por su orfandad. Tal leyenda tendrá fortuna y reaparecerá en las posteriores recreaciones literarias del tema. A su vez, estos episodios de una juventud llena de premoniciones de su futuro heroico, y que incorporan ya los conflictos e impulsos que motivarán su devenir de adulto, entrarán también en las crónicas, como la *de Castilla* o la *Particular del Cid* (1512). A su vez, las crónicas serán fuente de inspiración para poetas cultos, y así tenemos *los Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (1551), de Lorenzo Sepúlveda. J. de Escobar recogerá el ciclo romancístico del Cid

en su *Historia y romancero del Cid* (1605), aunque son pocos los romances viejos que incorpora y que no dudó en retocar para dar en su obra una auténtica biografía del héroe castellano. Los propios romances serán a su vez inspiración para importantes obras de teatro como *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, de J. de la Cueva, que se representaría en 1579; o *Las Almenas de Toro*, de Lope; *El cobarde más valiente*, de Tirso, y las obras de J. B. Diamante, *El honrador de su padre* (1659) y *El cerco de Zamora*, y *No está en matar el vencer* (1668), de J. Matos Fragoso, y, por supuesto, *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro.

Pero tal presencia literaria de una figura heroica como era Rodrigo de Vivar no podía dejar de atraer también las burlas, y muy pronto el Cid es objeto de risa. No es extraño, pues el propio *Poema de Mio Cid* destaca la humanidad de su personaje, incluso desde el accidental *incipit* «De los sos oios tan fuertemiente llorando», y asimismo deja sitio a las burlas, aunque no contra el héroe, pero sí realizadas por él, como la que tiene lugar contra los judíos «Rachel e Vidas», que no podía dejar de hacer sonreír a los oyentes del *Poema*; o contra enemigos del Cid, como los condes de Carrión cuya cobardía también registra el *Poema* produciendo momentos irrisorios. El romancero será el que más se recree en estas burlas e introduzca a menudo momentos chuscos que pueden producir la comicidad. Y así, pasando el tiempo, el tema del Cid comienza a resultar anacrónico a hombres del Siglo de Oro acostumbrados ya a un mundo sin héroes. Cervantes por ejemplo «demostrará la peligrosidad de esa vuelta al pasado que suponen los mitos, poniendo a su héroe a la prueba de la realidad y del tiempo y demostrando las incongruencias del heroísmo en una época en la que ya no podía ser tenido como principio de vida» (Egido 1979:515). Comienza a surgir la duda ante la historia de Rodrigo o al menos empieza a sentirse como algo lejano, tal como nos muestra el refrán recogido por Correas, «lo que trujo el Cid en las alforjas», usado para referirse a algo antiguo. Las alusiones burlescas a la figura del Cid menudean en diversas obras de esta época, especialmente en la novela picaresca, donde el Cid puede servir para establecer comparaciones burlescas; así en *El Lazarillo de Manzanares* (1620), de Cortés de Tolosa, unas prostitutas reciben un castigo que recuerda a la afrenta de Corpes, como el propio Lázaro nos muestra al recitar los versos «Digades aleves condes / ¿que fallastes en mis hijas?». También en la poesía es objeto de burlas, especialmente de la mano de Quevedo, que le dedica alguno de sus romances, donde la figura de Rodrigo es claramente denigrada como en el que comienza «Mediodía era por filo», donde encontramos versos como «El Cid sosiega la panza», o «roncando como una vaca». Y es que, como nos recuerda Gracián, «mal año para la tizona del Cid y para la encantada de Roldán, respeto de una maza preñada de doblones», y quizá por eso el Rodrigo de las *Mocedades del Cid* de Cáncer regatea con su padre el precio por vengar su afrenta.

En el propio teatro tiene la figura del Cid una importante presencia como objeto de burlas. Así la *Mojiganga del Cid*, cuyo arranque nos muestra ya el tono con que se va a tratar a Rodrigo: «Vaya de baile, vaya de chanza». Y también encontramos presencia de la leyenda cidiana en la comedia burlesca, desde la anónima *Los condes de Carrión*, a *Las Mocedades del Cid* de Cáncer, que nos ocupa, pasando por *El hermano de su hermana*, de F. Bernardo de Quirós, que se puede considerar parodia de la *Segunda comedia de las mocedades del Cid*, de Castro, ya que recrea burlescamente el cerco de Zamora.

Como vemos, el Cid es protagonista de innumerables obras entre las que destaca, al margen del *Poema* y del romancero, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (1569-1631), publicada en la *Primera Parte* de sus comedias (1618), que son en realidad dos comedias, conocidas como *Comedia primera* y *Comedia segunda*, aunque esta última es llamada también, sin demasiado sentido, *Las hazañas del Cid*. Castro recoge la leyenda del Cid, con las secuencias básicas que ya estaban reunidas de forma ordenada en la *Historia* de Escobar: la afrenta del conde, con la consiguiente venganza, la queja de Jimena, la victoria de Rodrigo frente a los cuatro reyes, el encuentro con el gafo, el desafío de Calahorra, la repartición de los reinos, etc. Castro, sin embargo, aporta diversas novedades a la historia del castellano, entre ellas el motivo de la afrenta entre el padre de Rodrigo y el conde, que aparece de forma difusa en la leyenda, y que Castro consigue articular de tal forma que se convierte a la vez en un motivo político, estableciendo entre los dos contendientes dos formas diferentes de entender no sólo la nobleza, sino el servicio a la monarquía. También se organiza en torno al conflicto de obediencia-desobediencia paterno-filial, que tan importante es en la obra, estableciendo así un paralelo positivo-negativo entre la actitud de Rodrigo, capaz de sacrificar el amor por el honor y la obediencia al padre, y la actitud de Sancho, incapaz de renunciar a lo que cree que le pertenece a pesar de ser el deseo, no sólo de su padre, sino de su rey. También es importante como novedad la configuración de Jimena como mujer fuerte capaz de luchar por su honra hasta los mayores extremos y a la vez dama de comedia, acosada por su conflicto de amor.

Motivado quizá por el mayor conocimiento que el público tendría de la historia del Cid que de la de otras obras parodiadas en comedias burlescas, Cáncer no establece una parodia estricta, casi escena por escena, de la obra sería, como hace por ejemplo Suárez de Deza con *Los amantes de Teruel* de Montalbán, sino que su parodia estriba sobre todo en dos aspectos básicos cuales son el contraste entre idealismo y materialismo, esto es, el rebajamiento carnavalesco de lo alto por lo bajo; y también la burla de todo tipo de convenciones literarias.

Pero también, claro está, la obra de Castro está presente en su burla y algunos de sus elementos y circunstancias son parodiados, si bien, mucho menos que en otras obras burlescas. Por ejemplo, al inicio de la obra de Castro se destaca un escenario con tres objetos que para García Lorenzo constituyen importantes elementos paraverbales por su importante función con respecto a la caracterización del personaje, y también como orientadores del desarrollo de la acción (García Lorenzo 1976: 104). En la obra burlesca encontramos igualmente al inicio la presencia importante de ciertos objetos, pero si aquéllos -altar, espada y espuela- representaban el honor y el valor, así como el espíritu cristiano, éstos —espejo, pañuelo y guantes—, no representan sino la superficialidad exterior, la vanidad de una mujer, Jimena, que es sin duda el centro de la obra de Cáncer. Todos quieren casarse con ella, desde Sancho su primo, hasta su propio padre —y, por supuesto, Rodrigo—, y se olvida todo conflicto entre los padres de ambos enamorados, para que el enfrentamiento surja precisamente de esta relación.

Todo lo que en la obra sería es idealismo, honor y espiritualidad se convierte en la obra burlesca en materialismo y superficialidad. Jimena, por ejemplo, accede a que su padre la mate «un poco» por no perder su herencia, y también su primo Sancho, muerto su tío, siente no alcanzar por ello nada. Y para colmo, el propio Rodrigo regatea con su padre lo que ha de recibir por matar al conde Lozano; asi-

mismo el precio de tal venganza piensa gastarlo en vestidos para Jimena. Es constante el contraste entre el idealismo y el materialismo a veces más soez. Jimena se queja de sus cuitas y de pronto siente hambre, y si recuerda el sueño apacible en brazos de su padre, no olvida que estaba «roncando con tierna voz». Dentro de ese mismo contraste, tiene cabida la presencia de un rey denigrado y del banquete grotesco, que no podía faltar en una obra carnavalesca, aunque en esta comida real falta precisamente el alimento carnavalesco por excelencia, el cerdo, pues toda la comida es vegetal, dieta propia de falsos conversos. Por si hubiera dudas del rebajamiento que sufre la figura del rey, éste ha pasado de llamarse Fernando I a nada menos que Cosme Pérez, el famosísimo Juan Rana, el más grotesco actor de todo el siglo XVII (véase Huerta Calvo, 1997).

De la obra parodiada conserva la de Cáncer el conflicto de la muerte del conde a manos de Rodrigo, aunque el origen del enfrentamiento no está en un problema de honor ante el rey entre Diego Laínez y el conde Lozano, sino que la bofetada surge al calor de una discusión por los amores de Jimena y Rodrigo. Asimismo la duda fundamental en la obra sería entre amor y honor es aquí remplazada no sólo por el vil materialismo del regateo económico, sino también por una burla de la casuística del honor, pues Rodrigo decide que ha de matar al conde Lozano cuando se entera de que la bofetada ha sido dada con la mano zurda. Respecto a la embajada del moro capturado por el Cid, encontramos en la burlesca la embajada de un moro para pedir —nuevo absurdo— la cabeza de quien no se conoce. En relación con la escena del duelo a la que sucede otra en que Urraca ampara a Rodrigo, vemos que en la obra de Cáncer tenemos la caza burlesca del rey, por lo que se produce un paralelismo entre la matanza de animales y la de hombres, ya que el rey se enfada de que otros cacen donde él no lo consigue, con lo que se produce la animalización del Conde Lozano, otro recurso carnavalesco y bufonesco habitual. Y si en la seria Urraca ampara a Rodrigo, en la burlesca es el propio rey quien le da la razón. La fiel Elvira de la obra seria se convierte en la cómica Flora, capaz, eso sí, de poder leer la mano enguantada de Jimena. El príncipe Sancho de la seria desaparece, pero deja su nombre al egoísta y perro faldero de su tío, el conde Lozano. Asimismo, los cuatro reyes capturados por el Cid se convierten en cinco, con lo que se estropea la baraja, en la obra burlesca.

Pocos son los fragmentos concretos de la obra de Castro que aparecen parodiados, quizá porque el recuerdo del público de elementos de esta obra no fuera muy grande, frente al mayor recuerdo de la historia en sí o de los romances. De hecho, la parodia más clara que aparece en la obra de Cáncer es de uno de los más importantes romances que Castro inserta en su obra. Sin embargo, algunos elementos de la obra de Cáncer recuerdan a la de Castro; así la coincidencia en esos tres objetos iniciales que ya hemos comentado, y que en la seria sirven para encumbrar el heroísmo y espíritu cristiano de Rodrigo, y en la burlesca para destacar la vanidad y superficialidad de Jimena. También podemos considerar burlesca la reiteración en la obra de Cáncer de estructuras bimembres que parecen burlarse de la tendencia al paralelismo en la obra de Castro, donde encontramos versos como «PERANS. Essa opinión es cruel / CONDE. Esta opinión es honrada» (vs. 660 ss), o «XIMENA. ¡Rey, a tus pies he llegado! / DIEGO L. Rey, a tus pies he venido» (vs. 892). En la burlesca se amplifica esta tendencia: «Cond. ¿Vivir quieres? Jim. Vivir quiero / Cond. Esa es desesperación. / Jim. Esto es honor. / Cond. Es infamia. Jim. Es crueldad. / Cond. Es sin razón» (II, 153).

En la obra seria el Conde rechaza batirse con Rodrigo por joven y le dice: «Vete, vete, si no quíés / que como en cierta ocasión / di a tu padre un bofetón / te dé a ti mil puntapiés» (vs. 810-814), mientras que en la burlesca, la amenaza de los puntapiés se convierte en una ambigua y sospechosa «cosita»: «...a vuestro hijo / yo le daré otra cosita» (II, 234). Rodrigo, en la seria, recuerda al conde que su padre y él llevan una misma sangre honrada: «...¿que es sangre suya y mía / la que yo tengo en el ojo?» (vs. 768), expresión ésta que implica tener valor y de la que ya hizo burla Quevedo refiriéndose a ojo muy distinto, como burla hace también del valor de la sangre Cáncer, pues Rodrigo la siente querer salir por vengar a su padre: «¡cómo se ven, que están llenas / mis venas de vuestra sangre! / Y si aquesta primavera / me ha de sangrar, si Dios quiera, / algo la línea paterna» (II, 272). Y nuevamente la sangre será motivo de burla, pues en la seria el Conde recuerda al Rey su papel fundamental en el reino, pues su mano «...fue apoyo de tu corona / caudillo de tus soldados / defendiendo tus fronteras / y vengando tus agravios» (vs. 238-242), y en la burlesca dice: «¿...y he sacado gran señor / más sangre con esta mano / que otros?» (I, 307-309). A lo que el rey responde: «Ya yo sé, Lozano, / que sois bravo sangrador» (I, 309-310), con lo que le equipara a un vulgar barbero.

El romance en el que Jimena pide justicia al rey, «Cada día que amanece veo quien mató a mi padre» (vs. 1973 y ss.) es el fragmento más claramente parodiado, y especialmente apreciamos paralelismo en ciertos fragmentos: «Mátame mis palomicas / criadas y por criar / la sangre que sale de ellas / me ha salpicado el brial» (vs. 1985-8), dice Jimena en la obra de Castro para terminar pidiendo: «¡Justicia, buen rey, justicia!» (vs. 1997). En la burlesca Jimena tiene un parlamento similar en que relata al rey lo sucedido y le pide justicia: «Justicia os pido, buen Rey, / justicia os vengo a pedir / contra aquél que por mal nombre / los moros le llaman Cid» (III, 187), «Desde entonces traigo luto, / y si como una perdiz / arrojé siempre las patas / por su color carmesí» (III, 204). Igualmente termina pidiendo justicia, pero con mayor familiaridad: «Ea, gran Rey, a vengarme» (III, 216). Y por último, si en la obra seria se anuncia que la boda la oficiará el obispo de Plasencia, en la burlesca Jimena acepta el matrimonio con las palabras: «Digo, que el Cura de Astorga / venga a casarnos aquí» (III, 340).

3. LA RETÓRICA DEL DISPARATE

En los géneros burlescos la retórica del discurso se plantea directamente en función del clásico *delectare*. Fuera de consideraciones acerca del mayor o menor alcance de la intención crítica en el tratamiento jocoso de los temas heroicos, lo que está claro es que la finalidad primordial de las comedias burlescas era mover a risa —deleitar «divirtiendo»—, lo que se conseguía alterando el tono y el estilo de la comedia convencional. Esta «alteración» recae sobre todo en el cambio de registro lingüístico, en la inadecuación de los personajes protagonistas de las obras —supuestamente cultos, nobles, heroicos, incluso algunos de sangre real—, al inverosímil uso de un lenguaje plagado de chistes, equívocos, diálogos jocosos, etc.

Sabemos que las comedias burlescas también se denominaron «de chistes» o «de disparates», y ambas expresiones aluden directamente al peso de la deformación lingüística —tanto conceptual como puramente verbal—, que es constante; podemos apreciar desde la simple inversión del texto parodiado hasta la destrucción o

anulación del mismo; desde el mero envilecimiento semántico hasta la incongruencia, todo ello en función de la eficacia de la reducción paródica.

A) RECURSOS BASADOS EN LOS ARTIFICIOS VERBALES

a) *Juegos de palabras, dilogías, equívocos, manipulaciones de lo literal...*

Los juegos de palabras constituyen un continuado recurso. Seguramente en las comedias burlescas aumentaban la comicidad producida por el puro equívoco, los contenidos grotescos de los mismos y el hecho de que se pusieran en boca, no ya de los consabidos graciosos, sino de personajes heroicos, nobles y reyes. Por ejemplo, el Conde, padre de Jimena, la sorprende escribiendo una carta al joven Rodrigo: «*Conde*: ¡Infame, suelta el papel! / *Jimena*: ¿Pues tan mal le represento?» (I, vv. 83-84). Este juego de palabras apoyado en la dilogía hace que Cáncer juegue con el doble sentido de «papel». Como hace notar García Lorenzo (1977), «por una parte, la carta escrita por Jimena; por otra, el rol que la actriz está representando; se funden, pues, realidad y ficción y por un momento, la actriz que hace el papel de Jimena se sale de la ficción dramática para responder, produciendo hilaridad, no como tal personaje dramático, sino como la actriz que en realidad es y que podría temer, si en verdad todo eso no estuviera en el texto, la pérdida de su puesto como protagonista femenino».

La polisemia de determinados vocablos es aprovechada para que las expresiones ofrezcan un doble sentido, que incluso algunos de los propios personajes de la comedia no llegan a entender, lo que también produciría efectos cómicos en los espectadores; es el caso del diálogo del moro llegado de lejos con el Rey bobo: «*Rey*: ¿Y por el mar hace seco? / *Moro*: En esos mares de Flandes / hay, para mayor quebranto, / muchos lodos. *Rey*: No me espanto, / que han sido las lluvias grandes» (I, vv. 358-362). Como hace ver García Lorenzo (1977), la palabra «lodos» hace referencia a la situación penosa en Europa en aquellos momentos. El monarca no se da por aludido y continúa el diálogo siguiendo el sentido literal de la palabra, respondiendo que no le extraña que haya lodos, al haber sido las lluvias grandes. El público conectaría con la doble alusión y se reiría al oír la ridícula respuesta del monarca.

b) *Acumulación de expresiones populares, refranes, etc.*

La parodia se verifica en gran parte por la profusión de expresiones populares, refranes y frases hechas puestos en los labios de personajes nobles, que en la comedia nueva se expresarían como su nivel exige, es decir, en un tono culto y elegante. Incluso en los momentos, si así se pudieran calificar, más «trágicos» de la obra se rompe esa «tensión» con una sola palabra o refrán, que conducen la situación a la inevitable risa. Es el caso de la bofetada que acaba de recibir Lafñez del Conde; aquel se lo está contando a su hijo Rodrigo y termina así el relato: «sin decir bueno ni malo, / *pardiez*, que me la pegó» (II, vv. 252-253). Asimismo encontramos otras expresiones y refranes populares como: «*Burla, burlando* (I, v. 40)», «*un pan como unas nueces*» (I, 302)... También es notorio el recurso a frases colo-

quiales. Para entrar a la puerta de Valencia increpan: «¿Quién está acá?» (III, v. 21). Y el Cid responde: «No deben de estar en casa» (III, v. 22). Y en el verso siguiente «¡Ah del muro!», en lugar del conocido y popular «¡Ah de la casa!». Cerrando el relato burlesco del moro instruyendo al conquistador sobre el uso de cada llave: una para el Castillo, otra cierra la ciudad, y hay una que «Es de una alhacena / para meter *baratijas*» (III, vv. 74-75).

c) *Invectivas, insultos y apodos*

Como apunta Arellano (1995), en este tipo de comedias abundan los vocablos procedentes del «lenguaje de la plaza pública», correspondiente a la cultura carnavalesca (Bajtín, 1974), que tiene muy intensa representación en las injurias e insultos, con valores de degradación y burla más o menos agresiva. En la escena II de la primera jornada, cuando el Conde descubre a su hija enamorada de Rodrigo, lanza contra ella un número considerable de invectivas e insultos que se acumulan en pocos versos, sucediéndose a modo de aluvión de injurias: «infame» (v. 83), «vil infame» (v. 89), «mujer errada» (v. 94), «hija aleve» (v. 97), «traidora» (v. 110), «infame mujer» (v. 115), etc. En otras ocasiones, «hija vil y flaca» (II, v. 89). El rey llama a Rodrigo y a su padre «Pícaros» (II, v. 423), y el Rey estúpido es llamado irónicamente «Invicto Rey» (II, v. 406). A los moros se les llama despectivamente «Morillos» (III, v. 28), «moros villanos» (III, v. 96). Y «animal» llama Jimena a Flora (I, v. 30), en medio de una conversación amable, en la que aquélla ha ofrecido a su doncella uno de sus vestidos. Encontramos también metafóricos apodos burlescos: el Conde encomienda a Sancho que cuide de la honra de su hija Jimena, ya que ésta se va a quedar a solas con el Cid. Contesta Sancho: «Seré un *Argos* vigilante» (I, v. 195), lo que no es proporcionado al crédulo y necio Sancho ni al tono burlesco de la obra. En los vv. 439-440 de la Primera Jornada se alude al Rey en forma semejante; después de haber emitido el monarca una sarta de juicios disparatados, Diego Laínez dice de él: «No pudiera decir más / un *Séneca* comentado».

d) *Elección de palabras forzadas (o invención de las mismas) por las necesidades de la rima*

A veces, las necesidades de la rima y su carácter lúdico fuerzan la elección o disposición de las palabras: I, vv. 295-298; II, vv. 4-8. Se acude a adverbios ridículos por sus sufijos diminutivos; cuando van a luchar y el Rey dice que nadie se mueva, Sancho les recomienda: «Pues apartaos, y reñid / *quedito*, porque no os sienta» (II, vv. 387-388). Hablando del enemigo Moro en la batalla se dice que aquel «un poco se detuvo *adredemente*» (III, v. 275). Y es cómica la deformación de palabras y expresiones con efectos cómicos en los dos versos finales de la octava en la que se relata el final de la batalla: «y al fin vencimos de tuto en tito, / perdonad, si hay con qué, *acabosito*» (III, vv. 318-319).

e) *Búsqueda del ritmo; juegos con voces sonoras, onomatopeyas, aliteraciones...*

Los alardes de versificación, muy relacionados con la poesía de disparates, a veces se relacionaban con la noción de sonoridad, de ritmo, de valor puramente

auditivo de la palabra. A veces esas voces sonoras tienen un sentido impreciso o inexistente. Por ejemplo en II, v. 41: «Rodrigo es, que atrochimoche». Son también auditivas las repeticiones en «eco», cuando sale el Rey (I, vv. 283-285). También producen aliteraciones algunas sonoras rimas internas; Laínez comienza su discurso en petición de honra en tono serio, para terminar con una ripiosa combinación de palabras: «De aquesta afrenta infinita / dar parte a mi hijo elijo» (II, vv. 233-234). Y también, en medio de la que pretende ser valerosa caza real, dice uno de sus acompañantes al Rey «de caza no hay traza» (II, v. 390).

f) *Parodia de lenguajes y motivos tópicos de la comedia convencional*

En la parodia de los diferentes discursos propios de la comedia nueva se halla una de las claves fundamentales de la comicidad de las comedias burlescas. Los artificios del lenguaje amoroso, las apóstrofes, exclamaciones, y demás recursos retóricos empleados habitualmente para los monólogos en defensa de la honra, para los duelos o para las relaciones de batallas, eran bien conocidos por los espectadores. Ese público encuentra en las comedias de chanzas esos mismos recursos lingüísticos, pero deformados por los conceptos disparatados que contienen, o por las alusiones escatológicas, eróticas, o alimentarias. Se procede a una ridiculización de los temas manteniendo las formas, para que el espectador reconozca el modelo serio y se ría comprobando el proceso de degradación que ha sufrido esa escena de amor o ese diálogo defendiendo el honor. En primer lugar observamos una inversión de papeles en la primera escena: Los criados tutean a Jimena, y ella alterna el tuteo con las fórmulas de trato habituales (I, vv. 11-12; I, vv. 37-41). En un momento dado este rebajamiento llega hasta el punto de que Jimena pide a Flora, en una parodia de las formas de cortesía, «licencia» para actuar (I, vv. 49-52). También le pide permiso para llorar y le pregunta la «cantidad» del llanto (II, vv. 11-12).

Los tópicos de la «doncella agraviada», el «padre deshonorado», el «hijo valeroso» están ya muy gastados, y, como dice García Lorenzo (1977), «desmitificado está el honor, otra de las grandes preocupaciones de nuestros dramaturgos del XVII». Imitando paródicamente panegíricos de honor y honra, que en las obras «serias» pretenden deslumbrar al interlocutor, aquí, por el contexto y los personajes ridículos, aunque se utilicen recursos retóricos similares a los de las comedias «serias» (anáforas, paralelismos, etc.) sólo consiguen reforzar ese efecto burlesco, y más por el modo como terminan estos discursos (I, vv. 299-310). Las acciones reales se anuncian con gran boato, pero aquí no se trata de hechos heroicos, sino de hechos relativos a su alimentación. Las figuras e imágenes en torno a la comida se repiten en la obra: el monarca va a comer «un gran rato / con el mayor aparato / que tuvo ningún monarca» (III, vv. 121-123). Comerá «con pompa y autoridad» (III, v. 125). Y ante la comida del rey, encontramos exclamaciones admirativas propias de otras situaciones y cualidades regias bien diversas de ésta: «¡No se vio tal Majestad!, / ¡Pasmado de vella estoy! / ¡Su opulencia es peregrina! / ¡Soberbio es su proceder!» (III, vv. 126-129)». Incluso en los momentos trágicos de la muerte, como es el caso de Jimena, envenenada por su padre, se desmitifica ese lenguaje grandilocuente mediante grotescas rupturas finales (II, vv. 141-148). También el autor parodia palabras propias de la poesía grave: alude a la «parca» —muerte en la lengua poéti-

ca— (III, v. 120), para hablar de la muerte de los animales en esa caza de burlas que hemos presenciado antes. Se utilizan palabras del léxico cortesano: «Y yo le hubiera ya dado, / gran señor con un *chapín*» (III, vv. 212-213), que en este caso rima con uno de los tipos ridículos en el teatro áureo: «a no mirar que una dama / no ha de ser *espadachín* (III, vv. 214-215). El estilo que pretende imitar es el de las relaciones heroicas, pero, al igual que ocurre con los diálogos de amor o de defensa del honor, el autor introduce versos ridículos incluso en los momentos de mayor clímax, proporcionando así el contrapunto burlesco que desfigura todo asomo de heroicidad (III, vv. 284-287; III, vv. 320-323).

B) EL DISPARATE CONCEPTUAL, CLAVE EN LA PARODIA DRAMÁTICA

La identificación de «comedia burlesca» con «comedia de disparates» nos lleva a afirmar que la parodia que pretendían este tipo de obras dramáticas se conseguía primordialmente por medio del «disparate», que, como explica Blanca Perinián (1979), partiendo de su definición mínima del mismo —«violación de toda norma lógico-asociativa»— va tratando todas las manifestaciones del mismo: desde el disparate elemental y la perogrullada hasta otras formas más complejas pero cuya base cómica se sustenta asimismo en esa ruptura de la lógica. *Las mocedades del Cid* se ve plagada de todo tipo de transgresiones semánticas, lógicas, etc. Hemos agrupado esta falta de coherencia en varias formas de «disparates», según el recurso al que se acude para mover a la risa. De todas formas, como bien apunta Perinián (1979), «el desorden —o mejor dicho, la riqueza— de la irracionalidad no debe llegar a descoyuntar el mecanismo del lenguaje. El disparate español nunca llega a ser palabras en libertad». De aquí el dominio del lenguaje por parte de Cáncer, el uso acertado de una retórica que busca el humor, pero que nunca abandona una mínima coherencia interna, que además está asegurada por el conocimiento de los lectores o espectadores de la historia que se desarrolla.

a) *Disparates elementales, perogrulladas*

Algunas veces se trata de conceptos que no admiten gradación, por ejemplo el concepto de morir (II, vv. 63-64). Asimismo, en la caza encuentran, agazapada en un monte, «ternera en adobo» (II, v. 400), o el Rey quiere «agua cocida» (III, vv. 146-148). A todo esto siguen un sinfín de disparates, como los ocurridos cuando Jimena pide a Flora que le lea las rayas de la mano, y lo hace con la mano enguantada (II, vv. 31-33) o le ofrece, a continuación, el vestido que está en el espejo (I, vv. 27-32) o cuando Jimena escribe a Rodrigo un billete amoroso, aun siendo analfabeta (I, vv. 52-58). En la acotación siguiente se indica «*Pónese a escribir Jimena*» lo que es del todo imposible si no sabe hacerlo. El disparate esta vez implica imposibilidad absoluta de que la acción se cumpla, esto sería lo lógico; no ocurre así en la comedia burlesca, en la que lo disparatado es de ordinaria administración. Además aquí vemos la parodia del motivo del billete amoroso (I, vv. 74-76). Después de dirigir a su padre una relación de recuerdos de su infancia a su lado, de todo lo que la trató desde chiquita, el Conde contesta: «Nada desto sabía yo» (II, v. 140).

Ilógico es también el sitio de Valencia. Para empezar, no saben ni si es Valencia: «Ésta, señor, es Valencia (III, v. 1)» (...) «Valencia es, señor, sin duda (III, v. 7)» (...) «¿Estás bien en que es Valencia? (III, v. 8)», el Cid contesta: «Yo pienso que es más abajo, / y que la vista me engaña, / porque ella es una ciudad / con un portal a la entrada / y ha de tener por más señas / un hombre junto a la plaza». Y la respuesta: «I: ¿Y dónde, señor, has visto / estas señas? Cid: En el mapa» (III, vv. 10-15).

b) *Disparates basados en la hipérbole*

En la línea del disparate vemos hipérbolos ilógicas: hablando de los caballos que el moro trae como regalo (I, vv. 379-385), así como cuando el Cid en el II, v. 243: «Aquí estoy *de Polo a Polo*», expresión que alude a distancias inmensas. Este disparate hiperbólico tendría más comicidad al situarse el actor en el marco reducido del escenario.

c) *Anacronismos y atopismos*

En algunos casos la incoherencia temporal es manifiesta; aludiendo a tiempos remotos (II, vv. 47-48). El anacronismo de nombrar a Madrid, lógico para los espectadores o lectores de la época de Cáncer y de la actual, pero inexistente en la época en la que se desarrollan los hechos de la comedia (siglo XI) induce a hilaridad; el Cid les dice a los moros conquistados: «¡Ea, marchad a Madrid!» (III, v. 87). A veces de intento se producen incongruencias en el hilo de la comedia: acaban de llegar a Valencia y exclama el Cid: «Entregádmela, morillos, / pues os la tengo sitiada / hará dos años y más» (III, vv. 28-30). También vemos atopismos; se dice que el moro viene de Argel y habla al rey de «los mares de Flandes», por donde ha llegado (I, v. 359).

d) *Disparates cuyos términos son ilógicos o contradictorios*

Observamos metáforas ilógicas por lo contradictorias: el Cid pide dinero a su padre por vengarle la honra —¡insólito!— y le dice que ese dinero lo quiere «para sacarle a Jimena / luego que mate a su padre / ropa y basquiña de tela. / *Laínez* ¿Y qué jubon? *Rodrigo* Negro oscuro. / *Laínez* ¡Saldrá que estará de perlas!» (II, vv. 295-299). La basquiña es una «saya negra» y el jubón es «negro oscuro», por tanto, ningún colorido más opuesto que el blanco al que se alude con «de perlas». Otros adjetivos funcionan como epítetos burlescos y aquí son paradójicos, en la línea de la burla; el Conde quiere matar a su hija con un veneno ciertamente singular: II, vv. 85-88: «Lleva un lindo rejalgar, / lleva arsénico escogido, / lleva diamante molido, / solimán y agua de azahar».

e) *Expresiones y diálogos chistosos por lo absurdo e imposible de sus contenidos*

Estos disparates se encuadran en el viejo concepto del *mundo al revés*, que se aviene a la perfección con el momento de la representación, el martes de Carnestolendas. Veamos algunas muestras de estos absurdos. En el párrafo en pro-

sa, después del I, v. 88, vemos una incongruencia cómica en el billete amoroso que Jimena envía a Rodrigo, en el que le da cuenta del «ahogo en que estoy», y a continuación le dice: «Mi padre me casa, y habiendo hecho diligencias, he sabido que es con un hombre; holgaréme que sea con otra persona, por lo que lo has de sentir». Abundan los diálogos amorosos disparatados, sin ninguna lógica. Parodiando los tópicos de las prendas que se dejan los amantes, después de que el conde se corta con la daga, su hija le venda la herida y el padre le pregunta si esa cinta es «favor». Un diálogo que con personajes no grotescos hubiera resultado amoroso aquí por tratarse de padre e hija, resulta paródico; en un momento determinado, el padre exclama: «¿Puede una hija doncella / hablar más claro a su padre? / ¡Lo que se holgara su madre / de verme casar con ella!» (II, vv. 189-192). Para recuperar la honra, Rodrigo da una disparatada solución a su padre: «*Lainéz* Yo estoy sin honra. *Rodrigo* Pues, padre, / para esto son los Conventos» (II, vv. 246-247). Los diálogos absurdos y sin sentido son frecuentes; Jimena no sabe ni siquiera que es doncella, lo que no deja de tener un trasfondo malicioso (I, vv. 121-136).

No pretendemos agotar con ejemplos todas las posibilidades de recursos cómicos que el autor ha sabido manejar con soltura y maestría jugando con las palabras y con los conceptos. Hemos comprobado cómo los abundantes recursos verbales contribuyen de forma esencial a la reducción paródica que Cáncer realiza del mito del Cid. El inteligente y agudo dominio de una retórica al servicio de complacer y deleitar mediante la comicidad ha hecho posible esta elaborada y excelente comedia burlesca.

4. LA PUESTA EN ESCENA DE *LAS MOCEDADES DEL CID*, DE JERÓNIMO DE CÁNCER

Tal y como reza la primera página de la edición de 1673, *Las mocedades del Cid*, comedia «famosa» de Jerónimo de Cáncer, había sido representada ante los reyes un martes de Carnaval. Aunque no hay noticias concretas sobre el año de la representación, es muy probable que ésta se llevara a cabo en la década de 1630 (de estos años, los documentos destacan los Carnavales de 1637 y 1638 como especialmente festejados y repletos de espectáculos; por otro lado, bien conocida es la especial afición que el rey Felipe IV demostraba por el teatro).

En cuanto a las representaciones posteriores, el 30 de diciembre de 1691, encontramos la de una comedia titulada *El Cid*, puesta en escena por Agustín Manuel en el Cuarto de la Reina (Varey: 1982). Son varios los autores que se relacionan con este título u otros similares: Liñán de Rianza, Alfonso Hurtado de Velarde y el mismo Lope de Vega. Sin embargo, Shergold y Varey se inclinan por que la obra referida sea *Las mocedades del Cid* o *Las hazañas del Cid*, de Guillén de Castro, y que, a propósito de esta fecha, la burlesca de Cáncer fuera asimismo representada en las Navidades de 1691. No existe ningún dato explícito sobre el lugar de la representación, pero si tuvo lugar ante Felipe IV, es probable que hubiera sido en alguno de los espacios habilitados para festejos en el Retiro, ya en el Coliseo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía sobre la comedia burlesca y Jerónimo de Cáncer:

- ARELLANO, Ignacio: «La comedia burlesca y los géneros breves». Cap. IX de la *Historia del Teatro Español del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1995).
- ARELLANO, Ignacio *et alii* (eds.): Anónima, *La ventura sin buscarla* (Pamplona: Eunsa, 1994).
- ARTIGAS, Miguel: «Comedia nueva en chanza. *El Comendador de Ocaña*», *BBMP* VII, (1926), pp. 59-83.
- Carlos II = El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, eds. J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (Amsterdam/Atlanta, 1989), 3 vols.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador: *La parodia dramática en la literatura española* (Salamanca: Universidad, 1979).
- FALIU-LACOURT, Christiane: «Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro», en *Carlos II* (1989), pp. 453-66.
- GARCÍA LORENZO, Luciano: «La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las mocedades del Cid*, de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, 25-26 (1977), pp. 131-146.
- «El hermano de su hermana de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII», *Rev. Lit.*, XLIV (1982), pp. 5-23.
- «De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*, de Francisco Antonio de Montesión», *Actas de las Jornadas sobre el Teatro popular en España* (Madrid: CSIC, 1987).
- «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, ed. I. Arellano y otros (Kassel: Reichenberger, 1994).
- GARCÍA MARTÍN, Manuel (ed.): «*El hidalgo de la Mancha*», de Matos Frago, *Diamante y Vélez de Guevara* (Salamanca: Universidad, 1982).
- GARCÍA VALDÉS, Celsa C. (ed.): *El hermano de su hermana*, en *Obras de Bernardo de Quirós* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1984).
- «*El cerco de Tagarete*, una comedia burlesca de F. Bernardo de Quirós», *Crit.*, 37 (1987), pp. 77-115.
- (ed.): *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo* (Pamplona: Universidad, 1991).
- GONZÁLEZ, Eloy R.: «Carnival on the Stage: *Céfalo y Pocris*, a comedia burlesca», *BofC*, 30 (1978), pp. 3-12.
- HOLGUERAS PECHARROMÁN, Dolores: «La comedia burlesca: estado actual de la investigación», en *Carlos II* (1989), pp. 467-80.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.): *Teatro breve de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Taurus, 1985).
- «Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII. Reyes como bufones», *Teatro y fiesta en el Barroco*, ed. J. M. Díez Borque (Barcelona: Serbal, 1986), pp. 115-37.

- «De mitología burlesca. Mito y entremés», *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, eds. J. Álvarez Barrientos y A. Cea Gutierrez (Madrid: CSIC, 1987), pp. 289-307.
- «Manuel de Pina y la literatura burlesca de los sefardíes», *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro* (Madrid: Letrúmeno, 1994), pp. 215-28.
- «Reyes de carnaval. Sobre el personaje del rey en la comedia burlesca», *Cuadernos de Teatro Clásico* (1997, en prensa).
- JAMMES, Robert: «Entremés de *La destrucción de Troya*, atribuí a don Luis de Góngora», *Crit.*, 5 (1978), pp. 35-52.
- KENNEDY, Ruth Lee: «Escarramán and Glimpses of the Spanish Court in 1637-38», *HR*, 9 (1941), pp. 110-36.
- MAGADÁN, Isabel: *Teatro menor del siglo XVII: Jerónimo de Cáncer y Velasco*. Memoria de Licenciatura (Madrid, 1985).
- MOUNE, Robert: «*El caballero de Olmedo*, de F. A. de Monteses: comedia burlesca y parodia», en *Risa y Sociedad*, pp. 83-97.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (ed.): «*Céfalo y Pocris*» (Salamanca: Almar, 1979).
- «Lo plebeyo y lo grotesco en Calderón: *Céfalo y Pocris*», en *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco* (Salamanca: Universidad, 1984), pp. 140-70.
- SCHOLBERG, Frédéric: «Manuel de Pina y *La mayor hazaña de Carlos VI*», *Thesaurus*, 22 (1967), pp. 60-80.
- SERRALTA, Frédéric: «Sur une comedia inconnue de Monteses, Solís et Silva: tentative d'identification», en *Études Ibériques et Ibero-Americaines: IV Congrès des Hispanistes Français* (París: PUF, 1968), pp. 97-105.
- «*La renegada de Valladolid*», *Trayectoria dramática de un tema popular* (Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1970).
- «Comedia de disparates», *CuHi*, 311 (1976), pp. 450-61.
- «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del Tercer Coloquio del Grupo de estudios sobre el Teatro español* (París: Centre Regionale de publications de Toulouse, 1980), pp. 99-129.
- «La religión en la comedia burlesca del siglo XVII», *Crit.*, 12, (1980), pp. 55-75.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca: «*Don Quijote y el Entremés gamoso de los inventibles hechos de Don Quijote de la Mancha*, de Francisco de Ávila: dos exponentes del paso de la novela al entremés a través de la parodia», *Crit.*, 30 (1985), pp. 183-200.

2. Obras de referencia:

- BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais [L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et la Renaissance, 1970]* (Madrid: Alianza Editorial, 1987).
- CASTRO, Guillén de: *Las mocedades del Cid. Comedia Primera y Comedia segunda*, ed. de V. Said Armesto (Madrid: Espasa-Calpe, 1975).
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del XVI a mediados del XVIII* (Madrid: Bailly-Bailliere, 1911).

- COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer (Madrid: Castalia, 1994).
- DELGADO CASADO, Juan: *Diccionario de Impresores Españoles. Siglos XVI-XVII* (Madrid: Arco Libros, 1996).
- Diccionario de Autoridades*. Ed. facsímil, RAE (Madrid: Gredos, 1990).
- Diccionario de la lengua española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1992).
- EGIDO, Aurora: «Mito, géneros y estilos: el Cid barroco», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, Cuaderno CCXVIII (1979), pp. 499-527.
- HUERTA CALVO, Javier: *Teatro breve de los siglos XVI y XVII: entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* (Madrid: Taurus, 1985).
- KENISTON, Hayward: *Spanish syntax list: a statistical study of grammatical usage in contemporary Spanish prose on the basis of range and frequency* (New York: Henry Holt and Company, 1937).
- LAPESA, Rafael: *Historia de la Lengua Española* (Madrid: Escelicer, 1962).
- *Tres comedias madrileñas (El mesón de la Corte, De corsario a corsario, Santiago el Verde)*, ed. Juan Ignacio Ferreras (Madrid: Clásicos Madrileños, 1992).
- OJEDA ESCUDERO, Pedro, y DÍEZ GARRETAS, María Jesús: «Algunos problemas del teatro en el reinado de Carlos II: repercusiones del impago de la entradas». *El Teatro Español a fines del siglo XVII. Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/II, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1989), pp. 669-677.
- OLIVA, César, y TORRES MONREAL, Francisco: *Historia Básica del Arte Escénico* (Madrid: Cátedra, 1994).
- PERIÑÁN, Blanca: *Poeta ludens: disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII* (Pisa: Giardini Editori, 1979). Colección de textos y estudios hispánicos.
- RUANO DE LA HAZA, José María, y ALLEN, John J.: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* (Madrid: Castalia, 1994).
- SANZ AYÁN, Carmen: «La crisis económica durante el reinado de Carlos II y su influencia en el mundo del teatro». *El Teatro Español a fines del siglo XVII. Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1989), pp. 649-667.
- SHERGOLD, Norman David: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the 17th Century* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1967).
- SUBIRATS, Rosa: «Contribution a L'établissement du Répertoire Théâtral a la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, LXXIX (1977), pp. 401-479.
- VAREY, John Earl: *Teatros y comedias en Madrid (1600-1650). Estudios y Documentos* (Londres: Tamesis, 1971).
- *Fuentes para la historia del Teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y Documentos* (Londres: Tamesis, 1982).

NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

A. COMEDIA FAMOSA. / LAS MOCEDADES DEL CID, / BURLESCA. / Fiesta que se representó à sus Magestades Martes de Carnestolendas. / DE DON GERÓNIMO DE CÁNCER, incluido en: PARTE TREINTA Y NUEVE / DE COMEDIAS NUEVAS / DE LOS MEIORES INGENIOS DE ESPAÑA. / DEDICADA / A DON JOSEPH DE MONDIETA, CAVALLERO DE LA Orden de Santiago, Secretario de su Magestad, y del Excelentissimo

Señor Condestable de Castilla, Oficial de la Secretaria de Estado parte de Italia, y Regidor del muy Noble y leal Señorío de Vizcaya./ En las páginas 276-292.

— Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1673.

— 20 páginas.

— E: «Tres días ha con oy, señora».

A: «las Mocedades del Cid».

Ejemplos: A1: R/22692, en la BNM. Vol. 39. Paginación completa (442 págs.). Microfilm 11.683. Fotocopiado. Es el ejemplar mejor conservado. *Las Mocedades* se encuentran entre las páginas 276 y 292. Ha pertenecido a la Biblioteca del Palacio Real. A2: T-i /16 (XXXIX), en la BNM. Esta copia posee las 31 páginas iniciales (incluido el índice) y las 7 finales manuscritas. El libro impreso comienza en la página 15. El volumen se amplía a 447 págs. Microfilm 4.384. *Las Mocedades del Cid* aparece entre 276-292. Recortada arriba y abajo, pero no afecta al texto. A3: T-i /119 (XXXIX), en la BNM. Paginación completa (442 págs.). Encuadernación más deteriorada. A4: T-i /146-30, en la BNM. Incompleta, se interrumpe en la pág. 404. La más deteriorada, las hojas de *Las Mocedades del Cid* se encuentran partidas. Todas son ejemplares de la misma edición. Estas comedias no se han podido editar por separado. *Las Mocedades del Cid* tienen en la parte de atrás la última página de *La Corsaria Catalana* de Matos. SIMÓN DÍAZ, José: *Bibliografía de la literatura hispánica*, 1959, t. VII, número 4062.

* * *

B. COMEDIA FAMOSA / LAS TRAVESURAS DEL CID, BURLESCA / DE DON AGUSTÍN MORETO /, incluido en: TERCERA PARTE DE LAS COMEDIAS DE DON AGUSTÍN MORETO Y CAVAÑA. Dedicadas al Sr. Francisco Martínez de la Serna, Escrivano de Provincia, en la Casa y Corte de su Magestad (que Dios guarde). En las págs. 260-278.

— Madrid, Antonio de Zafra, 1681.

— E: «Tres días ha con oy, señora».

A: «las Travesuras del Cid».

— B1: T 9107, en la BNM. Encuadernado en piel. B2: T 14973, en la BNM. Encuadernado en pergamino. SIMÓN DÍAZ, José: *Bibliografía de la literatura hispánica*, 1992, t. XV, número 3185.

* * *

C. LAS MOCEDADES DEL CID / BURLESCA / Fiesta que se representó à sus Magestades / Martes de Carnestolandas / DE DON GERÓNIMO DE CÁNCER /

— Sevilla, Francisco de Leefdael, s. a. [1700-1717?].

— 20 páginas.

— E: «Tres días ha con oy, señora».

A: «las mocedades del Cid».

— C1: T 5686, en la BNM. La única diferencia con los demás ejemplares es la corrección de una errata en el verso 231 de la primera jornada. Encontramos «arroyuelo», mientras que en los otros aparece «arroyeol».

— C2: T 14785, en la BNM. C3: T 15064, en la BNM. C4: T 14820, en la BNM.

En estos ejemplares sólo hay ligeras variaciones de colocación de las cajas que pueden depender del orden del ejemplar dentro de la tirada (de una misma edición). SIMÓN DÍAZ, José: *Bibliografía de la literatura hispánica*, 1959, t. VII, número 4063.

* * *

D. LAS MOCEDADES DEL CID / COMEDIA BURLESCA / FIESTA QUE SE REPRESENTÓ A SUS MAGESTADES, / Martes de Carnestolendas. / DE DON GERÓNIMO DE CÁNCER. /

— No especifica la fecha, ni el lugar de impresión ni el impresor. A partir de la página 9 el texto aparece a tres columnas frente a las dos de las páginas anteriores, para adaptarse, según parece, a la medida de un pliego y medio.

— 12 páginas.

— E: «Tres días ha con oy, señora»

A: «las mocedades del Cid»

— D: U 9352, en la BNM. Este es el único ejemplar que poseemos de la edición. Es un ejemplar restaurado en el que se pueden apreciar las llamadas a la página posterior, por lo tanto no representa ninguna dificultad topográfica. La Filigrana que tiene: tres mundos con media luna en el superior, iniciales en el central y dibujo geométrico en el inferior; todo ello coronado con una cruz. Muy parecida a la de Leefdael T5686. SIMÓN DÍAZ, José: *Bibliografía de la literatura hispánica*, 1959, t. VII, número 4064.

CRITERIO DE EDICIÓN

La primera edición conocida que tenemos de *Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer data del año 1673 [A], impresa en Madrid por Joseph Fernández de Buendía. Comedia similar a ésta es la que lleva el nombre de Agustín de Moreto, titulada *Las travesuras del Cid* [B], editada en 1681 también en Madrid, y que hemos considerado también en nuestra edición. Además se encuentran otras dos ediciones en la Biblioteca Nacional de Madrid de la obra de nuestro autor, una de 1717 [C] y otra sin fecha, posiblemente posterior [D]. Consideramos que las ediciones A y C serían la base para las otras dos de forma que B sería copia de A, variando sólo en la adición o eliminación de escasas grafías o palabras, que aparecen en el registro de variantes. En este caso, el de la edición de Moreto, aparecen ciertas coincidencias con C y D, aunque las semejanzas con A son mucho más significativas que con estas otras dos ediciones, por lo que mantenemos la filiación entre A y B. El problema mayor nos lo plantea la edición D que ultracorrige las anteriores, por lo que interpretamos que puede existir una edición entre A y B, y ésta de la que no tenemos conocimiento. En cualquier caso, con la que establece mayores semejanzas es con la edición C, que nos ha servido como texto base para la presente edición. Respecto a las grafías y a los signos de puntuación, en esta edición las hemos modernizado de acuerdo con las normas actuales, para facilitar así la lectura, manteniendo los casos de vacilación en timbre vocálico, casos de laísmo, etc. Asimismo se mantienen usos verbales arcaicos por cuestión de ritmo. Por otro lado, tanto las razones semánticas, como las métricas, nos han llevado a conmutar algunos términos de la edición C por otros de las restantes ediciones, como se apreciará en el registro de variantes.

LAS MOCEDADES DEL CID,
BURLESCA.

COMEDIA
FAMOSA,

Fiesta que se representó a sus Majestades
Martes de Carnestolendas.
DE DON JERÓNIMO DE CÁNCER.

Hablan en ella las personas siguientes:

JIMENA.	SU MUJER.
EL CID.	1 MUJER.
CONDE LOZANO.	2 MUJER.
DIEGO LAÍNEZ.	MÚSICA.
EMBAJADOR.	SANCHO.
FLORA.	MOROS.
REY COSME.	ACOMPAÑAMIENTO.

*(Sale Jimena vistiéndose con
acompañamiento y músicos)*¹.

CANTAN²

Tres días ha con hoy, señora,
que no te he visto, tú mientes,
corazón que tal consiente,
¡oh fuego de Jesucristo!

JIM.

5 No es muy mala la letrilla³,
primor tiene y suavidad.

FLOR.

Cantóse la Navidad
en Maitines.

JIM.

La golilla.

FLOR.

Púsosela un poco antes
10 tu padre, habrá más de un hora⁴.

¹ -v. 1. En la Comedia Española no se indica normalmente el lugar de la acción, que debe deducirse de las palabras de los personajes que contribuyen con su diálogo a la contextualización. Por otra parte, la presentación del personaje *vistiéndose* refleja el dinamismo, lo proteico y cambiante de la fiesta carnavalesca. Jimena, de este modo será una imagen transformándose, cuya imperfección nos indica que sale a escena a pesar de no poseer una existencia lo suficientemente acabada como para exponerse al público.

² Personaje -v. 1. Como en este teatro no existía telón de boca los autores usaban diversos recursos para conseguir la atención del espectador, como empezar con un brusco párrafo imprecativo, o recurrir a la música, que siempre amansaría al público más fiero, acallándole y disponiéndole a escuchar la representación.

³ v. 5. *Letrilla* es un término propio de los Siglos de Oro para designar a villancicos de contenido festivo o satírico, de forma que podríamos estar ante una cabeza que los músicos desarrollarían con posterioridad. Temáticamente esta letrilla presenta similitudes con la primera de este nombre del *Romance-ro General* de 1600: «Fuego de Dios con el bien querer, fuego de Dios con el bien querer» (p. 440).

⁴ v. 10. El uso de la forma apocopada *un* ante un sustantivo femenino que comienza por vocal se da en todo el período clásico

1.
¿Quieres lavarte, señora?
- JIM.
Dadme primero los guantes.
2.
El pañuelo.
- JIM.
Ya te miro,
que está arrugado recelo,
15 tírame tú ese pañuelo.
- (Dale con el pañuelo en
la cara.)
- FLOR.
Ya, señora, te lo tiro.
- JIM.
¡No he visto primor igual!
1.
Bien merece que la alabes.
- JIM.
Tú sola servirme sabes
20 en sentido literal.
2.
En todo la satisfaces.
- JIM.
El espejo.
- FLOR.
Ya te le doy.
- JIM.
¡Jesús, qué hermosa que estoy!
- FLOR.
Eso es merced que nos haces.
- JIM.
25 Darte algo por el cortejo
quiero, Flora.
- FLOR.
Es escogido
favor.
- JIM.
Ponte ese vestido,
que va dentro de ese espejo.
- FLOR.
Vendráme ⁵, según yo vi,
30 muy corto.
- JIM.
Pues, animal ⁶,
tírale tú, que el cristal,
es cosa que da de sí.
1.
En Flora, por varios modos,
carga el favor que yo pierdo ⁷.
- JIM.
35 Pero ahora que me acuerdo
idos y dejadme todos.
¡Loca estoy! ¡Qué mal resiste
el pecho el dolor que llora!
- FLOR.
Pues di, ¿qué tienes, señora?
- JIM.
40 Burla burlando ⁸ estoy triste.
Idos, o haréis que me ahorque,
y tú, Flora, quédate.
- (Vanse, y queda Flora.)

⁵ v. 29. *venir*: Ajustarse, acomodarse, conformarse una cosa a otra, o una cosa con otra (*Autoridades*).

⁶ v. 30. El insulto es también muy propio del lenguaje carnavalesco, como una forma de reconciliación con la tierra y con lo corporal (Bajtín, p. 21).

⁷ v. 34. Estos versos deben entenderse como un aparte de una de las criadas.

⁸ v. 40. Tal vez haya aquí un eco del célebre soneto de Lope «Un soneto me manda hacer Violante», uno de cuyos versos recoge esta misma fórmula: «burla burlando van los tres delante».

- FLOR.
Pues dime ahora, ¿por qué
estás triste?
- JIM.
Yo sé por qué ⁹.
- 45 FLOR. Dilo.
- JIM.
Quiéreme casar
mi padre, ¡ah, tirano injusto!
cuando yo he puesto mi gusto
en Rodrigo de Vivar,
y este amor fiero y cruel
50 me lo estorba con violencia,
y así, si me dais licencia ¹⁰,
quiero escribirle un papel.
- FLOR.
Ya que a esto te dispones,
dime por tu vida ahora:
55 ¿sabes escribir?
- JIM.
No, Flora,
pero éstos son seis renglones.
- FLOR.
¿Ni leer?
- JIM.
Fuera lisonja.
Ni leer tampoco sé.
- FLOR.
¿Cómo ese descuido fue?
- JIM.
60 Criáronme para monja ¹¹.
Mi amor ¹² escribir pretendo.
- (*Pónese a escribir Jimena.
Salen el Conde Lozano,
su padre, y Don Sancho,
y quédanse al paño ¹³.*)
- COND.
Entra; sobrino, tras mí.
Pero detente, que allí
está Jimena escribiendo.
- SANC.
65 El corazón no reposa:
¿Aquesta es la recatada?
¿Si acaso está enamorada?
- COND.
Sí hará, que es muy laborosa.
- SANC.
70 Todo el pecho me penetras;
¡Que esto haya llegado a ver!
- COND.
Pues veis, no puedo creer
que ella escriba de su letra.
- JIM.
Ya he escrito lo que conviene,
ahora la fecha pongamos.
75 ¿Sabes a cuántos estamos?

⁹ v. 44. La «rima idéntica», aunque no valorada en métrica, era frecuente en los comediógrafos de la época, como el propio Lope, que la emplean de forma consciente, en un uso próximo a la figura del políptoton.

¹⁰ v. 51. Jimena cambia el tratamiento del «tú» al «vos» en otra muestra de inversión burlesca, tratando con respeto a su criada, que utiliza siempre el «tú» para dirigirse a Jimena, y le pide licencia. Se trata nuevamente del tópico del mundo al revés.

¹¹ v. 60. No podía faltar en la comedia burlesca la sátira contra el estamento religioso, en este caso a la ignorancia de las monjas.

¹² v. 61. Si bien podemos entender este verso, como que Jimena se dispone a escribir acerca de su amor, también puede tratarse de un caso de preposición «a» omitida, no infrecuente en los Siglos de Oro. Tal lectura la apoya el contexto, la forma pronominal del verso 52 (*escribirle*), así como las necesidades métricas que explicarían la omisión.

¹³ +v. 61. El *pañó* era el telón del fondo del escenario. Este recurso escenográfico, común en el teatro de la época, se solía utilizar para dar oportunidad a un personaje de conocer las intenciones de los otros sin ser visto.

- FLOR.
A cuatro del mes que viene ¹⁴.
- JIM.
Esa es mentira inhumana,
y así pondré satisfecha,
porque sepa el día y la fecha,
80 un día antes de mañana.
Le lleva, ¡oh Rodrigo fiel!
pues éste, Flora, al momento ¹⁵.
- COND.
Infame, suelta el papel.
- JIM.
85 Pues, ¿tan mal le represento? ¹⁶
Cierto que desde pequeño,
padre, habéis sido maldito.
- COND.
Oye, por Dios que está escrito,
ahora es mayor el empeño. (*Lee.*)
Dice así: Rodrigo de Vivar, dueño mío,
sácale a este papel por buenas pala-
bras lo que te escribo en él, y sabrás
el ahogo en que estoy. Mi padre me
casa, y habiendo hecho diligencias, he
sabido, que es con un hombre, holga-
réme que sea con otra persona, por lo
que lo has de sentir. Dios te guarde.
- COND.
90 ¡Vil, infame!, ¿a mi enemigo.
le hablas ¹⁷ tan tiernamente,
- tu papel, hija prudente?
¡Que esto engendré yo conmigo!
Veneno son sus razones.
¿A dónde, mujer errada,
95 dime, tenías guardada
esta tinta?
- JIM.
Entre algodones ¹⁸.
- COND.
Hija aleve, este segundo
pesar me has querido dar,
hoy aquí he de derramar
100 tu sangre por todo el mundo.
- SANC.
Teneos ¹⁹, Conde, ¿hay tal porfía?
- JIM.
En fin, ¿me queréis matar?
- COND.
La muerte aquí te he de dar.
- JIM.
No hagáis tal, por vida mía.
- COND.
105 Aquesta espada teñida
en tu sangre ha de vengarme.
- JIM.
¿Aún porfías en matarme,
señor, jurada mi vida?

¹⁴ v. 76. También es propio de la comedia burlesca el lenguaje del disparate, del que aquí hace gala Flora y también Jimena en el verso 80 en forma de perogrullada, igualmente habitual en los dispartes.

¹⁵ v. 82. Aquí Cáncer juega con el hipérbaton como otro elemento burlesco, además tendríamos la típica anteposición del pronombre átono ante imperativo (Lapesa, p. 261), y un leísmo de cosa, así como un paréntesis que contribuye a crear una *mixtura verborum* cuyo sentido vendría a ser: «Flora, llévate éste (el papel), ¡oh, Rodrigo Fiel!, al momento»

¹⁶ v. 84. Jugando con la anfibología, tan cara a Cáncer, se produce la ruptura del marco de ficcionalidad convencional existente entre actor y espectador, con una finalidad humorística. Es la actriz y no el personaje quien habla ahora, entendiéndose que critican su forma de actuar.

¹⁷ v. 90. Así en el texto, sin embargo el sentido pide singular pues el sujeto de la acción parece ser «tu papel» y no Jimena, como muestra el verso 93 en el que nuevamente el déctico «sus» se refiere al papel. También podríamos entender una elipsis de la preposición «en» (*en tu papel*) por necesidades métricas y acorde con el movimiento rápido de la Comedia.

¹⁸ v. 96. Cáncer juega con el doble sentido de la expresión, el de guardar algo muy delicado y quebradizo (Covarrubias) y el de cualquier materia ya sea de seda, ya de lana, que se pone dentro del tintero para que recoja la tinta, y la pluma tome sólo lo que fuera menester para ir escribiendo (*Autoridades*).

¹⁹ v. 101. «Vale también detenerse o pararse» (*Autoridades*).

COND.
 Hoy probarás mi rigor,
 110 pues te he encontrado, traidora.

SANC.
 No la matéis, tío, ahora,
 que quizá no está de amor ²⁰.

COND.
 Sus libertades condeno,
 y ya no te puedo ver.
 115 Ven acá, infame mujer.
 ¿No eres mi hija?

JIM.
 Por lo menos.

COND.
 Pues dime ahora, ¿cómo, osada,
 cuando te quiero casar
 con tu primo, a mi pesar,
 120 tú me replicas en nada?
 A fe, que si tú supieras
 lo que eres, tú callaras
 y a mi gusto te allanaras,
 y con más honras vivieras.
 125 Pero mi labio lo sella.

JIM.
 Dime lo que soy, por Dios.

COND.
 Aquí, para entre ²¹ los dos,
 sábetete que eres doncella.

JIM.
 A mucho, señor, te atreves;
 130 confusa de oílo estoy.
 ¿Doncella dices que soy?

COND.
 Ahí verás lo que me debes.
 En esto no hay que dudar.

JIM.
 Mucho el hábito te estimo ²².

COND.
 135 Quedo, no lo oiga tu primo
 que no se querrá casar.
 Tu primo Sancho, en rigor,
 para tu marido elijo;
 esto importa, porque es hijo
 140 de hermano mío mayor.
 Mi cabeza es y empieza
 en él de nuevo mi aumento.

JIM.
 Pues, señor, el casamiento
 se os quite de la cabeza.

COND.
 145 Tu cabeza es, y pecas
 en no seguir su interés.

JIM.
 Pues si mi cabeza es,
 tome a cargo mis jaquecas ²³.

(Sale Rodrigo.)

ROD.
 A hablar a Jimena vengo ²⁴,
 150 pero ésta es fuerte ²⁵ ocasión.
 Allí está su padre.

²⁰ v. 113. El verbo *estar* junto con la preposición *de* y algunos nombres vale tener la calidad o propiedad de lo que el nombre significa, o estar dispuesto a ella (*Autoridades*).

²¹ v. 127. Este tipo de acumulaciones preposicionales sintagmáticas eran relativamente frecuentes en los Siglos de Oro. Recordemos la fórmula típica de los epitalamios de las comedias «Para en uno son».

²² v. 134. Cáncer continúa jugando con la dílogía. Jimena estima mucho el *hábito*, la facultad que se le atribuye y que ella sabe que no posee (la virginidad), y a la vez estima mucho el *hábito*, la condición nobiliaria de la que se ha beneficiado siendo hija del Conde.

²³ vv. 144-148. De nuevo Cáncer recurre a la potenciación del discurso verbal, jugando con los distintos significados de una palabra. La anfibología acaba otra vez en un divertido juego de palabras en el que se recurre a varias acepciones de *cabeza*: origen de un cosa (v. 141), mente (v. 144), objeto deseable, de interés (v. 146) y parte del cuerpo (v. 147).

²⁴ v. 149. *Hablar* en la época tenía el significado de «hablar de amores», así por ejemplo en *El Bobo del Colegio* (I, 6) de Lope, se usa en el sentido de *enamorar*: «yo nunca a tu hermana hable».

²⁵ v. 150 *fuerte*: duro, difícil, áspero, inadecuado (*Autoridades*).

- SANC.
Un hombre
entraba, y se reparó.
- COND.
Aquí es menester prudencia.
- ROD.
Aquí es menester valor.
155 ¿Qué importa que sea su padre?
A hablalla resuelto estoy.
Caballero, si esa dama
con quien hablando los dos
estáis, no os importa mucho...
- COND.
160 ¿Qué es lo que escuchando estoy?
- ROD.
...Yo vengo a hablarla, y quisiera
que os fuéades vos y vos,
y me dejarais con ella,
que esto es ya reputación.
- COND.
165 ¿Qué reputación os va,
cuando yo su padre soy,
y ella sin duda es mi hija
a falta de hijo varón?
- ROD.
¿Su padre?, ¿quién os lo dijo?
- COND.
170 No es para aquí esa cuestión.
Al Rey se lo preguntad,
que él por hija me la dio ²⁶.
- ROD.
Fue gran merced, pero ahora
hacedme de iros favor.
- COND.
175 A mí no me importa nada,
porque aunque su padre soy,
no estoy muy enamorado.
- ROD.
Pues, si como decís vos,
no es hija de mucho empeño ²⁷,
180 ya que tan resuelto estoy,
os podéis ir vos y Sancho.
- COND.
Lo que es por mí ya me voy.
- SANC.
Y por mí, porque no quiero
verme en alguna ocasión.
- COND.
185 Pero mi honor...
- SANC.
Pero mi honra...
- COND.
...Vivirá atento desde hoy.
- SANC.
...Vivirá desde hoy atenta.
- COND.
Por si encuentro el agresor
de mi sospecha.
- SANC.
...Y si hallo
190 el escrúpulo menor,
no me he de casar con ella.
- COND.
Oyes ²⁸, Sancho, mientras voy
a quejarme al Rey, ten cuenta
con la hija y mi opinión.

²⁶ v. 172. Este verso puede interpretarse como una negación de la paternidad del conde, pues fue el rey el que se la entregó para que la hiciera pasar por hija, si bien, en la lógica de la comedia burlesca, y dada la pregunta un tanto sorprendente de Rodrigo, también puede entenderse como una hipérbola del poder real que llega incluso a determinar la paternidad de los hijos. En este sentido el Conde recurriría al rey, como máxima autoridad, ante la duda de Rodrigo. De hecho en el verso 167 afirma «sin duda» que es su hija, lo que apoyaría esta segunda lectura.

²⁷ v. 179. *Empeño*: «significa asimismo deseo o amor eficaz de alguna cosa o persona y frecuentemente se toma por el objeto mismo del deseo o amor» (*Autoridades*).

²⁸ v. 193. La presencia de la forma «oyes» nos plantea dudas en este verso que pudiera interpretarse de forma interrogativa «¿Oyes, Sancho, mientras voy...?», con un significado de condicional de cortesía, o bien como una llamada de atención a Sancho: «¡Oyes Sancho! Mientras voy a quejarme al rey ten cuenta...».

- SANC.
195 Seré un Argos²⁹ vigilante.
Adiós, Rodrigo.
(Vanse los dos.)
- ROD.
Id con Dios.
Hermosísima Jimena...
- JIM.
Baja, Rodrigo, la voz,
no sea que vuelva mi padre,
200 que temo su condición.
- ROD.
Luego, ¿ha de entrar en sospecha?
- JIM.
¿Qué sabes tú si te vio
ahora? ¡Ay, hado enemigo!
Y si te vio ha de volver.
- ROD.
205 ¿Verme? ¿Cómo pudo ser,
si estuvo hablando conmigo?
Y dime —pierdo el sentido
de verte tan asustada—,
¿es de fiar esta criada?
- JIM.
210 Sí, y hoy la he dado un vestido.
- ROD.
En ti tus criadas hallan
siempre franqueza tan brava.
- JIM.
Una mujer se hace esclava
en teniendo que la callen.
- ROD.
215 Ya mi ventura es sin tasa,
pues gozo de tu favor.
- JIM.
Y dime, ¿tienes amor?
- ROD.
Perpetuo y fino en mi casa.
- JIM.
¿Y es mi belleza muy rara?
- ROD.
220 El orbe pregona
tu gran beldad y perdona
el decírtelo en la cara.
Extraña es tu perfección,
quien la alaba es un grosero,
225 pero decírtela quiero
en una comparación:
¿No has visto salir el sol
antes del amanecer
y que empezando a llover
230 se recata su arrebol?
¿No has visto un manso arroyuelo
preso entre grillos³⁰ de plata?
Y ¿no has visto entre una mata
un tímido conejuelo?.
- 235 ¿No has visto una vidriera?.
¿No has visto una mariposa?.
¿No has visto cualquiera cosa?.
Pues tú eres de esa manera³¹.
- JIM.
Estimo la alegoría,
240 bien sabes encarecer
la beldad de una mujer.
- ROD.
Esto es todo astrología.

²⁹ v. 195. Evidentemente se refiere al mítico Argo Panoptes, «el que lo veo todo», y especialmente a la bella Io convertida en vaca por Zeus para evitar las sospechas de Hera que la puso bajo la vigilancia de Argos. Jimena aparecería así comparada a la vaca Io. Y desde luego la comparación con Argos no puede ser más burlesca pronunciada por el cobarde y mezquino Sancho.

³⁰ v. 232. *Grillo*: «se llama también cierto género de prisión con que se aseguran los reos en la cárcel» (*Autoridades*).

³¹ v. 238. Como hemos mostrado en el estudio preliminar, todo este parlamento es una burla de los tópicos del amor cortés y de sus convenciones poéticas, usando para ello del recurso de la enumeración inconexa, también propia del disparate.

- FLOR.
¡Ah, señor!, que siento pasos
y es Sancho, por estas cruces.
- 245 ROD.
Pues si él es, mato estas luces ³².
*(Aunque no hay luces, hace que
las mata y andan todos a tienta.
Sale Don Sancho.)*
- SANC.
¡Ah, traidor!, ¿las luces matas?
Ya no has dejado un resquicio.
- FLOR.
Traza fue de buen testuz.
- SANC.
Esto de matar la luz,
250 no habiéndola, es bravo indicio.
- ROD.
Ve atentando ³³.
- FLOR.
¡San Millán! ³⁴.
El primo ha entrado rabiando.
- SANC.
Pues que se van atentando,
sin duda a oscuras están ³⁵.
- ROD.
255 Ya no nos puede encontrar.
- JIM.
Famosa traza, por Dios.
- SANC.
Yo bien los veo a los dos,
pero ello es fuerza atentar ³⁶.
- ROD.
¿Hallas la puerta, mujer?
- JIM.
260 Eso mi temor desea.
- SANC.
¡Ah, cielos, que yo los vea
cuando no los puedo ver!
*(Éntranse tentando las paredes
y salen el Conde Lozano,
Diego Laínez y un criado.)*
- CRIAD.
A esta pieza, caballeros,
sale el Rey a dar audiencia.
- COND.
265 Hoy del Rey en la presencia,
Laínez, los desafueros
diré de vuestro Rodrigo.
- LAÍN.
Pues, ¿hay cosa que os aflija?
- COND.
Enamórame a mi hija.
- LAÍN.
270 ¿Y eso es cierto?
- COND.
Lo que os digo.

³² v. 245. Como nos indica la acotación siguiente no hay, evidentemente, luces que matar, por lo que sólo las palabras de Rodrigo pueden mostrar al espectador lo que sucede.

³³ v. 251. *Atentar*, forma desusada de *tentar*; reconocer por medio del tacto lo que no se puede ver.

³⁴ v. 251. Es frecuente en el lenguaje burlesco la invocación de santos que mueven a risa por sus nombres llamativos o por ser abogados de las circunstancias más peregrinas según la piedad popular. En este caso, San Millán, que está asociado a devociones, hazañas y promesas de gran alcance, como en el famoso voto de Fernán González, es degradado al aparecer en un contexto de burla.

³⁵ v. 254. En una genialidad más de Cáncer, es el propio personaje quien, como un espectador, entiende la situación gracias a lo que podríamos llamar su «competencia teatral», su conocimiento de las convenciones teatrales.

³⁶ v. 258. No sólo entiende Sancho la realidad por la convención teatral sino que ésta misma le obliga a comportarse de una determinada forma, de lo cual se queja en los versos siguientes, rompiendo así una vez más la ficcionalidad de la separación actor-personaje, en un nuevo recurso burlesco.

- LAÍN.
Pues, ¿en qué os llega a ofender?,
¿por qué vuestra voz lo calla?
- COND.
Pudiera no requebralla,
siquiera por ser mujer.
275 Él me la pesca y darse
las manos quieren muy presto.
- LAÍN.
El muchacho es muy compuesto,
no será para casarse.
- COND.
Pues algún día veremos
280 quién es él y quién soy yo.
- LAÍN.
Quejaros dél por sí o por no;
pero el Rey sale, callemos.
(Sale el Rey y acompañamiento.)
- CRIA.
¡Plaza, plaza!³⁷
- REY
¡Hay tal rumor!
- CRIA.
¡Plaza, plaza!, noramala.
285 ¡Plaza, plaza!
- REY
Plaza, plaza.
Éste quiere ser oidor³⁸
- LAÍN.
¡Qué airado está y qué severo,
miedo pone su presencia!
- REY
¡Ea!, lleguen a la audiencia.
- CRIA.
290 ¿Quién empezará?
- REY
El primero.
- COND.
Yo, señor, a vuestros pies
me llevo ahora a quejar
de Rodrigo de Vivar.
- REY
Justa vuestra queja es.
- COND.
295 El agravio es medegüy³⁹,
y muy ofendido estoy.
- REY
Pésame, a fe de quien soy,
que estéis ofendido muy⁴⁰.
- COND.
300 ¿Yo afrenta⁴¹, que tantas veces
me han visto vuestras banderas
a las moriscas fronteras
dar un pan como unas nueces^{42?}
¿A mí, que a la fama doy
asiento no baladí?,
305 ¿A mí desacato? ¿A mí,

³⁷ v. 283. «¡Plaza! Voz que se usaba cuando salía el rey o en otras ocasiones de gran concurso, para mandar a la gente que dejara libre el paso» (*DRAE*).

³⁸ v. 286. El oidor es el ministro que oye y sentencia las causas y pleitos, función que ahora va a ejercer el mismo rey, pero dado el celo que pone el criado en anunciarle, le parece que quisiera ocupar ese puesto.

³⁹ v. 295. Este *medegüy*, quizás un neologismo de Cáncer, nos muestra también el uso de voces extravagantes como recurso burlesco.

⁴⁰ v. 298. La presencia por hipébaton de un adverbio en el axis rítmico es también un recurso evidentemente burlesco, que nos lleva a la métrica lúdica, habitual en este tipo de obras.

⁴¹ v. 299. Se trata de una construcción elíptica: «¿Yo (he de sufrir) afrenta?».

⁴² v. 302. *Dar un pan como unas nueces*: «Por palos, golpes o pesadumbres» (Covarrubias). Sin duda se trata de una de las formas diversas que pueden adoptar las llamadas «fórmulas de desvalorización», técnica aquí empleada para terminar de desmontar la entidad épica del conde, cuya fórmula elegida para la expresión de sus hazañas es de lo más cotidiano y vulgar.

que el Conde Lozano soy,
y he sacado, gran señor,
más sangre con esta mano
que otros?

REY

310 Ya yo sé Lozano,
que sois bravo sangrador⁴³,

COND.

En fin, me quejo ante vos
de mi hija, y de Vivar.

REY

Yo un remedio quiero dar.

COND.

Decidle, señor, por Dios.

REY

315 Que a Jimena, aunque más baile⁴⁴,
monja la podéis meter.

COND.

¿Monja?

REY

Pues, ¿qué se ha de hacer,
sino sabe para fraile?

LAÍN.

320 Vuestra hija es muy honrada,
a vuestra queja condeno.

COND.

Pues ya le daré un veneno
en la segunda jornada.

REY

Hola, la audiencia prosiga,
que para todos habrá.

CRÍA.

325 Esta mujer llega ahora.

MUJ.

Diréle al Rey mi fatiga.
Señor, una viuda escasa
llega a vuestros pies ahora.

REY

330 ¡Jesús mil veces, señora!
¿No fuera yo a vuestra casa?

LAÍN.

¡Ea!, decid vuestro mal.

MUJ.

Yo vengo triste y penosa.

REY

¿A qué?

MUJ.

A maldita la cosa.

REY

Pues dejad el memorial⁴⁵.

LAÍN.

335 Un embajador infiel⁴⁶
de Argel te espera allí enfrente,
y te trae un gran presente.

REY

Déjele, y váyase a Argel.

⁴³ v. 310. Aquí es el propio rey el que degrada al Conde, al reducirle a la condición de cirujano o barbero que realiza sangrías.

⁴⁴ v. 315. Expresión que podría tener dos significados o bien «aunque sea peor», en la línea burlesca anticlerical de crítica a la libertad de los conventos, o bien «aunque aspire a más», o «aunque se queje», que es la lectura que nos parece preferible. En cualquier caso la asociación entre el baile y lo licencioso y sexual es clara en la época, como muestran la censura de los moralistas contra los bailes.

⁴⁵ v. 334. Como se deduce por el carácter netamente absurdo de la conversación, el lenguaje de la plaza pública y el del mundo al revés han ido penetrando poco a poco en esta Audiencia que se ha convertido en uno de estos tribunales de burla tan característicos del carnaval.

⁴⁶ v. 335 Aunque la métrica exige «infel», otras versiones muestran «fiel», que quizá no sea la versión de Cáncer, pero que refleja un nuevo juego de palabras paradójico pues el infiel, por ser moro, puede ser fiel embajador de su rey.

- COND.
No guardalle los decoros
340 no se ha de hacer a mi ver.
- REY
Pues, ¿por qué no se ha de hacer?
- COND.
Porque es en contra los moros.
(Sale un moro.)
- LAÍN.
Llegad, y con cortesía
hablad al Rey, porque es ley.
- MOR.
345 Y pregunto aquesto: ¿al Rey
se le debe señoría?
Gran Rey, justo y soberano,
postrado estoy ante ti.
- REY
Levantaos, no estéis así.
350 ¡Ante mí el dicho escribano!⁴⁷.
- MOR.
Mi Rey, que es fuerte en la guerra,
desde Argel determinado
a que os hable me ha enviado.
- REY
¿Y habéis venido por tierra?
- MOR.
355 Del mar espacioso hueco
me fue forzoso pasar,
y he venido por el mar.
- REY
¿Y por el mar hace seco?
- MOR.
360 En esos mares de Flandes
hay, para mayor quebranto,
muchos lodos⁴⁸.
- REY
No me espanto,
que han sido las lluvias grandes.
- MOR.
Mas no hay riesgo que me inquiete,
cuando a vuestros pies me humillo.
- COND.
365 Docto parece el morillo.
- REY
Es grandísimo bonete⁴⁹.
- MOR.
370 En fin, mi Rey confirmar
quiere las paces contigo,
y así te envía conmigo
un presente singular.
Y si tú me lo consientes,
sin que le falte una tilde
te lo diré.
- REY
¡Ea!, decidle
por palabras de presente⁵⁰.
- MOR.
375 Ochenta caballos dados
te envía con gran contento.

⁴⁷ v. 350. Creemos que la lectura de estos versos es la siguiente. «Levantaos, no estéis así. / ¡Ante mí el dicho escribano!». Pero no es claro el sentido de estos versos, tal vez podría referirse al propio embajador de forma metafórica, pues los escribanos trabajan inclinados como está el moro y además caía sobre ellos la sospecha de no ser castellanos viejos. Creemos, en cambio, que podemos interpretarlo como una orden a un escribano al que el rey llamaría para anotar lo que se va a decir, en cuyo caso el anafórico «el dicho» sería burlesco, pues no ha sido nombrado con anterioridad.

⁴⁸ v. 361. Es una clara alusión a la situación política en Flandes —por cuyos mares no tendría que pasar el moro viniendo de Argel— que el rey no parece entender, ¿la entendería el verdadero rey ante el que se representó la fiesta?

⁴⁹ v. 366. Bonete es el gorro usado antiguamente por estudiantes y graduados por lo que metafóricamente se usa con el sentido de hombre astuto.

⁵⁰ v. 373. *Al presente o de presente*: «modos adverbiales que significan ahora, cuando se está diciendo o tratando» (Autoridades).

- REY
¿Y por qué no envía ciento?
- MOR.
No había más acabados,
tan feroces que se comen
380 los hombres que van con ellos.
No hay, señor, cómo tenellos,
ni hay espuelas que los domen,
brincan más que treinta gamas,
y es el querer sujetallos
385 imposible⁵¹.
- REY
Estos caballos
se den a los guardadamas.
- MOR.
Jihetes muy excesivos
deben de ser.
- REY
¡Pesia tal!⁵²
390 Cuando salen a hacer mal
van muy sobre los estribos⁵³.
- MOR.
Tráigote treinta camellos,
porque son muy importantes.
Tráigote cuatro elefantes
y doce búfalos bellos,
395 con diez tigres por remate
y un bravísimo halcón.
- REY
En fin, todas estas son
cosa del escaparate⁵⁴.
- MOR.
Y lo que alabarte puedo,
400 es que con mano fiel
te remite el Rey de Argel
seis membrillos⁵⁵ de Toledo.
- REY
¿Seis membrillos?
- MOR.
Todos vivos,
y dulces como una miel.
- REY
405 ¿Y qué hacían en Argel?
- MOR.
Señor, por varios caminos⁵⁶
han dicho los adivinos,
que es gente de mucha cuenta,
que en tu reino con decoro,
410 sin que él lo llegue a saber,
hay un hombre que ha de ser
azote del Turco y Moro.
Este el Cid se llamará,
para que el mundo se asombre
415 y de su brazo y su nombre
la morisma temblará.
Y así mi Rey con presteza

⁵¹ v. 385. Se produce una nueva inversión pues éstos son caballos de Argel, y *Caballos de Argel* son «algunos caballos que por lo regular son poco leales, los cuales tiene ciertas señales como encontradas, en que son conocidos, como el pie derecho solamente blanco, y todo lo demás de otra color» (*Autoridades*). Existía el refrán «caballo de Argel, ni en él ni a par de él», que muestra la naturaleza real de este regalo, y explica que el rey no tome en serio las palabras del embajador y entregue los caballos a los guardadamas.

⁵² v. 388. *¡Pesia tal!* Exclamación que da una nota de incomodidad, fastidio o disgusto, y también se usaba a menudo para demostrar extrañeza

⁵³ v. 390. Nuevo juego de palabras, pues si los guardadamas son los que van a caballo al estribo del coche de las damas, «estar o andar sobre los estribos es frase metafórica que significa estar uno sobre sí en lo que dice o hace...» (*Autoridades*).

⁵⁴ v. 398. *Cosas del escaparate*: sin importancia. Esto hace que se produzca otra paradoja burlesca, pues frente a todos estos regalos a los que el rey no presta atención, será el último, los seis membrillos de Toledo, el que dan pie a la absurda petición de moro.

⁵⁵ v. 402. Aunque el embajador se refiera a auténticos membrillos, no viene mal recordar que tanto el *Diccionario de Aragonésismos* de Rafael Andolz (y Cáncer era de procedencia aragonesa), como el *Vocabulario Popular Sevillano* de González Salas, indican que *membrillo* se aplica a personas tontas, necias, insulsas, toscas y rudas. Y desde luego en el lenguaje popular tiene una significación similar.

⁵⁶ v. 406. En otra muestra de degradación de la figura del rey, el embajador ignora su pregunta y se lanza directamente a su petición.

- te pide por interés
que, pues no sabes quién es,
420 que le envíes la cabeza ⁵⁷.
- LAÍN.
¡Qué prudente!
- REY
Embajador, no me place.
- REY
Que si él me envió un presente,
que yo le enviaré un futuro ⁵⁸.
- LAÍN.
El Rey está embravecido.
- MOR.
Pues advierte en tanto gozo,
que me quiero cristianar.
- MOR.
¿De qué os habéis ofendido?
- REY
Nunca falta quien bien hace.
- REY
435 Por ahora, no ha lugar.
- MOR.
¿Por qué?
- MOR.
425 Pues, ¿qué a mi Rey decir puedo?
- REY
Que yo no doy mis vasallos
por tigres, ni por caballos,
ni membrillos de Toledo.
- REY
(Vase.)
- MOR.
¡No vi Rey más ajustado!
- MOR.
Siempre entero le hallarás.
- COND.
430 ¡Qué resuelto!
- LAÍN.
440 No pudiera decir más
un Séneca comentado.

⁵⁷ v. 420. Absurda es la petición del moro, pues imposible es entregarle al Cid si no sabe quién es, amén de que de saber su identidad no entregaría al enemigo a quien será su destructor. Sin embargo la respuesta del rey es la única intervención de este personaje que pudiera ser digna de un auténtico rey incluso en una obra sería. Solamente en este momento aparece el rey como un personaje digno, si bien las comparaciones que suceden a su intervención se encargan de volver a reducirlo a su papel de bufón.

⁵⁸ v. 432. Nuevo juego de palabras por contraposición entre *presente* y *futuro*, entendiendo por éste el que los adivinos vaticinan, es decir el Cid, como veremos en la última Jornada, donde Rodrigo toma Valencia a los moros.

⁵⁹ v. 436. Nueva inversión de la realidad, pues precisamente las conversiones son recomendables a la menor edad posible

JORNADA SEGUNDA

- (*Salen Jimena y Flora.*)
- JIM.
Flora, pues tanto me asistes
y tu fineza se esponja,
dime aquesto, sin lisonja,
¿parécete que estoy triste?
- FLOR.
5 Eso duda no consiente;
muy triste estás; no hay que hablar.
- JIM.
Luego, ¿bien podré llorar?
- FLOR.
SÍ, bastantísimamente.
- JIM.
Con eso el dolor me tasas.
- FLOR.
10 Siempre te sirvo con fe.
- JIM.
¿Y cuánto llorar podré?
- FLOR.
Dos escudillas escasas.
- JIM.
Siento en mí grande estrañeza
y en medio de mi pesar,
15 tengo gana de almorzar.
- FLOR.
Todo, señora, es tristeza.
Mira este jardín igual,
sus flores y sus frutales,
¿no te alegran los rosales,
20 gente rica y principal⁶⁰?
- Escucha como penetra
aquel ruiseñor discreto
el aire.
- JIM.
Tiene un defecto.
- FLOR.
¿Qué?
- JIM.
No declara la letra.
- FLOR.
25 ¿Nada te alegra?
- JIM.
Es en vano
conseguir lo que pretendes,
mas dime, ¿acaso tú entiendes
de las rayas de la mano?
- FLOR.
Ninguna hay que me adelante.
- JIM.
30 Pues la mano te prevengo.
- FLOR.
Quítate el guante.
- JIM.
No tengo
gana de quitarme el guante.
- (*Dale la mano con el guante.*)
- FLOR.
Pues verélo por defuera;
larga vida te asegura.

⁶⁰ v. 20. Parece que Flora personifica los rosales al compararlos, en relación al resto de las flores, con la gente principal. Pero no nos parecen muy claros estos versos. En cualquier caso sí resulta evidente la burla del lenguaje poético, del tópico del *locus amoenus*, como en definitiva todo el diálogo anterior es una burla de la pena de amor.

- JIM.
35 ¿Quién, Flora?
- JIM.
Gran mal concierto.
- FLOR.
Aquesta costura.
- COND.
Quiero cerrar esta puerta.
- JIM.
Es amiga la guantera.
- JIM.
Señor, ¿qué es lo que previene tu enojo?
- (*Suena música.*)
- COND.
Darte castigo; matarte, por no mentir.
- Mas ¿qué música bizarra embaraza el vago viento?
- FLOR.
Señora, es un instrumento.
- JIM.
55 Pues déjame despedir por esta reja a un amigo. ¡Rodrigo!
- 40 Jurara que era guitarra.
- ROD.
Ya tu voz sigo
- FLOR.
Rodrigo es que, a trochimochi ⁶¹, una música te envía, Señora, en mitad del día.
- JIM.
¡Rodrigo!
- JIM.
40 ¡Vaya, peor fuera de noche!
- ROD.
¿Qué es lo que manda tu cielo?
- (*Cantan dentro.*)
- COND.
No está muy blanda
- 45 *Rodrigo está enamorado de Jimena con gran fuerza, porque esto de amor se usaba en el tiempo de Jimena* ⁶².
- 60 ella, pues dice Rodrigo.
- JIM.
Advierte.
- JIM.
40 ¡Vaya, peor fuera de noche!
- ROD.
¡Ya el cielo toco! El dejarme entrar te cuadre.
- (*Va saliendo, mientras cantan, su padre con un vaso en la mano.*)
- COND.
Esto remedio no tiene.
- JIM.
50 ¡Tu padre!
- FLOR.
50 ¡Vete ahora!, que mi padre me quiere matar un poco ⁶³.

⁶¹ v. 41. A *trochimochi*. Transforma aquí la palabra Cáncer para hacerla más ridícula, pues en el verso 186 sí encontramos a *trochemoche*, «frase adverbial, Corresponde a desbaratada e incosiderablemente, sin reparo ni consideración alguna. Es voz baja y jocosa» (*Autoridades*).

⁶² v. 48. El anacronismo es otro de los recursos del disparate y de la comedia burlesca, pues Rodrigo se refiere a su propio tiempo como pasado, situándose por tanto en el presente del espectador.

⁶³ v. 64. Oxímoron burlesco que también aparece en *Los degollados* de Calderón y a propósito de la cual recuerda Huerta Calvo (*Teatro Breve*) un ejemplo parecido en *Tres Sombreros de Copa* de Mihura: «me caso, pero poco».

- ROD.
65 Y, en fin, ¿consentirlo quieres?
- JIM.
Porque de mí nadie hable.
- ROD.
¡Morir quieres? ¡Ah, mudable!
¡Que tales sois las mujeres!
- JIM.
70 ¿Qué importa considerar
el que me llegue a matar?
- ROD.
Pues, ¿qué te puede importar?
- JIM.
El quedar por su heredera
- ROD.
Eso, Jimena, está bien ⁶⁴.
- JIM.
Y nos conviene a los dos.
- ROD.
75 Pues, adiós.
- JIM.
Vete con Dios,
que todo se ha de hacer bien.
- COND.
80 Pues, hija, ya que tu intento
no le he podido estorbar,
por mi gusto te he de dar
este veneno violento;
y así, al punto se lo beba
tu labio, sin escusallo.
- JIM.
Señor, yo no he de tomallo
hasta saber lo que lleva.
- COND.
85 Lleva un lindo rejalgar ⁶⁵,
lleva arsénico escogido,
lleva diamante molido,
solimán, y agua de azahar,
con él, ¡hija vil y flaca!,
90 a que mueras te condeno.
- JIM.
Y ¿me aseguras que es bueno?
- COND.
Es mejor que de Goajaca ⁶⁶,
Tómale con prontitud,
pues al cabo lo has de hacer
- JIM.
95 En fin, ¿que lo he de beber?
- COND.
Sí, Jimena, a mi salud.
- JIM.
Ya le tomo, ¡ah, vil fortuna!,
(*Bébele.*)
aunque eche a mi muerte el sello.
- COND.
¿Acabaste de bebello?
- JIM.
100 Sí.
(*Dale una aceituna.*)

⁶⁴ v. 73. Véase la nota anterior. Y nótese que Rodrigo no es menos materialista que Jimena, degradándose así también su figura heroica.

⁶⁵ v. 85. Cáncer usa el oxímoron como recurso humorístico al unir un adjetivo positivo a un veneno, pues el rejalgar es una mezcla de arsénico y azufre muy venenosa. Continuando con la burla el padre de Jimena enumera las virtudes de su veneno como si se tratara de un manjar.

⁶⁶ v. 92. Se trata del estado mexicano de Oaxaca, y de esta forma probablemente alude al chocolate, bebida que en su origen era ritual y picante.

- COND.
Pues toma esta aceituna,
cómela, ¿de qué te atascas?
- JIM.
Ya, señor, pruebo a comella.
- COND.
Máscala bien, que con ella
se te quitarán las bascas.
- JIM.
105 Bien mi pecho disimula,
aunque entre mil ansias peno;
señor, dame más veneno.
- COND.
No quiero, que queso es gula.
- JIM.
110 Pues, padre, ya que mi vida
al postrer punto llegó,
y sois vos quien me habéis muerto,
aquí, para entre los dos,
quiero esta vez referiros
lo que he sido y lo que soy
115 porque sepa todo el mundo
que me mata, y sin razón.
Hija soy vuestra, no hay duda,
y lo soy, jurado a Dios,
desde la primera hora
120 que mi padre me engendró.
Criéme desde chiquita
en vuestra casa, señor,
y vos me traéis mismo
andar por el andador.
125 Comíamos a la mesa
manjares de gran sazón,
y vos me llamabais hija
mil veces, por sí o por no.
Vos me llevabais a misa,
130 y en vuestros brazos me halló
tal vez el sueño apacible
roncando con tierna voz.
Vos me enseñasteis, adrede,
a rezar con gran primor,
135 y, en fin, vos me bautizasteis
con mucha reputación.
Vos hacíais todo esto,
y ahora...; pero el dolor
no me deja proseguir.
- COND.
140 Nada desto sabía yo.
- JIM.
Pues, padre, ya que el veneno
va corriendo al corazón,
y ya que en mortales ansias
envuelta, señor, estoy,
145 ya que el alma se me arranca...
- COND.
Acaba, di tu intención.
- JIM.
Yo no me pienso morir
hasta que lo quiera Dios.
- COND.
150 ¿Eso decís, hija infame,
habiéndote dado yo
el veneno?
- JIM.
Esto ha de ser.
¡A vivir resuelta estoy!
- COND.
¿Vivir quieres?
- JIM.
Vivir quiero.
- COND.
Esa es desesperación.
- JIM.
155 Esto es honor.
- COND.
Es infamia.
- JIM.
Es crueldad.
- COND.
Es sinrazón.
Y, en fin, ¿qué piensas hacer
en tan grande confusión?

- JIM.
No morirme del veneno,
160 que no soy esclava yo.
- COND.
Pues este acero atrevido
para que me satisfaga,
(*Al sacar la daga se hiere.*)
pero al desnudar la daga...
- JIM.
¿Qué es eso, padre?
- COND.
Me he herido.
165 Quisiera haberme el acero
cortado aquí por costumbre.
- JIM.
No os dé, padre, pesadumbre,
que esto será algún agüero.
- COND.
¿Agüero?
- JIM.
De alguna extraña
170 desdicha sonregoneros.
- COND.
Pues, di, ¿quién ⁶⁷ son los agüeros?
- JIM.
Hidalgos de la montaña ⁶⁸.
¿Quieres que te ate un pañuelo?
- COND.
Mucho sientes mis heridas.
- JIM.
175 Soy tu hija por dos vidas.
- COND.
Pues dame, por mi consuelo,
una cinta.
- JIM.
Hacerlo quiero.
Toma.
- COND.
Mil favores gano.
- JIM.
Y en sanando de la mano,
180 puedo heredalle el sombrero ⁶⁹.
- COND.
Óyeme, hija y señora:
esta cinta en quien me enredo,
pregunto, ¿es favor ⁷⁰?
- JIM.
No puedo
decirte más por ahora.
- COND.
185 No hay que hablar. Mi dicha es cierta
Hija, escucha a trochimóche.

⁶⁷ v. 171. Aunque hallamos ejemplos de empleo del plural a partir de principios del siglo XVI, lo más habitual era usar la forma singular del pronombre en ambos casos.

⁶⁸ v. 173. La paronomasia entre *agüero* y *abuelo* permite a Cáncer burlarse de otra de las manías de los españoles de los Siglos de Oro, como es la limpieza de sangre, que no podía dejar de estar presente en la comedia burlesca. Llega hasta tal punto la obsesión por ser descendientes de cristianos viejos que Cáncer hace que ya *abuelo* sea sinónimo de hidalgo de la montaña, pues todos pretendían descender de ellos. En cualquier caso la sangre está siendo objeto de burla en toda la comedia, como hemos podido ir apreciando, y notemos que precisamente esta referencia a los «hidalgos de la montaña» se realiza cuando el Conde está sangrando. Se trata pues de la desmitificación del valor de la sangre que era en definitiva uno de los temas principales de la obra de Guillén de Castro.

⁶⁹ v. 180. El sombrero como objeto en que Jimena cifra su herencia no es causal, pues el sombrero funciona como objeto que denota nobleza teniendo en cuenta que cubrirse ante el rey es libertad propia de los Grandes del Reino, aunque también, no lo olvidemos, de los bufones.

⁷⁰ v. 183. La burla de las convenciones del amor cortés llega hasta el punto de tomar la cinta que su hija le da para cubrir su herida por «senal» de amor con la que la dama acepta a su enamorado, lo cual resulta más burlesco teniendo en cuenta que estamos ante padre e hija.

- FLOR ⁷¹.
 Secreto, y venid esta noche
 que yo os abriré la puerta.
- COND.
 ¿Puede una hija doncella
 190 hablar más claro a su padre?
 ¡Lo que se holgara su madre
 de verme casar con ella!
 Mas, con mi hija, no fuera
 cosa que al honor responde.
 195 Pero, ¿qué dudo?, al Conde ⁷²
 se casara si pudiera.
 Pero allí viene, en verdad,
 mi enemigo, sin más ver.
- (Sale Diego Laínez.)
- LAÍN.
 A este hombre, a mi parecer,
 200 no le tengo voluntad.
- COND.
 Háblome porque corrija
 a Rodrigo en buena fe.
 Y también le contaré
 que me caso con mi hija.
 205 ¡Diego Laínez!
- LAÍN.
 ¡Lozano!
- COND.
 Hablaros aquí me toca.
- LAÍN.
 ¿Hablarne?
- COND.
 Sí, y con la boca
 porque no es más en mi mano ⁷³.
- LAÍN.
 Pues decid.
- COND.
 Deciros quiero
 210 que corrijáis a Rodrigo,
 porque se casa conmigo
 mi hija, y en el sombrero
 ha puesto dos estandartes.
- LAÍN.
 ¿Y quién la boda ha ajustado?
- COND.
 215 Los deudos de entrambas partes ⁷⁴.
- LAÍN.
 No será gran barbarismo.
- COND.
 Pues, ¿por qué aprobáis mi intento?
- LAÍN.
 Porque haréis un casamiento
 con el fuego de sí mismo.
- COND.
 220 Pues, Laínez, a Rodrigo
 le diréis por mano ajena ⁷⁵
 que no enamore a Jimena
 porque la caso conmigo.
 Castigadle, os aconsejo.

⁷¹ Personaje -v. 187. Esta intervención de Flora parece sorprendente por cuanto no se ha indicado su entrada, por lo que pensamos que puede ser errata por «Jim», sin embargo optamos por mantenerlo como en el texto, porque también cuadra con la comedia el papel de la criada que facilita los encuentros amorosos.

⁷² v. 195. El uso de la preposición «a» en lugar de «con» podría explicarse por una concordancia «ad sensum» con la acepción *unirse* de *casarse*.

⁷³ v. 208. Además del pleonasma que conduce a la perogrullada típica del disparate, es de notar la contraposición *boca* y *mano* que será constante en la discusión entre Laínez y el Conde Lozano, pues la afrenta que recibe Laínez se narrará en versos posteriores utilizando metáforas que asocian la bofetada a la boca y las palabras a las manos.

⁷⁴ v. 215. Es decir, él mismo.

⁷⁵ v. 221. Esta *mano ajena* funciona como insinuación de lo que va a suceder, prolepsis que los espectadores entenderían claramente al conocer bien la historia, y nuevamente Cáncer menciona la mano, aquí metafóricamente, para hacer presente ésta en toda la escena.

- LAÍN.
225 Castíguele su pecado
- COND.
Ya estáis muy desvergonzado.
- LAÍN.
¿Qué queréis? Estoy muy viejo.
- COND.
Y en fin, ¿qué es lo que decís?
- LAÍN.
Que por vos no he de hacer nada.
- COND.
230 Pues toma esta bofetada.
- LAÍN.
¿A mí mentís ⁷⁶?
De aquesta afrenta infinita
dar parte a mi hijo elijo.
- COND.
235 No hagáis tal, que a vuestro hijo
yo le daré otra cosita ⁷⁷.
- LAÍN.
¡Ay, honra mía! ¡Ay, abismo!
de desdicha y deshonra
que le pusiesen la honra
a un hombre noble en sí mismo.
- 240 Hijo Rodrigo, tú sólo
satisfacerme podrás.
Hijo, escucha, ¿adónde estás?
- ROD ⁷⁸.
Aquí estoy, de polo a polo.
- LAÍN.
Rodrigo
(Sale el Cid.)
- ROD.
De tus intentos...
- LAÍN.
245 ¡Hijo!
- ROD.
...El hablarme te cuadre.
- LAÍN.
Yo estoy sin honra.
- ROD.
Pues, padre,
para eso son los conventos.
- LAÍN.
El Conde, no sé con qué furia...
- COND.
Di (el alma tengo helada).
- LAÍN.
250 ...Una grande bofetada
me dio con su boca sucia;
sin decir, bueno ni malo,
¡pardiez, que me la pegó!
- ROD.
¿Qué es lo que decís que os dio?
- LAÍN.
255 Una bofetada.
- COND.
¡Palo!
- LAÍN.
Y díome esto con ahínco.
Pues tú eres hombre tan sabio,
¿la bofetada es agravio?

⁷⁶ v. 231. *Mentís*. «voz injuriosa y denigrativa con que se impugna lo dicho por una persona como falso o inexacto. Hecho o demostración que contradice un aserto» (Casares).

⁷⁷ v. 235. Nuevamente jugando con los dobles sentidos aquí el conde entiende *dar parte* como *compartir* y no como *dar noticia*, que es el sentido en el que usa la expresión Laínez. El diminutivo nos deja adivinar el sentido de la amenaza, que probablemente tendría mucho que ver con el mismo uso que hace del diminutivo el autor de *El Lazarillo* en el Tratado IV, al referirse al motivo de abandonar al fraile de la Merced «por otras *cosillas* que no digo».

⁷⁸ Personaje -v. 243. Evidentemente las palabras de Rodrigo deben sonar desde dentro, pues aún no ha salido a escena.

- ROD.
Es palabra de las cinco ⁷⁹.
- LAÍN.
260 ¿Y con quién, (esto es peor),
consultar en tal mudanza
podemos nuestra venganza?
- ROD.
¿Con quién? Con el confesor.
- LAÍN.
265 Dices bien, pero primero
has de dalle a buena cuenta
la muerte; pues que mi honra
es la tuya propia mesma.
- ROD.
De suerte que ¿vos queréis
que yo le dé muerte ⁸⁰?
- LAÍN.
270 Es fuerza,
porque se atrevió a mi rostro.
- ROD.
El corazón me revienta
por salir y por vengaros.
¡Cómo se ven que están llenas
mis venas de vuestra sangre!
275 Y si aquesta primavera
me ha de sangrar, si Dios quiera,
algo la línea paterna ⁸¹.
- LAÍN.
¡Ay, hijo del alma mía,
qué de cuidados me cuestas
280 y en qué de lances me pones
por tu condición resuelta!
- ROD.
Ea, que el honor me llama.
- LAÍN.
Ea, que el honor me lleva.
- ROD.
285 ¿Y cuánto me habéis de dar
por matar al que os afrenta?
- LAÍN.
¡Mátale, y fía de mí,
que muy buen porqué te espera!
- ROD.
Señor, entre padres y hijos
parece muy bien la cuenta.
- LAÍN.
290 Pues pide por esa boca.
- ROD.
Doscientos escudos vengan.
- LAÍN.
Hijo, ciento bastan.
- ROD.
¿Ciento?
Un extraño me los diera.
- LAÍN.
Y di, ¿para qué los quieres?
- ROD.
295 Para sacarle a Jimena,
luego que mate a su padre,
ropa y basquiña ⁸² de tela.

⁷⁹ v. 259. Si seguimos entendiendo que Cáncer juega con la relación boca-mano este verso debería enmendarse y decir «Es palabra de los cinco», refiriéndose a los dedos de la mano. Otra opción para entender este verso es que Rodrigo se refiera a que la bofetada es una de cinco ofensas que implican el deshonor del ofendido.

⁸⁰ v. 269. Para que el cómputo silábico cuadre es necesario suprimir el artículo, el cual tampoco es necesario.

⁸¹ v. 271. Continúa la burla del valor de la sangre, pues si el conde Lozano es comparado por el propio rey a un vulgar barbero, el mismo Rodrigo recurre a la misma burla para referirse a la sangre paterna que corre por sus venas y que en un sangría pueden sacarle.

⁸² v. 297. *Basquiña*, «ropa o saya que traen las mujeres desde la cintura al suelo» (*Autoridades*).

- LAÍN.
¿Y qué jubón?
- ROD.
Negro oscuro.
- LAÍN.
300 Saldrá que estará de perlas,
y ¿ha de llevar guarnición ⁸³?
- ROD.
Sí, padre.
- LAÍN.
Pues, por mi cuenta,
échale un buen pasamano ⁸⁴
de Santa Isabel, de seda.
- ROD.
¿De Santa Isabel?
- LAÍN.
305 Sí, hijo,
y de otra Santa cualquiera
a quien tenga devoción.
- ROD.
Digo que es famosa la ⁸⁵ mezcla.
- LAÍN.
310 El guarnecer los vestidos,
se alcanza con la experiencia.
¡Ah, si tú dalle supieras
la zambullida ⁸⁶!
- ROD.
¿Por qué?
- LAÍN.
Porque es una brava treta ⁸⁷
para esto de bofetada ⁸⁸.
- ROD.
315 Yo, yo llevo en la cabeza
el pegalle la tentada ⁸⁹.
- LAÍN.
Con esto a perder me echas,
que esa es buena para palos.
- ROD.
Pues con zambullida sea.
- LAÍN.
Mas, hijo, aquí viene el Conde.
- ROD.
320 Mas, padre, aquí no te vea,
porque si te ve conmigo
puede confirmar tu afrenta.
- LAÍN.
Pues, hijo, dale la muerte,
y mira que sea sangrienta.
- ROD.
325 Yo bien sé cómo ha de ser.
- LAÍN.
¡Oh, quién ya cuerdo te viera!
Este mozo ha de enterrarme
porque siempre anda en pendencias.

⁸³ v. 300. *Guarnición*. Adorno que se pone en los vestidos.

⁸⁴ v. 302. *Pasamano*. «Género de galón o trencilla, cordones, borlas, flecos y demás adornos de oro, plata, seda, algodón o lana, que se hace y sirve para guarnecer y adornar los vestidos y otras cosas» (*DRAE*).

⁸⁵ v. 306. La presencia del artículo hace el verso eneasílabo, que para responder a la métrica de la estrofa debiera ser «Digo que es famosa mezcla».

⁸⁶ v. 311. La zambullida es en esgrima la treta que consiste en dar una estocada en el pecho.

⁸⁷ v. 312. *Treta* es un término de esgrima para referirse al engaño para desarmar o herir al contrario o defenderse.

⁸⁸ v. 313. Nuevo juego de palabras, pues precisamente existe en esgrima la «treta de manotada», que es aquella «en que el diestro valiéndose de la mano izquierda, separa violenta y rápidamente de la línea recta la espada de su contrario, quedando en disposición de herirle a mansalva» (*DRAE*). Precisamente luego sabremos que la bofetada a Láñez ha sido dada con la mano izquierda.

⁸⁹ v. 315. Siguiendo con el lenguaje de la esgrima la tentada es la «treta del tentado», «la que consiste en tocar el diestro con la flaqueza de su espada el tercio medio de la del contrario, para que éste acuda a herir, confiado en la posición dominante de su acero» (*DRAE*).

- (Vase Diego Láinez, y salen Sancho y el Conde Lozano.)
- COND.
Sancho, Rodrigo está aquí.
330 Hablaréle porque entienda
cuán terrible hombre es su padre.
- SANC.
Háblale y dale tu queja.
- COND.
Cierto, Rodrigo, que vos,
y perdona esta licencia,
335 siendo un hombre tan prudente
y tan insigne en las letras,
que habéis criado muy mal
a vuestro padre y pudiera,
pues es padre de tal hijo,
340 portarse con más modestia.
- ROD.
Aquesto lo hace el ser mozo;
dejad vos que mi edad tenga
mi padre, que el tiempo mismo
le irá enseñando prudencia ⁹⁰.
- COND.
345 Ahora aquí le pegué
una bofetada recia,
y no despegó su boca ⁹¹;
y aquesta es mucha soberbia.
- ROD.
¿Y con qué mano le distéis?
- COND.
350 Con la zurda.
- ROD.
Pues ya es fuerza
el que yo os mate,
- porque es razón. ¿Tanto hicieras,
a un hombre como mi padre,
en dalle con la derecha?
- COND.
355 La mucha razón que tuve
pidió en dalle con la izquierda.
- ROD.
¡Oh, señor, que esto es querer
que los linajes se pierdan!
- COND.
¿Pues, qué queréis?
- ROD.
360 Que en el campo ⁹²
se ajuste aquesta materia.
- COND.
Pues guid.
- ROD.
Entraos aquí,
en aquesta verde selva,
donde con su olor las flores,
y las fuentes con sus perlas,
365 y las aves con su canto,
dulcemente nos diviertan.
- COND.
Mucho, para un desafío,
ayuda una estancia amena.
- ROD.
En fin, le suspende ⁹³ a un hombre
370 todo el tiempo que pelea.
- COND.
Pues ved que el Rey anda a caza
por aquesa parte mesma
adonde habéis de reñir,
y es fuerza que el Rey lo sienta.

⁹⁰ v. 344. Estos versos no son sino un ejemplo más del trastocamiento burlesco de la realidad; el mundo al revés del carnaval.

⁹¹ v. 347. Nuevamente la relación entre la boca y la bofetada.

⁹² v. 359 Nuevamente juega Cáncer con la polisemia de los términos pues evidentemente el campo es el lugar de desafío, pero tomado literalmente el duelo acaba teniendo lugar en el campo, y para más burla, en un *locus amoenus* más propio de un encuentro amoroso que de un lance de estas características

⁹³ v. 369 Detener el ánimo con la admiración de lo extraño (*Autoridades*).

- 375 ROD.
¿Por qué?
- SANC.
 Porque eso es vedado ⁹⁴.
- ROD.
¡Basta! Que nos den licencia
las guardas.
- SANC.
 Pues al valor
que ya la música suena
de las aves y las flores.
- 380 ROD.
¡Oh, cómo la voz me alienta!
- DENTRO.
Ataja, ataja.
- SANC.
 Este es el Rey.
- DENTRO.
Cruza la maleza.
- OTRO.
Al monte.
- OTRO.
 Al valle.
- OTRO.
 A lo llano.
- DENT. REY.
385 Ningún conejo se mueva,
so pena de crimen lese ⁹⁵.
- ROD.
Su voz pone reverencia.
- SANC.
Pues apartaos, y reñid
quedito, porque no os sienta ⁹⁶.
- (Vanse, y sale el Rey y cazadores.)
1.
Aquí tienes tu cuadrilla;
390 pero de caza no hay traza.
2.
Señor, no se encuentra caza.
- REY.
Pues que se busque beatilla ⁹⁷.
2.
No se vio tal sequedad.
- REY.
Por esto aborrezco el soto.
2.
395 Pues, ¿por qué cazáis?
- REY.
 Es voto
que hice en una enfermedad.
1.
Ni un conejo encierra el globo,
ni una perdiz se desata.
- REY.
400 Oye, ¿qué, entre aquella mata,
hay?

⁹⁴ v. 375. Nuevo juego con la polisemia de *vedado*, que se puede entender referido a la veda de caza, o en relación a la prohibición del desafío.

⁹⁵ v. 385. Evidentemente *lese* es una forma del adjetivo *lesola* usada por Cáncer. Normalmente acompaña al sustantivo que identifica a quien recibe la ofensa, y que aquí está ausente, aunque hablando el rey, se supone que estamos ante un crimen de lesa majestad, lo cual agudiza la condición burlesca de este rey al que ofenden los conejos, sobre los que quiere extender su autoridad.

⁹⁶ v. 388. Dada la ambigüedad del encuentro que van a tener el conde y Rodrigo, pues por escenario más parece amoroso que de fuerza —y recordemos la ambigua «cosita» del verso 235—, Sancho aparece como la tercera en amores que facilita el encuentro.

⁹⁷ v. 392. *Beatilla* es «cierta tela de lino delgada y clara de que suelen hacer tocas las beatas y mujeres recoletas» (*Autoridades*), término que se relaciona con *caza*, del verso anterior, que el rey entiende en su acepción de «lienzo muy delgado semejante a la gasa» (*DRAE*).

2.
¿Qué?
- REY.
Ternera en adobo.
1.
Pues títala recatado.
- REY.
Pícaro, no hagáis ruido.
2.
Pienso que ya te ha sentido.
- REY.
¡Ah, que me la has espantado!
1.
405 Ella sintió tus talones.
2.
Invicto Rey, por allí
se ha asomado un jabalí.
- REY.
Pues échenles los hurones.
2.
410 En esa falda, miradla,
se está fuerte, y invencible
muy sin temor.
- REY.
¿Es posible
que no haya perros de falda⁹⁸?
1.
Señor, allí se está terco.
- REY.
Decidle que venga aquí.
2.
415 No quiere.
- REY.
Ese jabalí
debe de ser un gran puerco.
*(Sale el Cid con la espada desnuda, y
su padre, y Don Sancho.)*
- ROD.
Halle a vuestras plantas puerto
mi culpa.
- REY.
Confuso estoy.
- ROD.
No hay que admiraros, yo soy,
420 que el Conde Lozano he muerto.
- REY.
¿Aquí?
- ROD.
No os he de engañar,
aquí donde vos vinisteis.
- REY.
Pícaros, ¿no me dijisteis
que aquí no había qué matar?
425 Aquí le mató, embaidores⁹⁹,
aquí mismo, ¿qué os admira?
2.
Quizá, señor, es mentira,
no creáis a cazadores.
- LAÍN.
Señor, mi hijo me vengó
430 con su brazo y con su espada
de una grande bofetada
que el Conde me sacudió,
y aunque yo quede afrentado
la tomé, si lo notasteis.

⁹⁸ v. 411. A lo largo de todo el diálogo el rey responde disparatadamente a los comentarios de sus criados, entendiendo o utilizando siempre las palabras en una acepción distinta a la esperada en el contexto. En este caso juega con la polisemia del término «falda» aplicado metafóricamente a la base de la montaña, pero usado también para calificar a los perros de las damas.

⁹⁹ vs. 425. Embaucadores. *Embair* es engañar, burlar y embaucar.

- REY.
435 Ya entiendo. Vos la tomasteis
porque estáis muy empeñado.
- LAÍN.
Sí, Señor.
- REY.
Fue justa ley.
Y vos ¿qué determináis?
- ROD.
Si vos licencia me dais
440 quiero irme a servir al Rey.
A vencer voy sin ardid
los moros de allende el mar.
- REY.
Este mozo, en el andar,
se parece mucho al Cid.
- LAÍN.
445 Tres enemigos mayores
va a matar, por si te adula.
- REY.
¿Qué lleva?
- LAÍN.
Ciento de a mula.
- REY.
No va mal si son doctores ¹⁰⁰.
- ROD.
Pues no hay que deciros más.
450 Yo haré lo que os ofrecí.
- REY.
Pues no me volváis aquí
sin cuatro Reyes y un As.
- SANC.
Muerto mi tío, no cobro
de su muerte ni una tilde ¹⁰¹.
- REY.
455 A vuestro tío decidle,
Sancho, que ponga en cobro.
- SANC.
Pues, ¿por qué?
- REY.
Por su malicia.
- SANC.
Hay sucesos más extraños.
- REY.
460 Que si le cojo a las manos
será fuerza hacer justicia
y decidle...
- SANC.
¡Extraño afán!
- REY.
...que siento...
- SANC.
¡Fuerte amenaza!
- REY.
...que cuando yo no hallo caza
se ande él dando bofetán ¹⁰².

¹⁰⁰ v. 448. La mula y el doctor suelen ir emparejados en las sátiras habituales en los Siglos de Oro contra este personaje.

¹⁰¹ v. 454. El materialismo de los personajes como contraposición burlesca al heroísmo y el desinterés que debieran reflejar es continuo en la comedia.

¹⁰² v. 464. La deformación burlesca de las palabra es también recurso habitual, especialmente cuando se hace para conseguir la rima.

JORNADA TERCERA

(*Tocan cajas* ¹⁰³ y salen el Cid y soldados.)

1.

Esta, señor, es Valencia,
ya miras sus torres altas
y sus soberbias almenas.

2.

Hagan alto sus escuadras,
asalta sus fuertes muros.
5 Ea, ríndela, ¿qué aguardas?

1.

Valencia es, señor sin duda.

CID.

¿Estás bien en que es Valencia?

1.

Eslo, no hay que hablar palabra.

CID.

10 Yo pienso que es más abajo,
y que la vista se engaña,
porque ella es una ciudad
con un portal a la entrada,
y ha de tener por más señas
15 un hombre junto a la plaza.

1.

¿Y dónde, señor, has visto
estas señas?

CID.

En el mapa.

2.

Eso no puede faltar.

CID.

20 Pues para no errallo llama
a las puertas.

1.

Dices bien:

2.

¿Quién está acá?, no hay un alma,
fuerte Cid, que nos responda.

CID.

No deben de estar en casa.

1.

¿Vuelvo a llamar?, ¡ah del muro!

(*Sale un moro arriba.*)

MOR.

25 ¿Quién con tal arrogancia
llama al muro de Valencia?

2.

El Cid, que no es nada.

CID.

¡Entregádmela, morillos!,
pues os la tengo sitiada
30 habrá dos años y más,
y no tenéis esperanza
de socorro, y sustento
ya por instantes os falta.

MOR.

35 ¡Ah cobarde!, ¿por asedio
nos rindes?, ¿esa es hazaña?

CID.

¿Aqueste es ardid de guerra?

MOR.

Alza el sitio y con la espada
vence, como valeroso.

CID.

Este es esfuerzo.

¹⁰³ -v. 1 Tambores.

- MOR.
Es infamia
- CID.
65 porque a la fortuna varia
no hay humana resistencia.
Aquestas sus llaves son;
recíbelas, noble Cid.
- 40 A la hambre no hay defensa;
¡ea!, pues, morillo, baja,
y entrégame la ciudad.
- CID.
¿Y de quién son, me decid,
estas llaves?
- MOR.
Ya voy, muriendo de rabia.
- MOR.
De Simón.
- (*Quítase del muro.*)
- CID.
No digo eso, morillo,
sino, ¿de qué puerto son?
- 45 ¡Ea!, que la industria puede
lo que no pueden las armas.
Hoy, Valencia, mis banderas
pondré sobre tus murallas,
y tus rebeldes jazmines
he de poner a mis plantas.
- MOR.
70 Ya entiendo tu intención;
esta es del fuerte castillo,
y esta con guardas más fijas
cierra la ciudad sin penas.
- 50 Mi valor publique el mundo,
pues con fuerza más que humana
hambre les hice tener
sólo con verme la cara.
- CID.
¿Y aquesta?
1.
Es ingenio.
- MOR.
Es de una alacena
- CID.
75 para meter baratijas.
- A lo menos
- CID.
55 es saber jugar la espada.
2.
Pues ya con pompa y con triunfo,
como dicen, boca en bala ¹⁰⁴,
a entregarte la ciudad
sale la fuerza africana.
- MOR.
Y di, ya que me la das
para tan grande interés,
¿es muy grande el reino?
- (*Salen moros y uno con las llaves en
una fuente y otro con recado de escri-
bir.*)
- MOR.
80 como dos veces y más ¹⁰⁵.
Viviréis acomodados
en él, ¿qué duda os asalta?
- MOR.
60 Invicto Cid, ya Valencia
se te entrega tributaria,
- CID.
¿Veis este reino? Aún le falta
vivienda para criados.

¹⁰⁴ v. 57. No hemos podido encontrar el sentido de la expresión pero quizá tenga un sentido de rapidez.

¹⁰⁵ v. 79. Juega nuevamente Cáncer con el lenguaje, pues aquí tenemos una comparación sin segundo término con lo que se burla de las hipérboles y exageraciones habituales en las comparaciones.

- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| | MOR. | | MOR. |
| | Pues que se labre, gran Cid. | | El obedecerte es ley. |
| | CID. | | 2. |
| 85 | Pues, moros, a fabricalla. | 105 | Al mundo tu celo espante. |
| | MOR. | | CID. |
| | ¡Que nos venciese en batalla! | | Y ninguna lo quebrante,
pena de traidora al Rey. |
| | CID. | | MOR. |
| | ¡Ea!, marchad a Madrid. | | Pues advierte, Cid eterno,
que en nuestra secta traidora
110 todos, señor, hasta ahora
nos hemos ido al infierno,
y ha de ser muy diferente
con los que cristianos salen
desde hoy. |
| | 1. | | CID. |
| | Suene el clarín, y la caja
toca al arma con estruendo. | | Yo haré que os señalen
115 purgatorio competente. |
| | CID. | | 1. |
| 90 | ¿Cuántos Reyes llevó? | | ¡Ea!, a Malagón marchemos,
que hoy hemos de combatir. |
| | 1. | | CID. |
| | Cinco | | ¿Y qué es Malagón? |
| | CID. | 115 | 2. |
| | No está buena la baraja. | | Es villa. |
| | MOR. | | CID. |
| | Nada a mí me da cuidado,
porque al fin canas no peino. | | Pues presto la rendiremos. |
| | CID. | | (Éntranse, y salen Sancho, y dos criados del Rey.) |
| | ¡Ea!, a marchar, y este reino
95 le dejad muy bien cerrado;
y advertid, moros villanos,
que las moras más honradas
desde hoy quedan obligadas
a parir siempre cristianos. | | SANC. |
| | 2. | | 120 Hoy, a pesar de la parca ¹⁰⁶ ,
el Rey comerá un gran rato
con el mayor aparato ¹⁰⁷
que tuvo ningún monarca.
En público come hoy,
125 con pompa y autoridad. |
| 100 | Tus virtudes le prefieren. | | |
| | MOR. | | |
| | ¿Y qué harán en tus querellas
las doncellas? | | |
| | CID. | | |
| | ¿Las doncellas?,
que paran lo que quisieren. | | |

¹⁰⁶ v. 120. Evidentemente se refiere a la muerte, pero vuelve a haber dilogía porque *parca* es también el adjetivo que se aplaca al «sobrio, templado y moderado en la comida o bebida» (DRAE).

¹⁰⁷ v. 122. *Aparato*: «El ornato y suntuosidad de un señor y de su casa» (Autoridades).

- CRIA 1.
 No se vio tal majestad.
- CRIA 2.
 Pasmado de vella estoy.
- SANC.
 Su opulencia es peregrina.
- CRIA 1.
 Soberbio es su proceder.
- CRIA 2.
 130 Ya está sentado a comer.
- SANC.
 Pues corred esa cortina.
*(Descúbrese el Rey sentado a comer
 ridículamente.)*
- REY.
 Vasallos, cuyo cuidado
 excede al mayor desvelo,
 hoy, porque veáis mi celo,
 135 quiero comer un bocado.
 Aquestos juicios son
 del cielo y podéis creer,
 que cuando llevo a comer
 procuro tener razón.
- CRIA 1.
 140 En tu mesa desperdicia
 la gula su aplauso entero.
- SANC.
 ¿Qué plato entrará primero?
- REY.
 El que tenga más justicia.
- SANC.
 145 Este barro de agua helada
 te sirve nuestro interés.
- REY.
 Y pregunto, ¿esta agua es
 cocida?
- SANC.
 No es sino asada.
- REY.
 Si es asada, no la quiero.
 ¿Hay más?
- SANC.
 Más pudiera haber,
 150 pero cuanto hay que comer
 lo ha guisado el cocinero.
- REY.
 ¿El cocinero me guisa
 en un día tan lucido?
- SANC.
 Gran señor, descuido ha sido.
- REY.
 155 Pues advertid que os avisa
 mi enojo.
- SANC.
 ¡Grave rigor!
- REY.
 Que en tales días, grosero,
 no me guise el cocinero.
- SANC.
 ¿Pues quién?
- REY.
 ¿Quién? ¿El barbero?
- 160 Si no hay más que esto, ¿qué hacemos?
- SANC.
 Más hay y lo habéis de ver.
 Démosle al Rey de comer
 por el A, B, C.
- LOS 2.
 Sí, haremos.
- SANCHO.
 165 Yo en el A le doy albahaca,
 aceitunas y azahar.

CRIA 1.

Yo en la B le quiero dar
berzas, bretones, y baca ¹⁰⁸.

CRIA 2.

Yo en la C le doy camueas ¹⁰⁹,
cataplasmas ¹¹⁰ y candor ¹¹¹.

REY.

170 No vi convite mejor,
¡hola!, haced quitar la mesa.

CRIA 1.

Jimena, señor, un rato
te quiere hablar sin ruido.

REY.

175 Si antes hubiera venido
se hubiera llevado un plato.

(Salen Jimena y criados.)

JIM.

A vuestros pies excelentes
está mi pena inmortal.

REY.

¿Quién sois?

JIM.

Jimena de tal.

REY.

Sin duda somos parientes.

JIM.

180 ¿Eso quién pudo impedirlo?

REY.

¿Y qué os obliga, decid,
a que os llaméis vos así?

JIM.

Señor, un mayorazguillo,
mas ¿cómo a mi pena extraña
185 tanta suspensión le doy,
cuando yo, señor, estoy
cuartana ¹¹² aquí y en campaña?
Justicia os pido, buen Rey,
justicia os vengo a pedir
190 contra aquél que por mal nombre
los moros le llaman Cid ¹¹³,
Ese me mató a mi padre,
y el pobre viejo (¡ay de mí!),
anda como avergonzado,
195 desde aquel día infeliz,
porque a su padre le dio
un bofetón por abril,
cuerpo a cuerpo en la campaña
le mató como ruin.
200 Dijéronme su traición,
y yo, que muerto le vi,
me fui al prado de rebozo,
sin quererme descubrir.
Desde entonces traigo luto,
205 y si como una perdiz
arrojo siempre las patas
por su color carmesí.
Fuese el traidor alevoso
a la guerra por cumplir,
210 y para darme más pena
dicen trata de venir.
Y yo le hubiera ya dado,
gran señor, con un chapín,
a no mirar que una dama
215 no ha de ser espadachín.

¹⁰⁸ v. 167. El *bretón* es el renuevo de la berza, y *baca* «es la frutilla pequeña como manzanillas o cuentas que crían algunos árboles y plantas» (*Autoridades*).

¹⁰⁹ v. 168. La *camuesa* es una especie de manzana algo pálida (*Autoridades*).

¹¹⁰ v. 179. *Cataplasma* es el tópico de consistencia blanda, que se aplica para varios efectos medicinales y más particularmente el que es calmante o emoliente (*DRAE*).

¹¹¹ v. 169. No hemos encontrado ningún significado de *candor*, al margen de los habituales de color blanco o ingenuidad, que se ajustara al contexto, por lo que creemos que hemos de entenderlo en el sentido habitual y es una forma de terminar esta enumeración que, por otra parte, es de alimentos vegetales, dieta propia de conversos, lo cual incide en la degradación de este rey burlesco probablemente representado por Cosme Pérez.

¹¹² v. 187. *Cuartana* es la «calentura, casi siempre de origen palúdico, que entra con frío, de cuatro en cuatro días» (*DRAE*).

¹¹³ v. 191. Durante este largo parlamento es donde encontramos la parodia directa de los romances cidianos y de la obra parodiada, *Las mocedades del Cid*, de Guillen de Castro, que usa estos mismos romances.

- ¡Ea!, gran Rey, a vengarme
hunde sin ojos aquí;
cuando no puedo llorar,
al menos podré reír,
220 cuando no pueda llorar.
- REY.
Calla ya, Doña Beatriz.
- JIM.
No es así, señor, mi nombre.
- REY.
Sí es, que lo propio es decir
Beatriz, que Jimena Gómez,
225 en estilo pastoril.
- SAN.
El Rey está enternecido.
- REY.
Ya yo no puedo sufrir
el llanto que se me asoma
al desván de la nariz.
(Tocan cajas.)
- SAN.
230 Estas cajas dan indicio,
señor, de que viene el Cid.
- REY.
Escondeos vos.
- SAN.
Una perra
hecha está de sentimiento.
- JIM.
235 Iréme aquel aposento,
andando de tierra en tierra.
- CRIA 1.
Gran Rey, ya el Cid Campeador
entra a hablaros.
- REY.
Llegue pues.
(Entra el Cid y soldados.)
- CID.
Yo invicto Rey, a esos pies
llego ahora vencedor;
240 ya el moro, sin resistir,
se ha rendido a mi violencia,
y sujetado a Valencia
a maneras de decir.
245 Todo lo vencí en un día,
pero el caso, si no os harta,
os lo dirá aquesta carta.
- REY.
¿Y cuya es la carta?
- CID.
Mía.
- REY.
¿Vuestra? ¡Extraña confusión!,
pues, ¿por qué me la escribisteis
250 si vos a verme venisteis ¹¹⁴?
- CID.
Por no perder ocasión
ya los moriscos fronteros
son tuyos, como lo ves,
255 y hoy, señor, pongo a tus pies
estas ganadas banderas,
con que mi nombre eternizo.
- REY.
Y estas banderas que os dan,
¿de qué son?
- CID.
De tafetán ¹¹⁵.
- REY.
Mejores fueran de rizo ¹¹⁶.

¹¹⁴ v. 250 Conservamos las vacilaciones en el timbre de las vocales átonas tan habitual aún en los Siglos de Oro.

¹¹⁵ v. 258. «Tela de seda delgada; y díjose así del ruido que hace el que va vestido della, sonando tif taf, por la figura onomatopeia» (Covarrubias).

¹¹⁶ v. 259. «Terciopelo rizo, el que no está cortado, quasi rígido, porque está áspero al toque» (Covarrubias).

- CID.
260 Esa es linda ¹¹⁷ necesidad,
cuando tal triunfo he ganado.
- REY.
Andad, que os han engañado.
- LAÍN.
Advierta su majestad,
que eso no es modo ni es nada,
265 con quien tanta gloria os da.
- REY.
De tafetán ya está a
la victoria acatarrada.
- CID.
Pues porque sepáis que es mucho
el triunfo que os adquirí,
270 os diré cómo vencí;
atendedme:
- REY.
Ya os escucho.
- CID.
Viéronse los campos mano a mano,
pero yo represento con mi gente,
al moro la batalla y el pagano
275 un poco se detuvo adredemente.
Parecióle que aún era muy temprano
para darnos batalla tan ardiente,
y más de media hora buena o mala,
mi ejército detuvo en la antesala.
- 280 Viendo yo su tamaña grosería
y que mi gente estaba en tal aprieto,
por estrenar en él la valentía,
furioso con mis tropas acometo.
Encapotóse el sol, turbóse el día,
285 y estando todo de esta suerte quieto,
estornudó un morillo de repente,
y al golpe se asustó toda mi gente.
Y al trabarse la lid en una alfana ¹¹⁸,
ancha de orejas que la flema ¹¹⁹ aborta,
290 larga de cuello, de cabeza vana,
alta de brazos y de piernas corta,
de ancas chupada, la cola rabicana ¹²⁰,
tan feroz que por más que se reporta
con los pies el arena sacudía
295 y con las manos no sé que se hacía.
Descubro un moro en un overo prieto ¹²¹,
de buen color y guarnición al canto,
dile un golpe blandiendo el fuert abeto,
cayósele el bonete, que de espanto
300 se quedó boca arriba y con respeto
tan alto de la silla le levanto,
que en tierra de cabeza dio el jinete
y le metió otra vez en su bonete.
Pasó adelante y con el moro Muza
305 encuentra mi valor y mi esperanza;
vióme el alarbe ¹²², y todo se espeluzo ¹²³
y fuerte empuña la robusta lanza.
Trabóse entre los dos la escaramuza,
mas yo un golpe le di con tal pujanza
310 que al morillo que apenas se sujeta
le penetré un almilla de bayeta ¹²⁴.
Muere el moro, arrogante y poderoso
y aunque disimulaba generoso,
tuve el dalle muerte por agüero,
315 que siempre diz que fue supersticioso.

¹¹⁷ v. 260. Aunque en el texto base que seguimos encontramos «landa» enmendamos siguiendo la lectura de A: «linda», porque suponemos que «landa», cuyo posible sentido ignoramos, debe ser errata.

¹¹⁸ v. 288. «Caballo corpulento» (*Autoridades*).

¹¹⁹ v. 289. *Flema* «significa también pereza, lentitud, demasiada tardanza en las operaciones» (*Autoridades*).

¹²⁰ v. 292. *Rabicán o rabicano* «se aplica al caballo que tiene algunas cerdas blancas en la cola» (*Autoridades*).

¹²¹ v. 296. *Overo*: «lo que es de color de huebo. Aplícase regularmente al caballo» (*Autoridades*). *Prieto* «se aplica al color muy oscuro» y en otra acepción «se toma por lo mismo que apretado», por lo que entendido en una acepción sería contradictorio, pero no en la otra. Nótese que el verso siguiente insiste en el «buen color» del caballo, a pesar de que overo se suele aplicar a un color imperfecto así «palomos overos» son los que tienen el color imperfecto (*Autoridades*).

¹²² v. 306. El árabe, pero además también «vale tanto como hombre barbado, rudo, áspero bestial, o sumamente ignorante» (*Autoridades*).

¹²³ v. 306. *Despeluzar*: «erizar los cabellos algún pavor o miedo repentino» (*Autoridades*).

¹²⁴ v. 311. *Almilla* es «una especie de jubón con mangas ajustado al cuerpo. Es traje interior» (*Autoridades*). *Bayeta* es «tela de lana muy floja y rala, de ancho de dos varas lo más regular, que sirve para vestidos largos de eclesiásticos, mantillas de mujeres y otros usos» (*Autoridades*).

- Viéndole muerto ya su campo entero,
huyó por varios climas presuroso,
y al fin vencimos de tuto en tito,
perdonad si hay con qué; acabosito.
- LAÍN.
- 320 Victoria fue con exceso.
- CID.
Cuatro mil moros maté.
- REY.
¿Cuatro mil?
- CID.
Sí, en buena fe.
- REY.
Este mozo es muy travieso.
- CID.
Y ahora, señor y dueño,
325 en paga de acción tan buena
os pido sólo a Jimena.
- REY.
¿A Jimena? ¡Grave empeño!
Ved que es mujer y se siembra
gran duda si con vos casa.
- CID.
330 Señor, todos en mi casa
hemos casado con hembra.
- REY.
No debo más que avisaros,
después no os quejéis de mí.
Jimena, salid aquí.
- JIM.
335 Aquí están mis ojos claros.
- CID.
Bella está como mil rosas.
- REY.
Atended a lo que os digo,
decid, ¿queréis con Rodrigo
casaros, entre otras cosas?
- JIM.
340 Digo que el cura de Astorga
venga a casarnos aquí,
digo que sí y que resí.
- REY.
Bien está, quien calla otorga;
y así, bien le podéis dar
345 la mano.
- CID.
¡Grande placer!
- REY.
Ya sois marido y mujer
los dos, salvo sea el lugar.
- LAÍN.
Tu nombre al otro cenit
llegue, pues todo te alaba.
- CID.
350 Y aquí, senado, se acaba
Las mocedades del Cid.

REGISTRO DE VARIANTES

PRIMERA JORNADA

Portada: Toda esta explicación (Fiesta que... Carnestolendas) falta en B. *Dramatis personae*: Rey Cosme [A, C y D]; B: *El Rey*; *Dramatis personae*: Flora [A, C y D]; B: *Flor*. *Dramatis personae*: En B a partir de *Su mujer* no aparece ningún personaje, excepto *Sancho*. Acotación –v. 1: *Sale Jimena vistiéndose con acompañamiento y músicos* [B]; A, C y D: *Salen Jimena vistiéndose, músicos y criados con los guantes y un pañuelo y un espejo*. Acotación –v. 16: *Dale con el pañuelo en la cara*. [A, C y D]; B: *Tírale el pañuelo y dale en los ojos*, v. 16. «Ya, señora, te lo tiro» [A, C y D]; B: «Ya, señora, te lo tiro», v. 18: «Bien merece que la alabes» [A, C y D]; B: «Bien merece que le alabes», v. 20 «en sentido literal» [A, C y D]; B: «en sentido natural», v. 24: «Eso es merced que nos haces» [A, C y D]; B: «Esa.....», v. 33: *I*. [A, C y D]; B: *Criado*, v. 47: «cuando yo he puesto mi gusto» [D]; A, B y C: «cuanto.....», v. 59: «¿Cómo ese descuido fue?» [A, C y D]; B: «¿Cómo ese cuidado fue?», v. 73: «Ya he escrito lo que conviene» [D]; A, B y C: «Ya escrito, v. 80: «un día antes de mañana» [C y D]; A y B: «un día antes que mañana», v. 95: «dime, tenías guardada» [A y B]; C y D: «dime, teníais guardada», v. 102: «En fin, ¿me queréis matar?» [A y B]; C y D: «En fin, ¿me quieres matar?», v. 130: «Confusa de oílo estoy» [A]; B, C y D: «Confusa de oírlo estoy», v. 149: «A hablar a Jimena vengo» [B, C y D]; A: «Hablar a Jimena vengo», v. 163: «y me dejarais con ella» [A y B]; C y D: «y me dejereis con ella», v. 216: «pues gozo de tu favor» [A, B y D]; C: «pues gozo de tu saber», v. 239: «Estimo la alegoría» [A y B]; C y D: «Estimo la alegatoria», v. 271-276: Faltan en D, v. 316: «monja la podéis meter» [B]; A, C y D: «monja le podéis meter», v. 335: «Un embajador infiel» [D]; A, B y C: «Un embajador fiel» (26v), v. 339: «No guardalle los decoros» [A y B]; C y D: «No guardarle los decoros», v. 342: «Porque es en contra los moros» [C y D]; A y B: «Porque es en contra bonos moros». Acotación –v. 343: En la edición D aparece dos versos más abajo, v. 350: «ante mí el dicho escribano» [B, C y D]; A: «ante ti el dicho escribano», v. 355: «Del mar espacioso hueco» [C y D]; A: «Del mar el espacio hueco»; B: «Del mar espacio hueco», v. 432: «que yo le enviaré un futuro» [A, B y C]; D: «que yo enviaré un futuro», v. 438: «Siempre entero le hallarás» [A y B]; C y D: «Siempre entero lo hallarás».

SEGUNDA JORNADA

V. 10: «Siempre te sirvo con fe»; A: «fé»; B: «fee»; C y D: «fe». V. 19: ¿No te alegran los rosales/gente rica y principal?; A, B y C: «No te alegran los Rosales, / gente rica y principal?»; D: «No te alegran los Rosales? / gente rica y principal». V. 31: «Quítate el guante»; A y B: «Quitado el guante»; C y D: «quítate el guante». V. 56: «por esta reja a una amigo»; A: «Por esta una rexa a una amigo»; B y C: «Por esta rexa a una amigo»; D: «Por esta rexa de un amigo». V. 66: «Porque de mí nadie hable»; A, B y C: «Porque de mí nadie hable»; D: «Porque de mí nada hable». V. 69: «qué importa considerar»; A y B: «qué importa considera»; C y D:

«qué importa considerar». V. 85: «Lleva un lindo rexalgar»; A: «Lleva lindo rexalgar»; B, C, y D: «Levva un lindo rexalgar». V. 88 «Solimán y agua de azahar»; A y B: «Solimán y agua de hazar»; C y D: «Solimán y agua de zahar». Aco-tación -v. 98: «Bébele»; A y C: «Bébele»; B y D: «Bebe». V. 130: «Y en vuestros brazos me halló»; A, B y C: «Y en vuestros brazos me halló»; D: «Y en vuestros brazos me hallé». V. 133: «Vos me enseñasteis adrede»; A, B y C: «Vos me ense-ñasteis adrede»; D: «Vos me ensañastis adrede». V. 152: «¿Vivir quieres?»; A, B y C: «¿Vivir quieres?»; D: «¿Vivir queréis?». V. 164: «Me he herido»; A: «Me heri-do»; B, C y D: «Me he herido». V. 180: «Puedo heredalle el sombrero»; A y B: «Puedo heredalla el sombrero»; C y D: «Puedo heredalle el sombrero»; v. 195: «Pero, ¿qué dudo?, al Conde»; A y B: «Pero, ¿Qué dudo? Algún Conde»; C: «Pero, ¿qué dudo?, al Conde»; D: «Pero, ¿qué dudo?, el Conde». V. 214: «¿Y quién la boda ha ajustado?»; A: «¿Y quién la boda ajustado?»; B, C y D: «¿Y quién la boda ha ajustado?». V. 216: «No será gran barbarismo»; B: «¿No será gran barbarismo?». V. 224: «Castigadle os aconsejo»; A, C y D: «Castigadle os aconsejo»; B: «Castilgalde os aconsejo»; v. 239: «A un hombre noble en sí mismo»; A, C y D: «A un hombre noble en sí mismo»; B: «A un hombre noble en sí solo». V. 259: «Es palabra de las cinco»; A, B y C: «Esta palabra de las cinco»; D: «Es palabra de las cinco». V. 267: «Es la propia mesma»; A: «propia mesma»; B, C y D: «propria mesma». V. 287: «Que muy buen porqué te espera»; A y B: «Que muy buen porqué te espe-ara»; C: «Que muy buen por qué te espera»; D: «La promessa que te espera». V. 307: «Digo que es famosa mezcla»; A: «Que es famosa mezcla»; B, C y D: «Que es famosa la mezcla». V. 354: «En dalle con la derecha»; A y B: «El dalle con loa derecha»; C y D: «En dalle con la derecha»; v. 372: «por aquesta parte mesma»; A y B: «por aquesa parte mesma»; C y D: «Por aquesta parte mesma». V. 407: «se ha asomado un jabalí»; A, C y D: «se ha asomado un jabalí»; B: «se ha asomado un kabalí». V. 409: «es esa falda, miradla»; A y B: «en esa falda, miralda»; C y D: «en esa falda, miradla». V. 455: «A vuestro tío decidle»; A y B: «A vuestro tío decilde»; C y D: «A vuestro tío decidle». V. 456: «Sancho, que se ponga en co-bro»; A: «Sancho, que se ponga en cobro»; B, C y D: «Sancho, que ponga en co-bro». V. 459: «Que si le cojo a las manos»; A: «Que si le cojo las manos»; B, C y D: «Que si le cojo a las manos».

TERCERA JORNADA

V. 28: A: «¡Entregádmela, morillos!»; B, C y D: «¡Antregádmela, morillos»; v. 34: A, B y C: «¿HA cobarde! ¿por asedio...?»; D: «¡Ha cobarde!, ¿por esedio...?»; v. 35: A, B y C: «...nos rindes?, ¿esa es hazaña?»; D: «...no rindes?, ¿esa es hazaña?». V. 88: B: «Sue-ne el clarín y la caja»; A, C y D: «sue-ne el clarín y caja». V. 129: B: «Ya está sentado a comer»; A, C y D: «Ya está asentado a comer». V. 159: A y B: «¿Quién?, el bordador»; C y D: «¿Quién?, el barbero». V. 169: B: «Cataplasmas y candor»; A, C y D: «cataplasmar y candor». V. 181: B: «¿Y qué os obliga, decid»; A, C y D: «¿Y qué os obliga, decí?». V. 213: A, B y C: «gran señor, con chapín»; D: «gran señor, con un chepín». V. 223: A: «Si es, que lo propio es decir»; B, C y D: «Si es, que lo propio es decir». V. 233: B: «Írme a aquel aposento»; A, C y D: «Írme aquel aposento». V. 238: A: «Yo, invicto Rey, a esos pies»; B, C y D: «Invicto Rey, a esos pies». V. 260: A: «esa es linda necedad»; B, C y D: «Esa es

landa necesidad». V. 270: A y B: «atendedme»; C y D: «atended». V. 273: A y B: «pero yo represento con mi gente»; C y D: «pero yo reprento con mi gente». V. 283. A, C y D: «furioso con mis tropas acometo»; B: «furioso con mis tropas le acometo». V. 284: A y B: «Encapotóse el sol, turbóse el día»; C y D: «encapotóse el sol, travóse el día»; v. 312: D: «Muere el moro arrogante y poderoso»; A, B y C: «Muere el moro arrogante y penoroso»; v. 323: A, C y D: «Este mozo es muy travieso»; B: «este moro es muy travieso»; v. 347: C y D: «los dos, salvo sea el lugar»; A y B: «los dos, salvo sea lugar»; v. 352: A, C y D: «las mocedades del Cid»; B: «las travesuras del Cid».